



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Moda de la *Belle Epoque* e indumentaria
en la obra de Emilia Pardo Bazán

Blanca Paula Rodríguez Garabatos

Tesis doctoral

2019

Director: José María Paz Gago

Programa de doutoramento en estudos literarios

INFORME

JOSÉ MARÍA PAZ GAGO, Catedrático de Teoría da Literatura e Literatura Comparada e director da Tese de doutoramento

Moda de la Belle Époque e indumentaria en la obra de Emilia Pardo Bazán

Realizada pola licenciada Doña. Blanca Rodríguez Garabatos

INFORMA favorablemente para o Depósito da devandita Tese, que cumpre todos os requisitos legais e científicos para ser candidata ao Doutoramento.

José María Paz Gago.

Dedicatoria

A José María Paz Gago por su paciencia infinita, sus correcciones y su apoyo constante y sobre todo, por haberme brindado una oportunidad largo tiempo esperada.

A mi familia y a Alberto que siempre me acompañan en todo lo que emprendo.

A Ángeles, por su ayuda desinteresada y sus consejos siempre acertados.

RESUMEN

Emilia Pardo Bazán fue una profunda conocedora del mundo de la moda y sus entresijos. La autora hizo gala de su enorme erudición en materia de moda a lo largo de sus cuentos y novelas y también en sus artículos, ensayos e incluso en su correspondencia particular.

Doña Emilia conoce el sistema de la Moda y exhibe sus conocimientos sobre el entramado industrial, artesanal, económico y comercial (incluso aduanero) del mundo *fashion* en sus relatos y en su correspondencia privada. Pardo Bazán enumera a los grandes *couturier* del momento y describe minuciosamente su estilo y sus aportaciones a la historia de la moda. El interés por la moda es utilizado por la condesa como un recurso narrativo para caracterizar la psicología de sus personajes femeninos, muchos de los cuales no serían tan complejos ni interesantes si Pardo Bazán no nos hablase de sus vestidos o su obsesión por los trapos. La moda, además, nos permite contextualizar sus cuentos y novelas y si desconociéramos las fechas en las que fueron escritos, sería posible inferir el año en función de las tendencias que en ellos aparecen reflejadas.

Dentro del Realismo literario, la moda fue empleada por Galdós, Valera o Alas Clarín como instrumento al servicio de la narración pero, probablemente, nadie como Pardo Bazán ha sabido ver entre los pliegues, moños, aderezos y repertorios *fashion* de sus personajes y de las mujeres que la rodeaban un universo femenino fascinante y plagado de dobles significados.

Doña Emilia vive la moda y así lo podemos comprobar en las misivas a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa pero, además, doña Emilia piensa la moda. Sus consideraciones estéticas sobre la vestimenta y lo *fashion* sólo tienen parangón en el pensamiento de simbolistas como Baudelaire o D'Aurevilly y en las reflexiones de el *Tratado de la vida elegante* de Balzac. La obra narrativa y teatral de la autora gallega nos permite admirar su enorme, vasta y sorprendente sabiduría sobre la materia.

RESUMO

Emilia Pardo Bazán foi unha profunda coñecedora do mundo da moda e as súas reviravoltas. A autora fixo gala da súa enorme erudición en materia de moda ao longo dos seus contos e novelas e tamén nos seus artigos, ensaios e mesmo na súa correspondencia particular.

Dona Emilia coñece o sistema da Moda e exhibe os seus coñecementos sobre o armazón industrial, artesanal, económico e comercial (mesmo aduaneiro) do mundo *fashion* nos seus relatos e na súa correspondencia privada. Pardo Bazán enumera aos grandes *couturier* do momento e describe minuciosamente o seu estilo e as súas achegas á historia da moda. O interese pola moda é utilizado pola condesa como un recurso narrativo para caracterizar a psicoloxía dos seus personaxes femininos, moitos dos cales non serían tan complexos nin interesantes se Pardo Bazán non nos falase dos seus vestidos ou a súa obsesión polos trapos. A moda, ademais, permítenos contextualizar os seus contos e novelas e se descoñecésemos as datas nas que foron escritos, sería posible inferir o ano en función das tendencias que neles aparecen reflectidas.

Dentro do Realismo literario, a moda foi empregada por Galdós, Valera ou Alas Clarín como instrumento ao servizo da narración pero, probablemente, ninguén como Pardo Bazán soubo ver entre os pregues, moños, aderezos e repertorios *fashion* das súas personaxes e das mulleres que a rodeaban un universo feminino fascinante e infestado de dobres significados.

Dona Emilia vive a moda e así o podemos comprobar nas misivas á súa amiga Carmen Miranda de Pedrosa pero, ademais, dona Emilia pensa a moda. As súas consideracións estéticas sobre a vestimenta e o *fashion* só teñen parangón no pensamento de simbolistas como Baudelaire ou D' Aurevilly e nas reflexións do *Tratado da vida elegante* de Balzac. A obra narrativa e teatral da autora galega permítenos admirar a súa enorme, vasta e sorprendente sabiduría sobre a materia

ABSTRACT

Emilia Pardo Bazán was a deep connoisseur of the world of fashion and its ins and outs. The author showed off her enormous scholarly fashion erudition throughout her short stories and novels, as well as in her articles, essays and even in her particular correspondence.

Doña Emilia knows the Fashion system and exhibits her knowledge about the industrial, artisanal, economic and commercial (even customs) fabric of the fashion world in her stories and in her private correspondence. Pardo Bazán lists the great *couturier* of the moment and meticulously describes her style and contributions to the history of fashion. The interest in fashion is used by the Countess as a narrative resource to characterize the psychology of her female characters, many of which would not be so complex or interesting if Pardo Bazán did not tell us about her dresses or her obsession with rags. Fashion, moreover, allows us to contextualize their stories and novels and if we did not know the dates on which they were written, it would be possible to infer the year based on the trends that are reflected in them.

Within literary Realism, fashion was used by Galdós, Valera or Alas Clarín as an instrument in the service of storytelling but probably no one like Pardo Bazán has been able to see among the folds, bows, dressings and fashion repertoires of his characters and the women surrounding it a fascinating female universe full of double meanings.

Doña Emilia lives fashion and so we can check in the missives to her friend Carmen Miranda de Pedrosa but, in addition, Doña Emilia thinks fashion. His aesthetic considerations about dress and fashion are paragononly in the thinking of symbolists such as Baudelaire or D'Aurevilly and in the reflections of Balzac's Treaty on Elegant Life. The Galician author's narrative and theatrical work allows us to admire her enormous, vast and surprising wisdom about matter.

PREFACIO

La presente tesis responde a la necesidad de un estudio en profundidad sobre el tema de la indumentaria en la narrativa de Pardo Bazán. La condesa, erudita en tantas y tan variopintas materias, deja entrever a lo largo de su vastísima obra literaria un catálogo de conocimientos en materia de Moda que estaban aún por analizar.

Los objetivos de este trabajo son los siguientes:

1. Demostrar el enorme caudal de sabiduría de doña Emilia en materia de Moda en general: su idea de la moda, su concepción del tema, su conocimiento sobre el sistema de la moda...

2. Analizar sus observaciones relacionadas con la vestimenta popular, el traje regional y las ropas del cuarto estado así como sus conocimientos de las actividades domésticas (labores, costura, hilado, tejido) relacionadas con el vestido.

3. Establecer, a través de los cambios en la silueta femenina, la importancia de los elementos de moda como signos de la opresión femenina y como indicios de la emancipación de la mujer.

4. Evidenciar los conocimientos de la autora sobre la industria francesa de la moda, proveedora de toda Europa y ejemplo a imitar.

5. Testimoniar el profundo conocimiento de la autora sobre los principales maestros de la Alta Costura de su tiempo cuya obra contempló, y en algunos casos descubrió por vez primera, en las Exposiciones Universales de 1889 y 1900.

6. Detallar los pormenores de la etiqueta en la vestimenta femenina de principios de siglo pasado a partir de los personajes de la plutocracia pergeñados en las novelas y cuentos de Pardo Bazán.

7. Analizar y enumerar los casos más sintomáticos de obsesión por la moda en los personajes femeninos de la narrativa de la autora gallega.

8. Destacar el uso de la moda como recurso literario que contribuye a dotar de personalidad propia a los personajes diseñados por la escritora dando lugar a arquetipos femeninos de gran riqueza psicológica y perfectamente ajustados a los cánones de la novela realista

9. Demostrar la existencia de una teoría estética sobre el fenómeno de la moda vinculada a las ideas expuestas por los autores del modernismo decadentista (Balzac, Baudelaire, d'Aurevilly)

10. Acreditar que doña Emilia era una apasionada de la moda y que esta afición se ve reflejada tanto en su obra narrativa como en la correspondencia privada que mantuvo con su amiga y comadre, la señora Carmen Miranda de Pedrosa.

En definitiva, nuestra finalidad última es dejar constancia, una vez más, un trabajo más, de la grandeza intelectual de esta escritora capaz de abarcar a lo largo de su obra toda clase de temas con una precisión, una profundidad y un conocimiento de causa admirables.

ÍNDICE

Capítulo 1: INTRODUCCIÓN	21
1.1 Una experta en el mundo de la Moda.	21
1.2. Una marinedina en París	33
1.3. Un vasto conocimiento del sistema de la moda.	37
1.4. Moda y realismo como recurso de la narrativa realista y naturalista.	41
1.5. Función narrativa de la Moda. La Moda otorga a los personajes efecto de realidad.	47
1.6. Pensar la Moda: Moda y estética simbolista.....	54
1.7. Planteamiento metodológico.....	59
Capítulo 2. La vestimenta de los tipos populares.....	65
2.1. Del lino al vestido: El <i>domestic system</i>	65
2.2 La indumentaria rural: el traje regional.	73
2.3 La costura doméstica.....	96
2.4 Uso narrativo de las labores: Esclavitud y <i>Morriña</i>	109
2.5 La indumentaria popular: proletariado urbano	115
2.6 ¿ Dónde vas con mantón de Manila?: El lujo popular.	127
Capítulo 3. La silueta femenina	133
3.1. Vivir sin aliento: el <i>corset</i> y otras apreturas.	133
3.1.1. Un poco de vocabulario pardobazaniano.....	133
3.1.2. Breve historia del corsé.	135
3.1.3. Los problemas de la nueva silueta. El gran combate: Higienismo vs vanidad.....	140
3.1.4 Psicología del corsé: ¿defensor u opresor?.....	149
3.1.5 La seducción del corsé.....	153
3.2 Rompiendo moldes: la nueva mujer.	156
3.2.1 Feíta: la mujer intelectual.	156
3.2.2 La chica Gibson: <i>Miss Annie</i>	162
3.2.3. El Arte de ser <i>la nueva mujer</i>	167
3.2.4 Amazonas viajeras.	174
3.2.5. No hay rosas sin Espina: la <i>femme fatal</i>	176

Capítulo 4. Vistiendo la época. Los modistos de doña Emilia.....	181
4.1 Requisitos del modisto.....	181
4.2 Los profetas mayores de la moda.....	188
4.2.1 Worth: el pionero.....	189
4.2.2 Paquin: <i>La Quimera</i>	201
4.2.3 Félix: El arte soberano.....	209
4.2.4 Doucet: El maestro impertinente.....	217
4.2.5 Redfern: corte y confección.....	222
4.3. Las profetas menores.....	226
4.3.1. ¿Raudnitz o Cheruit?.....	226
4.3.2 Laferrière.....	229
4.3.3 Novedades Boué.....	231
4.4 Las artífices. El tiempo entre costuras.....	236
4.4.1. Describiendo el oficio.....	236
4.4.2 <i>Tener modista francesa: Madame Lacastagne</i>	248
4.4.3 “Aracnes” pacientes.....	255
Capítulo 5. La etiqueta social cotidiana.....	261
5.1 La ropa de casa: La elegancia doméstica.....	261
5.2. Tiempos modernos: el traje sastre.....	286
5.3. Avíos imprescindibles. Cuestión de sombreros.....	298
5.4. El arte de visitar: El traje de visita y el traje de recibir.....	311
5.5. Abrigos para todo.....	322
5.6. <i>La descansada vida: Vestidos y accesorios matutinos</i>	327
5.7. Vestirse para ser vista: El traje de paseo.....	339
Capítulo 6. Vestirse para las ocasiones especiales.....	349
6.1. La pena se viste de negro. El traje de luto.....	349
6.1.1 El luto y el duelo: significado.....	349
6.1.2. El luto oficial: Lina Mascareñas.....	364
6.2. Blanca y radiante. Modas y bodas.....	368
6.2.1. El vestido de novia.....	368
6.3 Reinas del baile.....	394
6.3.1 Bailes de Carnaval.....	402

6.3.2. Bailes provincianos: <i>El cisne de Vilamorta</i>	411
6.3.3.El baile de “la perfecta casada”: <i>La prueba</i>	416
6.3.4. El traje de ceremonia.	420
6.3.5. La feria de las vanidades. El gran teatro del mundo.....	425
Capítulo 7. Las <i>fashionistas</i>	441
7.1 Características de <i>la fashion victim</i>	441
7.2 Los casos reales: actrices y emperatrices.....	448
7.3 Los casos fallidos: Rosa Neira, Josefina García y Pilar Gonzalvo.....	457
7.4 La <i>influencer</i> : Espina Porcel.....	472
7.5 <i>Fashionistas</i> santas y beatas.....	482
7.6. La imitación popular.....	489
7.7 Víctimas de la Moda. Casuística.....	495
CONCLUSIONES:	505
BIBLIOGRAFÍA:	513
1. BIBLIOGRAFÍA DE EMILIA PARDO BAZÁN:.....	513
1.1 CUENTOS:.....	513
1.2 NOVELAS:	516
1.3 LIBROS DE VIAJES	517
1.4 TEATRO:	517
1.5 ENSAYOS Y ARTÍCULOS	517
2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN:.....	518
3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE VESTIDO Y MODA	524
4. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:.....	533

Abreviaturas.

RAG: Real Academia Galega

AHD: Archivo Histórico Diocesano

MO: manuscrito original

C: carta

PO: pliego original

i.e.: esto es

PB: Pardo Bazán

Capítulo 1: INTRODUCCIÓN

1.1 Una experta en el mundo de la Moda.

Pardo Bazán hizo gala de su enorme erudición en materia de moda a lo largo de sus cuentos y novelas y también en sus artículos, ensayos e incluso en su correspondencia particular.

Doña Emilia estaba al tanto de todas las novedades sobre el tema pero también tenía una teoría de la moda que es fruto tanto de su interés como de las oportunidades que sus viajes privados y su labor de cronista le proporcionaron para sumergirse en el universo *fashion*.

En *Cuarenta días de la Exposición*, crónica sobre la exposición Universal de 1900, son varios los artículos dedicados al mundo de la moda. En “Ropa vieja” describe el Museo centenal, una sección tan importante que *podría dedicársele un libro* (PB 2006: 487) y que alberga una colección de las materias primas (seda, ballenería, cuero, hilo y encaje, armazones) y de los principales productos (tejidos lyoneses, corsés, calzado, ropa blanca, sombreros) de la industria de la indumentaria francesa. En este Museo, organizado con rigor científico y ubicado en el Campo de Marte, *no falta nada que pueda dar idea de cómo se ha vestido en el siglo* (PB 2006: 489) y, para la autora, su mayor virtud estriba en que allí *está todo: innumerables páginas del abierto libro en el que se pueden estudiar las variaciones del gusto, más influidas de lo que parecen por la literatura y la historia* (PB 2006: 489). La moda no es, de acuerdo con estas palabras, una materia frívola, aún cuando resulte tan atractiva a las mujeres *que acuden a la ropa como las moscas a la miel* (PB; 2006: 487). La moda, deja claro doña Emilia, es un objeto susceptible de un estudio serio y resulta muy útil para conocer y analizar la mentalidad de cada momento histórico. Con esta idea, la autora gallega se adelanta casi en treinta años a las nuevas teorías históricas que plantea la escuela de los Annales¹. Además de esto, Pardo Bazán en la misma frase, pone en valor la moda como importante recurso literario tal y como veremos más adelante.

¹ AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, *La “Escuela” de los Annales. Ayer, hoy, mañana*, Rosario, Prohistoria eds, 2006: 19, 20 y 21. Fundada por Lucien Febvre y Marc Bloch es una corriente historiográfica que desarrolla una historia que dialoga con el resto de las Ciencias sociales partiendo de nuevos paradigmas metodológicos y epistemológicos derivados de las ciencias exactas.

En la misma obra, el capítulo “Ropa nueva” reafirma de nuevo el valor de la moda, esta vez como manifestación artística cuando señala: *Cuánta vida (...) para el arte, por medio del trapo!* (PB 2006: 490) y también deja patente su importancia sociológica: *el trapo es una fuerza social* (PB 2006: 490). De nuevo, con esta rotunda sentencia, la autora se revela como una adelantada a las teorías, esta vez sociológicas, que serán desarrolladas en el siglo XX². Si autores como Flügel han subrayado el poder seductor de la moda, ya doña Emilia afirmaba rotunda en este capítulo: *estamos en el golfo de la moda, picado de islitas del archipiélago de la seducción* (PB 2006: 490).

Las sederías de Lyon son objeto de especial admiración por parte de la autora quien, más allá de su valor industrial, destaca su calidad artística, *revolotea el arte* (PB 2006: 491), muy vinculada a movimientos como el *Arts and Crafts*³ tal y como se ve reflejado en los *dibujos y cartones de las telas brochadas plagados de lilas con follaje sobre fondo blanco, pensamientos sobre gris, lirios, ninfeas, azucenas, rosas, crisantemos...* (PB 2006: 491).

Las vitrinas con las ropas de los grandes modistos de la época son un foco de atracción que atrapa a las señoras que visitan este museo. Doña Emilia descubre entre los grandes *couturiers* a las hermanas Boué *una casa para mí desconocida pero donde hay trajes sobremanera lindos que lucen bien modeladas figuras de cera* (PB 2006: 492). Uno de los vestidos de esta *maison* la seduce de tal manera que no duda en describirlo con gran detalle sin escamotear elogios y abundando en la delicadeza de su confección.

De entre los grandes modistos de la época, Pardo Bazán destaca a Charles Frédéric Worth por encima del resto, no porque coincida con sus gustos sino porque en sus vestidos encuentra esa idea sociológica de la moda como fenómeno que sirve para expresar prestigio y poder económico:

Cuánta yankee ultramillonaria y snob se dejará el vellón entre las tijeras del modisto sólo por codearse en sus libros de caja con Her Royal Highness la princesa de Gales o S.M. la Emperatriz de todas las Rusias! (PB 2006: 492).

² MANSILLA VIEDMA, Pedro, “Sociología de la moda, un punto de vista privilegiado”, *Vínculos de Historia*, nº 6, 2017: 177. Sugiere que antes de la toma de conciencia de la sociología como instrumento científico teórico de análisis de la moda, ésta ya era sociológica. Como señalaron Barthes, König o Simmel, antes de saberlo los hombres ya se vestían de una manera social.

³ FOGG, Marnie, *Moda, toda la Historia*, Barcelona, Blume, 2014: 185. Este movimiento británico, liderado por William Morris, recuperó los procedimientos artesanales a través de los telares manuales, la xilografía y los bordados a mano e influyó en toda Europa en la década de 1890.

Los otros grandes mencionados en este apartado son Redfern, Doucet, Laferrière, Félix, Raudnitz y Storch. Al ocuparse del estilo de sus creaciones subraya el bizantinismo y el naturalismo idealista (*art nouveau*) como corrientes artísticas que influyen de manera decisiva en las elaboraciones de la *Haute Couture*.

En la misma obra dedica otro apartado a “El traje”. En la Exposición de 1900 se construyó otra instalación llamada “el Palacio del traje” en el que veinticinco escaparates exponían telas antiguas que según señala nuestra cronista fueron *lo que menos admira el público y lo que más debe admirar el inteligente* (PB 2004: 558). El Palacio del Traje mostraba, de nuevo, el valor artístico de la moda ya que *lo que domina es la doble conquista artística y moral de la belleza y del pudor por la ropa* (PB 2006: 558). El Arte y la Historia ligados a la Moda impregnan la temática de este espacio que pretendía recrear, mediante escenografías, la transformación y el cambio del traje desde la Prehistoria hasta el final de siglo XIX. El Palacio del traje fue un museo de Historia de la Moda en el que se exhibieron reconstrucciones de los vestidos femeninos desde la época de Augusto, pasando por Bizancio y el vestuario de la emperatriz Teodora, y cuadros dedicados al final de la Antigüedad clásica en las Termas de Juliano. El catálogo incluía composiciones del vestuario medieval a través de la indumentaria de santa Clotilde, recreaciones de la elegancia y aportaciones a la moda de María de Médicis, vestidos de estilo Luis XIII y de la fastuosa corte de Luis XV, una muestra de las excentricidades de María Antonieta, ejemplos de los cambios introducidos por la Revolución francesa y cuadros dedicados a la moda Directorio y el estilo Imperio impuestos por Josefina Bonaparte. También aparecían reflejadas las modas del Segundo Imperio impuestas por Eugenia de Montijo y su evolución posterior hasta llegar al año 1900. Para esta exhaustiva labor de reconstrucción fue fundamental el trabajo de los industrioses artesanos de París pero también doña Emilia destaca la necesidad de una ardua labor de documentación histórica para *no cometer anacronismos* (PB 2006: 558) y subraya el exquisito modelado de los maniqués en los que se exhibían los trajes de las escenas recreadas hasta el punto de adjudicar a sus hacedores *el dictado de artistas* (PB 2006: 558).

En *Al pie de la torre Eiffel*, Pardo Bazán hace un repaso por algunas de las principales personalidades femeninas de la moda francesa para subrayar no sólo su importancia *fashion* sino también su vinculación con las Bellas Artes:

María Antonieta, con su pañoleta de linón y su sombrerillo coronado de rosas, la duquesa de Chateroux, la de la piel de marfil, madama de Pompadour, la excelsa creadora del rococó, la coleccionista acérrima, la musa de la estampa, el grabado y la pintura suave, la Du Barry, protectora de los artistas en manos de la decadencia general. Madama Geoffrin, la amena conversadora, y tantas y tantas como podrían citarse. Las figuras de aquella época que hoy, gracias a los Goncourt, está más de moda que nunca, se encuentran lo bastante próximas a nosotros para excitar la mente y aún los sentidos y representan esa feminidad tan encarecida por los Goncourt (PB 2004: 180).

Este repertorio de mujeres han sido, en su momento histórico, decisivas para el arte sea como mecenas o como musas inspiradoras y también son objeto de atención, dado su atractivo, por parte de la Literatura naturalista a través de la obra de los hermanos Goncourt⁴. Moda y literatura aparecen indisolublemente unidas en la larga loa que doña Emilia dedica a Edmund Goncourt, creador del más prestigioso premio novelístico de las letras galas⁵.

En *Por Francia y por Alemania*, la autora retoma el tema de la moda en el capítulo dedicado a “Trajes, moños y perendengues” en donde de nuevo afirma su valor artístico pues *aún siendo una conversación simpática para las mujeres (...) no sólo puede, sino que debe entrar una mediana dosis de sentimiento artístico, que es como la filosofía de estas frivolidades trascendentales* (PB 2004: 305) e insiste en la importancia del aliño personal de las mujeres *para no mermar los fueros de la estética* (PB 2004: 306). Doña Emilia se adentra, una vez más, en la Historia de la Moda y esta vez se centra en el período que va desde el reinado de Luis XVI hasta finales del XIX. Con esta acotación histórica la escritora demuestra ser una auténtica experta en el tema ya que hoy día hay unanimidad entre los estudiosos en reconocer que el surgimiento de la Moda tuvo lugar entre 1780 y 1880⁶, justamente el período que ella abarca en su descripción.

Pardo Bazán es una profunda conocedora de las tendencias más novedosas y recientes en materia de vestuario. En *Por Francia y por Alemania* señala la prevalencia de la influencia británica en el último cuarto del siglo XIX que, según

⁴ GONZÁLEZ ARIAS, Francisca, “Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias”, *Bulletin hispanique*, 91, 1989: 409-446.

⁵ ARAGÓN RONSANO, Flavia, “Estereotipos franceses en las novelas traducidas de los hermanos Goncourt: El caso de Germinie Lacerteux”, *L'Étranger tel qu'il (s)écrit*, Santos y de Almeida (directores.), Porto, Universidade de Porto, 2014: 175.

⁶ PAZ GAGO, J.M., *El octavo Arte, la Moda en la sociedad contemporánea*. A Coruña, Hércules eds. 2016: 39-79.

ella, se impone felizmente para *las prendas prácticas y útiles: el impermeable, el Ulster de viaje que preserva del polvo, el traje de playa, la chaqueta de paño, el cuello, la pechera y la corbata masculinas... y se advierte el influjo estético indudable de Kate Greenway*⁷ y sus originales dibujos (PB 2004: 307, 308)⁸ y, en *La mujer española y otros escritos*, se muestra firme defensora del *divided skirt* o falda partida que responde a muchas exigencias pero asusta a los filisteos (PB 2000: 293). También sus novelas y relatos reflejan esta erudición en materia de modas y en *Un viaje de novios* el traje de viaje de Lucía alcanza categoría simbólica como expresión de un viaje iniciático hacia una nueva categoría de mujer emancipada. Josefina García en *La tribuna* luce las faldas cortas que se impusieron en la década de 1870. Así en *Insolación* se sujeta a los rigores del incómodo polisón mientras que en *Un viaje de novios*, *Dulce dueño* y en relatos como *La manga* la escritora censura la moda de usar sombreros gigantescos y extravagantemente decorados. Espina Porcel luce un vestido estilo *Fuller* en *La Quimera*, la hechura princesa es utilizada por Argos y Rosa Neira para confeccionar sus ropas en *Doña Milagros*, *Miss Annie* y Rosario utilizan sendos vestidos de corte prerrafaelita en *La sirena negra* y *El saludo de las brujas*, en tanto que las líneas rectas y el retorno a la forma Imperio se pone de manifiesto en *La prueba*.

Doña Emilia también constata la masculinización del vestuario femenino que irrumpe con fuerza en el mundo de la Moda para permitir a las mujeres desarrollar sus inquietudes intelectuales y practicar nuevas actividades físicas y deportivas. Fé Neira emplea los zapatos planos, *Miss Annie* usa bombachos para andar en bicicleta y Clara Ayamonte recurre a un abrigo-saco y un traje de auto para conducir su coche. Lina Mascareñas y *Afra* en el cuento del mismo nombre emplean trajes de baño para practicar natación. Manolita en *La madre naturaleza* y la protagonista de *Temprano y con sol* se visten al estilo *jockey* para pasear y viajar respectivamente.

Las nuevas modas también garantizan la comodidad de la mujer en su hogar y Rosario, en *El saludo de las brujas*, se pone batas de corte kimono mientras que Clara Ayamonte se inclina por el corte *watteau* para esta prenda de casa. Todo el catálogo

⁷ URDIALES VALIENTE, Alberto, *Ceatividad y comunicación de la Ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*, Madrid, UCM, 2005: 18. Kate Greenway fue una ilustradora británica que influyó en el movimiento esteticista con una obra que mezclaba el detalle de los prerrafaelitas con el colorido delicado.

⁸ El mismo párrafo se reproduce de manera idéntica en uno de sus artículos publicados en la Nación de Buenos Aires (PB 1999, I: 151).

de novedades *fashion* destacables a finales del siglo XIX y principios del siglo XX se recrean en los cuentos y novelas de la autora.

Otros temas que suscitan su interés son los colores de moda. En *Por Francia y Alemania*, en el mismo capítulo sobre trapos y moños, se extiende prolijamente sobre este tema:

El colorido es muy expresivo. En las épocas trágicas de la Historia (...) el color es vivo, intenso, rico, entonado; las telas majestuosas, de pliegues opulentos, que realza el oro. La púrpura triunfa, el verde es metálico, el azul, turquí. Con el fanatismo religioso, los puritanos, vienen los tonos sombríos, apagados, lúgubres. Con la afeminación y la galantería, los colores bonitos, rosas, azules, la tonalidad fantástica de Watteau. Con una edad de individualismo como la nuestra en que la aspiración de todos es pasar inadvertido en la calle y aparecer al mismo tiempo correcto y distinguido- (...) tienen que prevalecer los matices limpios, discretos, que aparentan seriedad, y sin embargo, no pueden confundirse con la librea de las clases trabajadoras. (PB 2004: 309).

Esta teoría de los colores, que se imponía en la momento en que la autora escribe, podemos encontrarla ratificada en sus cuentos y novelas como, por ejemplo, en este suculento párrafo de *Un viaje de novios* en el que las desigualdades entre las élites y el pueblo llano se ven representadas sobre todo a través del color:

A la vuelta solían las amigas hallar el puente más animado que a la ida. Era el momento en que tornaba de sus expediciones campestres la gente de Vichy (...) entreveíanse un instante anchas pamelas de paja muy florecidas de filas y amapolas, trajes claros, encajes y cintas, sombrillas de percal de gayos colorines, rostros alegres, con la alegría del buen tono, que está siempre a diapasón más bajo que la de la gente llana. Esta gozaban los expedicionarios de a pie, en su mayor parte familias felices, que ostentaban satisfechas la librea de la áurea mediocridad, y aun de la sencilla pobreza: el padre, obeso, cano, rubicundo, redingote gris o marrón, al hombro larguísima caña de pescar; la hija, vestido de lana oscura, sombrero de negra paja con una sola flor... (PB 2003: 183).

También las joyas son objeto de análisis por parte de doña Emilia. En la exposición de 1900 llama poderosamente su atención la nueva moda del *reloj brazalete*, *la joyería en menudencias de tocador*, los gemelos de teatro y los puños de los paraguas de orfebrería (PB 2004: 312). En sus novelas y cuentos la autora se

explaya sobre estas cuestiones. Así, en el balneario de Vichy de *Un viaje de novios*, las españolas que allí toman las aguas comentan entre ellas las últimas novedades en alhajas de estilo modernista mientras que, en *La Quimera*, Silvio Lago se ajusta sus gemelos de oro y pasea la vista por todo el repertorio de metales y piedras preciosas que en forma de diademas, collares, pulsera, broches y otros aderezos, lucen sus clientas en el teatro. En varios cuentos de la condesa, encontramos que las joyas son el *leit motiv* de la trama, tal es el caso de *La perla rosa*, en la que un aderezo de perlas de una rara variedad rosa delata la infidelidad de la esposa del protagonista. En *La argolla*, un brazalete subraya la sujeción a los caprichos de su futuro amante por parte de la joven agasajada con esta pieza y en *El gemelo* la búsqueda infructuosa de un aderezo conveniente para adornar las galas de alivio de una gran señora tras una larga época de luto, revela que ha sido robada por su propio hijo para saldar sus deudas de juego.

La numerosa correspondencia que mantiene a lo largo de casi tres décadas con su amiga Carmen Miranda de Pedrosa, atestigua sus profundos conocimientos sobre lo que se lleva y de lo que está *demodé*. Entre otras cuestiones fundamentales doña Emilia informa a su comadre e incluso hace bocetos de los *escotes vergonzantes* que se estilan *de pico adelante y pico atrás*⁹ y de los trajes de *skating así (no te rías del dibujo) con esclavina de nutria y el resto de terciopelo verde bronce muy plegadito de hechura de blusa*¹⁰.

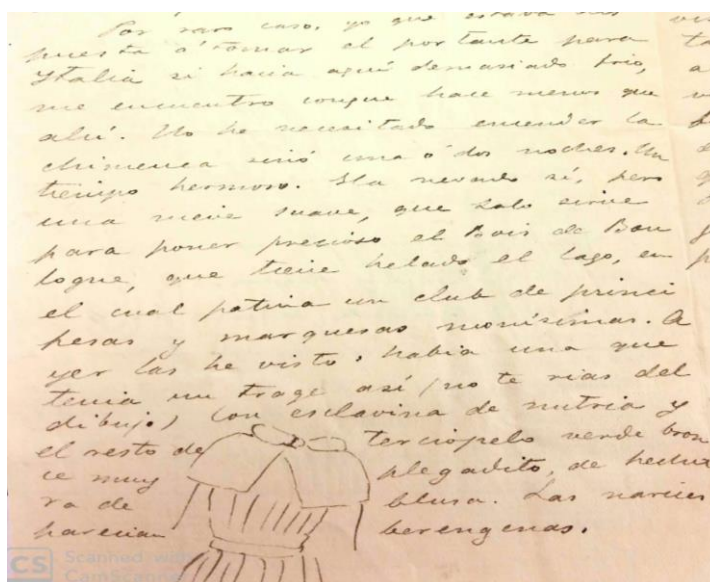


IMAGEN 1: Boceto de traje de patinaje realizado por Emilia Pardo Bazán. Archivo RAG

⁹ RAG: MO 88/C. 1.9.

¹⁰ RAG: MO 88/C. 1.14. Imagen 1.

Asímismo se atreve a enviarle bocetos de una chaqueta para teatro *de raso gris perla velado con tul de encaje español*,¹¹ y de las capotas de moda *así haciendo pico delante*¹². Las hechuras más en boga, como los trajes rectos que se imponen en la década de los 80 y prescindan del polisón, también se describen en sus cartas: *Es una forma sumamente sencilla pero muy nueva, a lo María Antonieta, según dice la modista que se la echa de literata y artista en trajes*.¹³

Su correspondencia también incluye un catálogo de lo que en un artículo publicado en 1913 en la Nación de Buenos Aires tituló como “modas raras”:

Para afrontar ciertas modas hay que ser joven, hermosa, opulenta, elegante, y las que estas circunstancias envidiables reúnen no siempre están dispuestas a comprometerse en una aventura semejante a la de Colón al surcar mares desconocidos. Las que sin reunir tantas cualidades y dones se atreven a salir como conejo en rifa, proporcionan a los guasones y a los que escuchamos sus bromas deliciosos plato (PB 1999, II: 865, 866).

Las *modas extravagantes* a las que alude en sus misivas a Carmen Miranda incluyen algunas de estas tendencias desafortunadas para las damas menos agraciadas como la moda de ir a los *tés escotado y de falda corta de modo que parecen peonzas las gruesas (...)* Los *peinados altísimos empolvados o mejor aún peluca blanca. Las cabezas hacen esta forma) altísima, altísima. Las alhajas y las flores puestas allá en el quinto pino. Las faldas lisas completamente de arriba abajo*¹⁴. De nuevo en este caso la escritora ejerce de ilustradora y dibuja para su amiga un boceto del peinado que ella misma adoptará porque, aún siendo exagerado, contribuye a estilizar la figura.

También informa a la señora de Pedrosa del asombro que le causan *los trajes y peinados de mis compañeras de estudio en la biblioteca (que los hay pasmosos)*¹⁵ y de los escandalosos *escotes de última (...)* por debajo del brazo y, en vez de *hombreira, un broche de diamantes o una doble hilera de perlas finas*¹⁶.

En la citada correspondencia se hace referencia, además, a los numerosos vestidos que conformaban el armario de las mujeres de clase media quienes estaban

¹¹ RAG: MO 88/C. 1.14.

¹² RAG: MO 88/C. 1.14.

¹³ RAG: MO 88/C. 1.19

¹⁴ RAG: MO 88/C. 4.7.

¹⁵ RAG: MO 88/C. 1.14.

¹⁶ RAG: MO 88/C. 1.15.

sujetas a una estricta etiqueta y debían cambiarse de traje varias veces al día: batas de casa, vestidos de carnaval, trajes de *trotteur*, vestidos de *soirée*, chaquetas para teatro, trajes para comidas ornamentales y abrigos de verano, figuran en el repertorio de descripciones que la autora hace a su amiga. De todos ellos hablaremos cumplidamente en los apartados correspondientes.

A través de los encargos que hace a su amiga podemos apreciar su gusto por las últimas novedades y los recursos que emplea para subsanar la falta de géneros y tejidos suntuosos en A Coruña: *Te envío la adjunta muestra de un vestido mío a ver si hay ahí algo conque [sic] componerlo pues aquí no existe un retal de ese color. Yo he pensado en una tela de casullas pues ya sabes que ahora se permiten esas extravagancias. Me dijeron que ahí tiene SE una surtida tienda de ornatos y habrá quizás algún género de ese color o lila con mezcla de oro o plata. Aquí como no somos tan sacrílegos no hay tela para casullas y sí sólo para sofás. Si hay algo de lo que deseo, remítame muestras y precios*¹⁷.

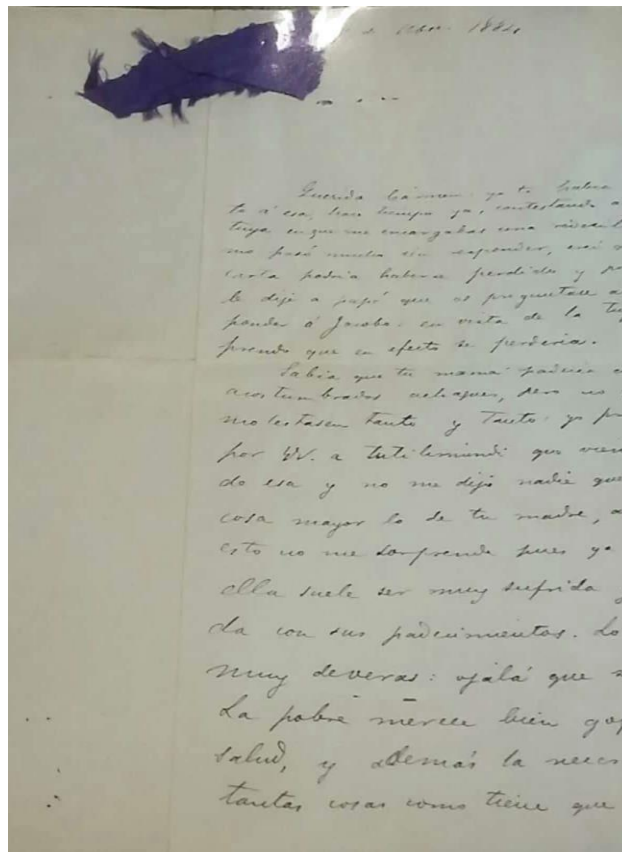


IMAGEN 2: Muestra de tela color morado remitida por Emilia Pardo Bazán a Carmen Miranda de Pedrosa. Archivo RAG.

¹⁷ RAG: MO 88/C.4.5. Imagen 2.

En otra misiva posterior la escritora agradece las indagaciones de su amiga respecto a la tela color lila: *Esta muestra es, en efecto, la que mejor da con el color. Envíame una vara pues a fin de no parecer el Nazareno la emplearé en cantidades infinitesimales.*

*Si hay alguna tela blanca en esas tiendas religiosas con brochados de plata o sinó de oro, hazme el favor de remitirme muestra de ellas y precio al mismo tiempo que la vara del género morado que puede venir por el mayoral.*¹⁸

Las gestiones también funcionan a la inversa y doña Emilia remite desde París a su comadre dos muestras de tela imposibles de encontrar en otro lugar que no sea la capital francesa: *PD: Esos tres colores cuya muestra te remito son los matices más de moda este año. Nuevos enteramente*¹⁹.

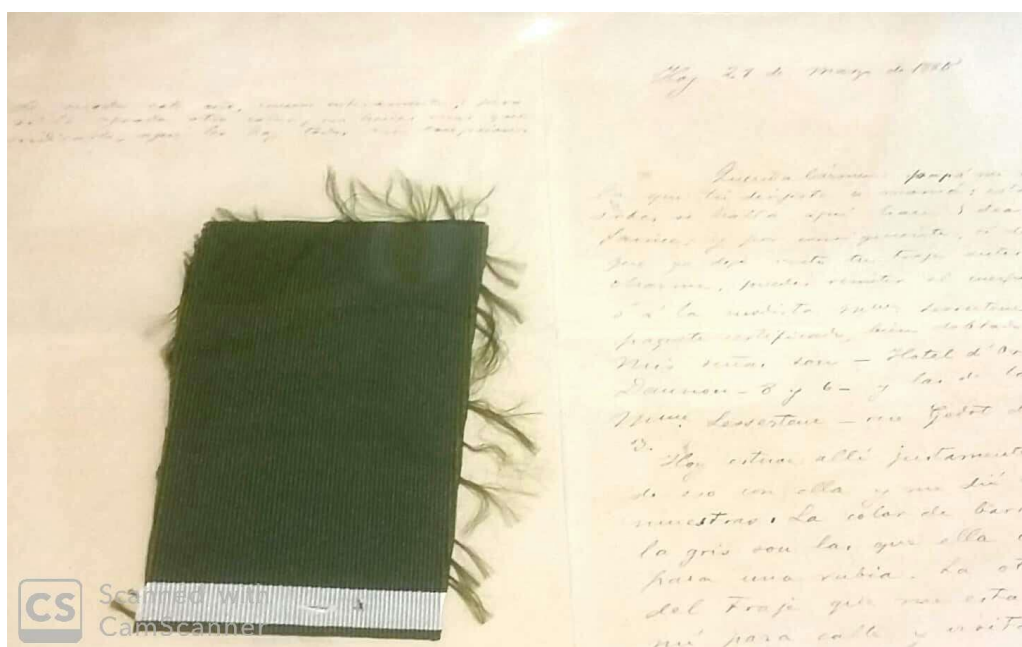


IMAGEN 3: Muestra de tela color verde remitida por Emilia Pardo Bazán a Carmen Miranda de Pedrosa desde París. Archivo RAG.

Los colores a la última también son objeto de comentario en sus misivas y los tonos más de moda a los que alude, aparte del morado antes mencionado, son el *rosa de abril*²⁰, el fresa, el barro cocido, el gris y el verde ajenjo²¹. Su interés por los

¹⁸ RAG: MO 88/C.1.12.

¹⁹ RAG: MO 88/C. 4.7.

²⁰ RAG: MO 88/C. 3.13

²¹ RAG: MO 88/C. 4.7.

sombreros que más se llevan aparece en varias misivas si bien las menciones más importantes son la alusión a lo *demodé* de los modelos *de cucurucho*, que todavía se ven en España y no en Francia²², y su crítica a los enormes sombreros tipo *flaneras* que considera *un desatino*²³.

En *La mujer española y otros escritos*, encontramos un artículo “Sobre la moda” (*la Ilustración Artística*, 1908) en el que Pardo Bazán abunda en un tema *muy resobado*, pero que se nos impone con *aflictivo apremio* (PB 2000: 289): el sombrero. Tras preguntarse inicialmente por la funcionalidad de este complemento y dejar claro que, en España, es un lujo que *diferencia a la señora de la artesana* (PB 2000: 290), la autora carga, nuevamente, contra las mujeres que se compran a precios desorbitados o mandan copiar a las modistas sombreros extravagantes que no guardan *relación con las ocasiones de usarlo* (PB 2000: 291). Siguiendo esta idea, escribe su relato *La manga* para poner en evidencia el desatino que supone empeñarse tanto por exhibir uno de *los artículos más desquiciados de la vestimenta* (PB 2000: 289).

“La moda con arte”, (*La Época*, 1889) insiste en el tema e indica *por los sombreros quiero empezar puesto que la cabeza es la parte más noble del cuerpo* (PB 1999, I: 151) para, a continuación, explayarse en una relación de los modelos de sombrero que se han llevado en los dos años precedentes: *el sombrero capota altísimo, empigorotado de tres pisos con entresuelo*, que se ha visto sustituido por un *casquetito que encaja perfectamente con el breve peinado actual* (PB 1999, I: 151). También elogia la practicidad del sombrero redondo que *resguarda del sol* y que se engalana con un amplio surtido de flores. En otro artículo titulado “*Los sombreros femeninos en el teatro*” (*El Liberal*, 1896) retoma de nuevo el asunto para ocuparse del inconveniente que suponen los sombreros de gran tamaño en los espectáculos teatrales y propone la instalación como en *los teatros de Inglaterra de un local especial donde las señoras hacen su toillettes y dejan sus artefactos* (PB 1999, I: 177). Una doña Emilia nada indulgente aboga, incluso, por imitar el ejemplo de los Estados Unidos en donde se multaba a los directores de circos, teatros y espectáculos que no proscribiesen el uso de los sombreros en sus recintos. El tema parece inagotable y las alusiones a los excesos en la materia sombreril proliferan por doquier a lo largo de su narrativa periodística, sus novelas, cuentos y, como hemos visto, su correspondencia privada.

²² RAG: MO 88/C. 1.14.

²³ RAG: MO 88/C. 5. 11.

Tampoco la moralidad del vestido escapa a su escrutinio y en “Crónicas de Europa, la indumentaria femenina“ (1912), aun cuando se manifiesta partidaria de la libertad de la mujer, también en el vestir, da la razón a la Iglesia católica que censura trajes que con *mayor claridad traicionan a las mujeres, no sólo por su brevedad o transparencia sino porque (...) sus hechuras, en vez de cubrirlas las acentúan* (PB 1999, I: 687). Doña Emilia plantea la disyuntiva entre la defensa de vestir libremente y el hecho de, en ocasiones, ciertas elecciones de vestuario son insostenibles, sobre todo cuando la moda se convierte en un *ídolo hueco ante cuyo altar se sacrifican incondicionalmente la salud, el bolsillo, la decencia y el sentido común de la grey femenina* (PB 1999, I: 688). Sus palabras siguen aún hoy en día de rabiosa actualidad, más aún si tenemos en cuenta que incluso propugna una actitud más natural y sin aspavientos ante la exhibición de la belleza femenina a imitación de lo que ocurre en París en donde *nadie hostiga a las transeúntes y no existe esa persecución y fiscalización callejera de las formas de la mujer* que, por desgracia, abunda en España (PB 1999, I: 689).

La moda también es descrita por la autora en el mismo artículo como un fraude:

Todas encierran alguna trampa o engaño: Así, la moda de los peinados de cola de conejo tiene por objeto encubrir la calabaza frayla de una testa en calvicie; la corbata y pañuelos de cuello tapan costras y postemas, el corpiño de las mujeres , aumenta encantos acocinados y secos, los cinturones, fingen esbeltez, el pantalón, remeda morbideces ausentes... y todo por el estilo (PB 1999, I. 691).

Si pensamos en los trucos de Pilar Gonzalvo para fingirse sana en *Un viaje de novios*, en los vestidos caseros que esconden el ajamonamiento de incipientes matronas de Mercedes en *Allende la verdad* o de Rita Pardo en *Morriña* y en la *peluca con bucles y sortijillas de un rubio angelical* que luce la anciana doña Aparición en el relato *Memento*, entendemos hasta qué punto la moda como engaño y trampantojo sirve como excepcional recurso dramático.

Las reflexiones de doña Emilia sobre la moda llegan incluso a sugerir que ciertas tendencias tienen intenciones ocultas. Por ejemplo, en “Las modas raras” apunta la posibilidad de que *alguno de los reyes del trapo haya leído Fecondité* y pretenda fomentar la natalidad en Francia imponiendo el polisón delantero (PB 1999,

I: 863) una moda que califica como *deplorable para la estética* y nada favorecedora para sus seguidoras. Por eso, ante ciertos desatinos de los modistos, propone:

Alguna que otra vez el arte asoma entre oropeles estrambóticos; pero, generalmente, sólo impera la locura colectiva del dinero malbaratado, del gusto perdido y del pudor por los suelos. Yo soy partidaria acérrima de que la mujer disfrute de gran libertad pero adviértase que no hay nada más funesto para la libertad de la mujer que estas demencias y desequilibrios aceptados sumisamente. Debiera constituirse un tribunal de mujeres entendidas en higiene y en arte, a las cuales sometiesen los modistos sus “creaciones”, como ahora se dice y que las aprobasen o no teniendo en cuenta precisamente la comodidad, libertad, belleza y salud de la mujer. Este tribunal o areópago no hubiese consentido las faldas largas de antaño, ni los tacones altos, tan expuestos a un resbalón, ni los sombreros enormes, con los cuales no se cabía en parte alguna; ni las faldas tan justas, que no dejan avanzar el pie. (PB 1999, II: 864, 865).

Doña Emilia se postula pues como candidata a convertirse en uno de estos árbitros de la elegancia. Nada extraño si tenemos en cuenta sus enormes conocimientos y el profundo interés que el tema despierta en ella ya sea desde un punto de vista higiénico, moral, económico, social o puramente práctico.

1.2. Una marinedina en París

En su *Libro de los pasajes* Walter Benjamin hacía una reflexión sobre París como la gran capital decimonónica²⁴. El centro de su análisis lo constituían los pasajes, esas galerías acristaladas características del siglo XIX. Los nuevos espacios urbanos, estudiados por Benjamin y diseñados por Haussman, fueron el germen de un vertiginoso ciclo socioeconómico a partir de una nueva cultura del consumo visual basada en los escaparates. Doña Emilia es testigo de estos cambios en *Apuntes de un viaje* y, a su llegada a París, su entusiasmo se desborda:

Estábamos entrando en París. No quiero negarlo. Yo era presa de una agitación violenta. Hoy que tanto se viaja, ¿qué persona que esté suscrita a un periódico y use guantes — aunque no sea diariamente— ha dejado de formar esta idea: ir a París —de realizar este deseo— ver París? Pero las tres cuartas partes, toman un tren de placer, se

²⁴ BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

están diez días, dan un paseo por los boulevares, compran dos tres frioleras para la señora y el ahijado, ¡y se vuelven a su pueblo diciendo que han visto París! Yo pienso estar en París tres meses, y estudiarlo a fondo; no estudiar su fisonomía material —ésta con una colección de fotografías se conoce casi— sino su aspecto moral, hasta donde mis fuerzas alcancen y comprenda mi inteligencia; y entonces podré decir si tienen razón los que le llaman «el cerebro del mundo» o si están más en lo justo los que la apostrofan «moderna Babilonia» (PB 2014: 39).

No cabe duda de que para la informada y enguantada escritora gallega la capital francesa es, como lo fue para Benjamin, digna del más esmerado escrutinio. En este paraíso de la razón y de los sentidos, la pulsión escópica del viajero o del *flâneur* se dispara. En el nuevo Edén del consumo, el montaje y desmontaje de las vitrinas, su disposición y sus cambios estacionales son el primer mecanismo para atrapar la atención del potencial comprador que pasea y observa. La seducción que las vitrinas ejercen sobre las *fashionistas* ávidas de novedades son atestiguadas por doña Emilia en sus crónicas sobre la Exposición universal de 1900 y también en algunas de sus novelas y cuentos. Si en *Un viaje de novios*, Lucía mira embobada un escaparate de lencería blanca en Bayona y Amparo se deleita viendo vitrinas de pañuelos rojos en *La tribuna*, la propia autora reconoce el poder cautivador de la Moda que se ofrece a los viandantes generando las más inesperadas necesidades:

Pues ¿y las tiendas? El anuncio, el modo de engalanar el escaparate a fin de que atraiga los ojos y entreabra el bolsillo; la tentación hábil, insidiosa, continua, que llega á convencerle a uno de que necesita con urgencia un objeto en que no pensaba cinco minutos antes, ni en su vida ha echado de menos; la magia del vendedor, sus palabritas de miel, sus agasajos, la tupida red de seda en que envuelve al marchante, la seducción que ejerce sobre sus sentidos y hasta sobre su conciencia ... es otro capítulo que mi sexo me obliga a conocer, y que adicionado con las visitas al taller de las modistas y modistos favorecidos del público derrochador, podría inspirar un tratado edificante y moral, demostrando el tremendo papel que desempeña en la moderna sociedad esa hoja de parra que nuestros progenitores, en el feliz Edén, obtenían sin más trabajo que extender la diestra hacia las enredaderas y los floridos arbustos ... (PB 2004: 127).

Los nuevos espacios de consumo dan pie a una sociología basada en arquetipos nuevos como el *flâneur* de Baudelaire, un paseante inquieto que adquiere el matiz despreocupado del ocioso que puede perderse y perder su tiempo en un paseo

aleatorio. Este prototipo urbano se exporta al resto del mundo y es recreado por Pardo Bazán en su relato *Los ramilletes* en el que el protagonista, mirón y ojeador a la vez que transeúnte, escruta hasta los más mínimos detalles de la pretenciosa indumentaria de una joven de clase obrera. El trasfondo patético de este cuento se resume en *Al pie de la torre Eiffel* cuando la autora exclama: *¡Cuánto drama sombrío en el fondo de este París tan dorado, alegre, activo y brillante!* (PB 2004: 127). En *Los ramilletes* queda muy bien ejemplificado el capitalismo de consumo que emergió a principios del pasado siglo y que generó nuevos patrones de uso de un tiempo de ocio que se había hurtado al tiempo de negocio gracias a la introducción de las máquinas en la jornada laboral. En el cuento de Pardo Bazán el malicioso protagonista se deleita contemplando la miseria mal disimulada de la pobre muchacha casadera que pasea, en el tiempo libre que le dejan sus faenas, para buscarse un novio pudiente.

Doña Emilia es también fiel testigo de lo que Veblen, en *Teoría de la clase ociosa*,²⁵ llama el *consumo conspicuo*, un estilo de vida que pretende ocupar el tiempo libre y el dinero de la burguesía, la nueva clase rica y ociosa nacida de los beneficios de la industrialización. El *flâneur* personifica los hábitos de vagabundeo hambriento de novedades, de este nuevo consumidor que descansa en los cafés parisinos:

En efecto, el que paseando por recreo recorra los boulevares y los barrios ricos de la gran capital, no puede menos de sentir la influencia de su vida en ebullición, comercial y elegante a la vez. Toda la línea del boulevard de la Magdalena, Italianos, etc., es una permanente exposición artística. Los comercios de primer orden, los restaurantes del mundo elegante, los cafés frecuentados, hormiguean a porfía; y de noche, cuando los millares de luces de todos estos centros de lujo esparcen su viva claridad, cuando las mesas de los cafés colocadas exteriormente se llenan de parroquianos, se creería asistir a una fiesta perenne (PB 2014: 46).

Este París de principios del siglo pasado no era sólo una fiesta para sus visitantes sino que también constituía el núcleo de la civilización occidental y el centro de la moda y el gran lujo. En una de sus cartas a su amiga Carmen, la autora le confiesa: *Madrid me parece un poblachón, lo confieso, viniendo de París, lo*

²⁵ VEBLÉN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamérica, 1988.

*encuentro atrasado, feo, con un piso inaguantable y unas tiendas imposibles. Se acostumbra una muy pronto a lo bueno*²⁶.

En “Las modas raras” (1913), doña Emilia deja muy clara la hegemonía parisina en materia *fashion*:

La gente elegante que llega de París ahora con los baúles repletos y las cajas de sombreros rellenas, cuenta y no acaba de los caprichos de la que hará medio siglo todavía era llamada “la voluble Diosa”(PB 1999, II: 862).

Esta influencia gala ya se había iniciado en el siglo XVIII con la modista de María Antonieta, Rose Bertin, y se prorroga con los grandes artífices de la moda del XIX. Clara Ayamonte, por ejemplo, en *La Quimera*, acude a un maestro de costura, presumiblemente francés, para lucir excelsa en una comida de alto copete *se presentó, (...) luciendo un traje primoroso (...) envió reciente de un maestro en costura* (PB 1991: 323). En *El vestido de novia* esta prevalencia se reitera cuando la protagonista exclama: *eso de tener modista francesa viste tanto!* (PB 2010: 83). También en el relato *El Mundo*, Germana se hace eco de la importancia de la moda transpirenaica cuando señala el éxito del señuelo parisino con el que ha seducido a las *fashionistas*: *Al espejuelo de la elegancia extranjera, la mujer acude, y acudió.* (PB 1990, III: 67).

En París, como destaca Pardo Bazán en estos ejemplos, se ofrecía lo más exquisito a una clientela procedente de toda Europa que consideraba la moda como parte imprescindible de su estilo de vida exclusivo y lujoso:

Los mismos primores brillantados por la imaginación de la indumentaria femenina, esta densidad de la civilización en el puño de una sombrilla, en una bujería cualquiera sellada por el depurado gusto de París...obra de artistas que...se esconden en las grandes manufacturas nacionales y sin ambición... y crean su porción de belleza y la expiden... a esparcirse por el mundo, a refinar la vida humana (PB 1991: 416, 417).

Las exposiciones universales de 1889 y 1900 contribuyeron enormemente a la difusión de los primores e ingenios de la industria de la moda francesa. El culto a esta *voluble Diosa*, estaba presidido por *los pontífices de la vanidad y dictadores del trapo*

²⁶ RAG: MO 88/C. 2.2.

(PB 1991: 438), los modistos a quienes la Exposición de 1900 había dedicado un pabellón de “Ropa nueva”.

En las novelas *Insolación*, *Un viaje de novios* y *La Quimera* la escritora gallega menciona a los *couturiers* socialmente más relevantes: Worth aparece citado en las tres; Paquin protagoniza un capítulo de *La Quimera* y, en la misma obra, se alude a Laferrière, Raudnitz, Boué y Doucet. Estas *maisons* representaban la élite de la moda parisina cuya sede central se encontraba en la famosa *rue* de la *Paix*:

Esa calle en que el lujo de la mujer parece filtrarse al través de las paredes, irradiar incendiando los escaparates tentadores. Desde las deslumbrantes joyerías hasta las britanizadas tiendas de objetos de viaje, con sus sacos de flexible y crujiente cuero repletos de utensilios de plata y cristal, todo hablaba de necesidades complicadas, de atavíos fantásticos, de viajes en trenes rapidísimos, en que se pasea la insolencia de la fortuna al través del mundo. No cabía pensar en pisar aquellos establecimientos sino con carteras rellenas de billetes, las bombeadas carteras de los americanos y los ingleses, que hincha una tumefacción de caudal. (PB 1991: 438)

En *Al pie de la torre Eiffel*, Pardo Bazán se explaya sobre la maestría del modisto Félix, artífice del vestido patriótico de la primera dama de la República francesa, *madame* Carnot. Este *couturier* tuvo un gran renombre en su época junto a los *Redfern*, *Doucet*, *Laferrière*, *Worth*, *Storch* y *Raudnitz* (PB 2006: 492). Si bien la posteridad lo ha relegado al olvido, el carácter de artista soberano que le fue otorgado por doña Emilia está fundado tanto en su pericia con la aguja como en la enorme repercusión que, como veremos, alcanzaron algunos de sus diseños.

1.3. Un vasto conocimiento del sistema de la moda.

No obstante los elogios referidos a Félix y el prestigio internacional de Worth, Paquin es, sin lugar a dudas el modisto al que Pardo Bazán dedica más páginas al situar el capítulo III Acto II de *La Quimera* en su *maison*. La autora despliega sus enormes conocimientos acerca de los entresijos de un taller de alta costura y nos describe las diferentes categorías de empleados. Así, en la parte creativa del mundo *fashion*, se sitúan el *couturier* y su primero quienes serían los responsables del diseño, patronaje y acabado de los vestidos. El apartado laboral se cubre con las costureras y

oficialas, operarias que se ocupan de la confección del modelo. De la sección empresarial de la *maison* se encarga el administrador, quien también tiene una importante misión comercial junto con las vendedoras.

Uno de los ganchos más importantes para atrapar a las clientas son los desfiles de modelos, un evento social no exento de un fuerte componente teatral. Emilia Pardo Bazán describe en *La Quimera* un desfile en la *maison* Paquin concebido como un espectáculo cautivador y efectista:

Las seis muchachas encargadas del oficio de maniqués vivos se paseaban lentamente, estudiada la actitud, para mejor hacer admirar el modelo que vestían. Daban la vuelta al salón, dejando desplegarse con armonía la cola, (...) Se volvían, para enseñar a cada señora la hechura del vestido o abrigo, de espaldas y de frente, exhalando al mismo tiempo murmullos de encomio, un himno a la originalidad de los adornos, a lo delicioso de la prenda. Aquellos maniqués vivos eran mujeres hermosas, más hermosas (...) Con rapidez vertiginosa, desaparecían, se quitaban un vestido, se enfundaban otro, y volvían a pavonearse, a hacer la rueda... (PB 1991: 441).

También las clientas del taller de Paquin, banqueras, extranjeras, actrices, *cocottes* son el arquetipo de la mujer plutócrata que puede permitirse el lujo de comprar algo de *chic* parisino. La propia Espina Porcel, la más antojadiza de las mujeres, es chilena pero adquiere en París ese aire cosmopolita y mundano que, unido a su exotismo americano, seduce a su legión de admiradores.

Junto a los *premier* de la moda se sitúan, un escalón por debajo, las modistas. Los precios desorbitados de los talleres de *haute couture* hacían imposible que muchas señoras pudieran acceder a sus caprichos y por este motivo las copias de los modelos más codiciados eran una solución *ad hoc*. Lo ideal era que la imitadora fuera francesa ya que el prestigio de París era incuestionable pero, a falta de una *madame* Palmyre, se podían buscar soluciones más cercanas. En su obra teatral *El vestido de boda*, la protagonista Paula Castañar se cambia el nombre por el de Palmira Lacastagne para gozar de mayor predicamento entre sus clientas. También Germana en el cuento *El mundo* adopta las maneras y modelos de las modistas francesas. Las protagonistas de *La dama joven* refrescan ellas mismas vestidos viejos para una función teatral mientras que Rosa Neira, a falta de modista a la que acudir para ver realizados sus deseos, se las apaña ella misma y como buenamente puede, con

patrones y hechuras novedosas ayudada por su hermana Argos en *Doña Milagros y Memorias de un solterón*.

Dolores y Concha, hermanas protagonistas de *La dama joven* están en el escalafón más bajo de la industria *fashion*. Son costureras que cobran una miseria *que ganaban una peseta y cinco reales diarios*, (PB 2003, VII: 16, 17) y trabajan a destajo tanto en el taller como por las casas. La mayoría de las costureras de los relatos de doña Emilia como es el caso de la protagonista de *La puñalada* o de las amigas de Amparo en *La tribuna* trabajan en taller ajeno. También hay algunas que cosen a domicilio como Dolores en *La dama joven* o Carlota Migal en *Hallazgo*. Sólo las más afortunadas tiene obrador propio como la protagonista de *Casi Artista* y Germana en *El mundo*. Estas obreras de la aguja y el dedal cosen a mano y también utilizan la máquina de coser, *fiel aliada de la modista* (PB 2003, VII: 21, 22).

Aparte de las costureras, están las bordadoras y encajeras que se ocupan de bordar y confeccionar manualmente los apliques de la ropa blanca, labor que está peor pagada aún. Carmela, amiga de Amparo en *La Tribuna*, es una humilde encajera que apenas gana para sobrevivir *casi, descontando lo que nos cuesta el hilo, no sacamos para arrimar el puchero a la lumbre* (PB 2002: 78) y en *Casi Artista* se confirma la precariedad del trabajo de las bordadoras: *no hay nada peor pagado que «lo blanco»...* (PB 2018: 90, 91). Los bajos fondos del mundo de la moda también son reconocibles en la narrativa de la escritora gallega.

En su correspondencia privada, también doña Emilia nos revela que ella misma emplea a algunas de estas modistas para que copie vestidos de las grandes firmas o le confeccione prendas exclusivas inspiradas en modelos que ha visto en el Louvre. Entre las modistas francesas que cita están *madame* Lesselleur y la Sorillon, esta última sombrerera. En A Coruña echa mano de un par de modistas de confianza, Elisa y Tonina, que le hacen muchas prendas por encargo tanto a ella como a su amiga Carmen Miranda y también menciona a unas costureras madrileñas, a las que llama las Virtudes, que se ocupan de confeccionarle corsés: *Las señoras Virtudes me dijeron que a las parroquianas les enviaban contra reembolso y como esto era cómodo para mí les dije Amén*²⁷.

En varias de sus misivas a su amiga, la autora revela las dificultades que implicaba surtirse de ropa extranjera ya que no sólo había que hacer frente al elevado

²⁷ RAG: MO 88/C. 2.2.

coste de las prendas de última moda sino que también había que abonar las aduanas. Para evitar pagar por pasar vestidos nuevos a España se recurría al truco de estrenar los trajes para que tuvieran los bajos manchados y, de este modo, pasaran por usados y no recién comprados. Así lo cuenta en una de sus cartas a su comadre: *Yo para pasar en la aduana sin dificultades lo más he necesitado estrenarlo todo y rozar un poco por abajo los trajes pues de otro modo me harían aduanas y me cobrarían qué sé yo qué por mi inexperiencia*²⁸. Narda y Gelita, las pícaras protagonistas de *El niño de Guzmán*, recurren a esta treta para pasar por la frontera dos vestidos de baile que han comprado y que pretenden lucir en el casino de Biarritz aunque vestirse de tal manera para viajar haga suponer al resto del pasaje que se trata de dos prostitutas. «¿Qué dirán?», pensábamos nosotras. «¡Vaya un pergeño para camino (...) Esta coraza que veis... si no son los pases de muleta de Narda, me cuesta cuarenta duros más. (PB 2000, IV: 337).

Las propias modistas galas también ajustaban los precios de los vestidos para facilitar su venta y compensar la carestía de las aduanas: *En cuanto al porte y aduana creo te lo arreglará bien como me lo arregló a mí para el traje rosa (...) Ellos tienen bien organizado el envío de expediciones pues pesan todo, la seda, la lana y no declaran a la aduana sino la mitad del valor. Además disponen de tiempo y lo envían en cajas ad hoc*²⁹

El paso por la frontera era muy enojoso ya que no sólo suponía una inversión de dinero sino de tiempo por eso, si la modista se ocupaba, se evitaba la incomodidad del proceso:

*Yo no puedo llevarlo para aduanarlo porque el tren se detiene poco en Irún, como cincuenta minutos, que no alcanzan para nada, según dice mamá que al regresar la primera vez estuvo a pique de quedarse en tierra por aduanar un cajón de plantas que, al cabo no aduanó. La modista se encarga de todo eso y me ha asegurado (yo lo sé también por experiencia) que lo hace bien y con el menor coste posible y sin que corra perjuicio la frescura de los trajes (...).Y en cuanto a la expedición, ella se encarga de hacerla poniendotelo ahí todo lo mismo que el primtemps a la puerta de casa, contra reembolso, es decir, abonando ahí el importe al recibir los encargos*³⁰

²⁸ RAG: MO 88/ C. 1.19.

²⁹ RAG: MO 88/ C. 1.19.

³⁰ RAG: MO 88/ C. 1.18.

En *Un viaje de novios* es precisamente, el trámite de aduanar el que propicia el encuentro entre Lucía y Artegui y el abandono de Miranda, que prefiere perder el tren a perder su cartera.

Nada de lo relacionado con el carácter práctico de la moda es ajeno a la autora. Doña Emilia, una vez más nos abruma con sus minuciosos y detallados conocimientos hasta de los aspectos más nimios e irrelevantes de este mundo que no sólo la cautiva y apasiona sino que también le es muy útil en su labor literaria.

1.4. Moda y realismo como recurso de la narrativa realista y naturalista.

El Historicismo pictórico del siglo XIX trajo consigo un interés exhaustivo por todas las fórmulas de utilería, incluido en vestuario, que sirviesen para ambientar el período histórico en el que situar la temática de un cuadro. La Historia, pero sobre todo la Literatura, fueron las fuentes primordiales para la reconstrucción del pasado.

Las fuentes literarias aportaron gran cantidad de información para evocar el pasado y también sirvieron para construir el presente. La literatura europea del siglo XIX desarrolló un concepto de relato basado en una cotidianeidad que se vio materializada en las descripciones y en la ambientación. De la macrohistoria se pasó a la intrahistoria y para reflejarla fueron esenciales los objetos concretos de la vida diaria y, entre ellos, con carácter esencial, la vestimenta.

Los grandes novelistas de la Literatura realista europea van a utilizar toda clase de recursos descriptivos para trazar una contextualización lo más fiel y ajustada posible a la realidad y van a utilizar la indumentaria como recurso para lograr el “efecto de realidad”.

En este sentido, el vestido va a servir como elemento que ayude a dibujar los estereotipos de clase. Las mujeres de los grupos populares van a asumir un modo de vestirse condicionado por sus posibilidades económicas y en el que el afán de imitación de las clases pudientes va a ser una constante.

Uno de los elementos característicos de la vestimenta popular será la precariedad de los tejidos que va a ir unida a una practicidad en el color, marcado por tonalidades oscuras que disimulan mejor la suciedad habitual entre las clases trabajadoras. Esta monocromía se verá alterada por la explosión colorista que los

grupos populares se permiten en los vestidos de fiesta o en los “artículos de lujo” como el mantón de Manila.

Para las clases bajas el vestido es sobre todo, tal y como subraya Flugel³¹, un elemento que proporciona protección y abrigo. Es la salvaguardia del pudor frente a la lujuria ajena. Es, como señalan Hegel y Turner³², el cobijo frente a las inclemencias del clima y una cubierta que protege el cuerpo de cualquier daño invasivo. Pero los grupos más menesterosos no renuncian por ello a las veleidades *fashion* como pañuelos de colores o mantones de Manila. Emilia Pardo Bazán caracteriza a las mujeres de baja extracción a través de su indumentaria. Tal es el caso, como veremos, de Amparo en *La tribuna* o de la Lina Mascareñas de los primeros momentos de *Dulce dueño* y de las mujeres del rural que pueblan *Los pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*. Esta creación de estereotipos es común en la novela realista del momento. La Fortunata de Galdós representa el arquetipo de mujer popular a través de su vestimenta: *la moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al delfín, se infló con él, quiero decir que se hizo ese carácterístico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con el que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural*³³. También Amparo, protagonista de *Tormento* se presenta como una de estas mujeres de clase trabajadora, en su caso huérfana y pobre y caracterizada de un golpe de vista por el narrador como una mujer humilde: *¡su vestido...tan entrado en días! El velo pedía sustituto, el mantón lo mismo y sus botas aparentaban, a fuerza de composturas, una juventud que no tenían*³⁴. Igualmente, Isidora Rufete en *La desheredada* exhibe como prueba de su caída en picado al abismo de la pobreza: *pañuelo rojo (...) gabán raído y de muy difícil calificación en indumentaria (...) botas mayores que los pies ya entradas en días, inspiraban lástima*³⁵. Pañolitos de colores, mantones, zapatos raídos o no ajustados al pie son los elementos que componen el retrato de estas mujeres de baja extracción social.

³¹ FLUGEL, John Carl, *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964.

³² HEGEL, G.W.F., *Estética*, Turín, Einaudi, 1976. TURNER, B., *The body and the society. Explorations in the social theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1985. De este autor véase también: “Recent development in the theory of the body”, en FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, TURNER, B., *The body. Social process and cultural theory*, Londres, Sage, 1991.

³³ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta, Dos Historias de casadas*, Madrid, Cátedra, 1994: 183.

³⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*, Madrid, Alianza editorial, 1996: 130.

³⁵ PÉREZ GALDÓS, Benito, *La desheredada*, Madrid, Alianza editorial, 1997:22.

Juan Valera en Pepita Jiménez nos ofrece fieles descripciones de la vestimenta tradicional de las aldeanas andaluzas: *Llevaban trajes de percal de vistosos colores cortos y ceñidos al cuerpo, pañuelos de seda cubriendo las espaldas y descubierta la cabeza...*³⁶. El vestuario regional se ve abundantemente recreado por doña Emilia en sus grandes novelas de los Pazos pero también en muchos de los cuentos ambientados en Galicia. No en vano la propia autora en *Al pie de la torre Eiffel* dejaba claro su interés por el folclorismo como herramienta fundamental para el conocimiento de la realidad y de la tradición:

Tienen por objeto las sociedades de el Folk-Lore, recoger, archivar e interpretar, si es posible, las preocupaciones, supersticiones, creencias, mitos, leyendas, consejos, refranes, tradiciones y cuentos que el adelanto de las sociedades y la mano niveladora de la civilización van extinguiendo y borrando por todas partes (...) el Folk-Lore, que parece una reunión de curiosos impertinentes dedicados a estereotipar cuentos de viejas, en realidad, guarda estrecha conexión con ciencias de las que más caminos llevan andado en el presente siglo -etnografía, lingüística, mitografía, antropología- (PB 2004: 223).

Sobre este particular es famosa la afirmación de Van der Leeuw: *la filosofía del vestido es la filosofía del hombre, tras el vestido se oculta toda la antropología*³⁷. La vestimenta en Pardo Bazán y en otros autores de la corriente realista se presenta como una fuente documental extraordinaria para el análisis de la sociedad. El vestuario femenino refleja todos aquellos repertorios frecuentes y de uso común de los diferentes grupos sociales y permite introducir el contexto social y antropológico de la época. El vestido, en los cuentos y en las novelas realistas, es un elemento con un valor documental de primer orden para caracterizar la sociología de los personajes en las descripciones.

El vestuario, tal y como ha destacado Braudel³⁸, también es un elemento fundamental para recrear el ascenso o la caída social. Si en la Lina Mascareñas en *Dulce dueño* vemos reflejado su nueva y acomodada posición social a través de los nuevos lujos de su indumentaria: *Cuando era menesterosa y me zurcía mis medias, pensaba tal vez, como en algo inaccesible, en la contingencia de que doña Catalina*

³⁶ VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1992:187.

³⁷ VAN DER LEEUW, G. Citado en SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Milán, Cátedra, 1990: 9.

³⁸ BRAUDEL, Fernand., *Civilización material y capitalismo, siglo XV-XVIII*, Madrid, Alianza, 1981: 312.

muriese acordándose de mí con una manda que representase una vida de modesto desahogo (...) ahora (...) me despojo de los crespones, visto trajes exquisitos... (PB 1989: 126, 127), en la Isidora de La desheredada de Galdós, los mismos elementos sirven para expresar la decadencia: parece que va descendiendo, que cada día baja un escaloncito. La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gró negro y un sombrero que ya, ya... Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin, el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho (...). Ayer (...) vino con pañuelo en la cabeza, con bata de percal, zapatillas...³⁹

La ropa no sólo caracteriza la movilidad social sino que tal y como han destacado Simmel y Veblen⁴⁰ es un importante sistema de representación social que refrenda la adquisición de un estatus elevado. Los lujos bizantinos de Lina Mascareñas en *Dulce dueño* demuestran un enriquecimiento fulgurante que suscita el interés masculino, no sólo desde un punto de vista económico sino también desde una perspectiva estética ya que la protagonista se ve embellecida y mejorada con el bienestar de su gran fortuna: *cuando salgo por las tardes en coche abierto a la Moncloa, a la casa de campo o a las soledades del hipódromo, mi coche suele llevar escolta (...) Son los primeros pretendientes que asoman en el horizonte. Les veo pasar haciendo corbetas, obligando a sus monturas, mientras yo, envuelta en pieles de zorro negro y astracán, las únicas que permite mi luto, y acariciando el friolero lulú de Pomerania Daisy que se refugia al calor de mi manguito y parece otro manguito viviente, me fijo en que el sobrino de la generala tiene las piernas un poco arqueadas y el hijo de la condesa, al sol, los ojos rojizos y sin cerco de pestañaje... (PB 1989: 125). También Fortunata ostenta su nuevo estatus social y despierta la admiración masculina cuando reaparece como una *cocotte*, una mujer de mundo envuelta en sedas y vestidos parisinos. *Está de rechupete. De fijo que ha estado en París (...) porque el talle y el corsé, cuando hay dentro calidad, los arreglan los modistos fácilmente (...) agua, figurines, la fácil costumbre de emperejilarse; después seda, terciopelo, el sombrero...⁴¹**

³⁹ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ibidem*, 1997: 462, 463

⁴⁰ SIMMEL, Georg, *De la aventura, Ensayos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1998. VEBLÉN, Thorstein, *Ibidem*.

⁴¹ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ibidem*, 1994: 433, 434, 438

La ropa se convierte en vehículo de expresión de un gusto refinado o que aspira a serlo en cuanto analizamos los vestidos de las mujeres de clase media y clase alta. En *La Regenta*, Clarín ofrece el estereotipo de mujer burguesa con aspiraciones *fashion* en el personaje de Obdulia Fandiño quien servía a su prima Társila de *trotaconventos, digámoslo así. Es decir, no tanto, pero vamos, que la acompañaba y...claro, la otra, agradecida...le manda ahora los vestidos que deja, y como los deja nuevos y tiene tantos y tan ricos...*⁴² Este personaje obsesionado por la moda y las apariencias nos recuerda y mucho a la *cursei* Rosa Neira, empeñada en refrescar vestidos pasados de moda para adaptarlos a las nuevas tendencias, o a la maestra de música del cuento *El disfraz*, que acude ataviada con un traje prestado a una sesión de ópera en el Teatro Real. La clase media, representada en las hijas de Neira en Doña Milagros, Pilar Gonzalvo y Lucía de *Un viaje de novios*, la viuda de Pardiñas en *Morriña*, Mercedes en *Allende la verdad* y en tantas otras protagonistas de la narrativa de doña Emilia se viste con la finalidad de mostrar su *confort* económico y con la intención de emular a las mujeres de clase alta. Imitar el gran lujo y suscitar la envidia ajena son, como ha destacado Simmel con su teoría del *trickle down*⁴³, motores fundamentales en la elección de vestuario. Un ejemplo claro lo tenemos en *Un viaje de novios* a través de la rivalidad que se gesta entre la joven y enferma Pilar Gonzalvo y la meretriz sueca del balneario de damas de Vichy que es el modelo de elegancia y belleza a imitar por todas sus congéneres. En *Dulce dueño*, Lina Mascareñas no puede evitar sentirse complacida al suscitar la admiración de la duquesa de AmbasCastillas. Esta función de la moda también se ve refrendada en la obra de otros autores realistas como Clarín quien en *La Regenta* muestra una reunión de la sociedad de Vetusta en el salón de la marquesa de Vegallana en donde *elegantes de la legua imitaban las amaneradas formas de sus congéneres de Madrid*⁴⁴. Por otra parte, el mismo autor a través del personaje de Obdulia Fandiño expresa el triunfo de la vanidad satisfecha por la atención obtenida a través de una vestimenta escandalosa: *Obdulia ostentaba una capota de terciopelo carmesí, (...) la falda del vestido no tenía nada de particular mientras la dama no se movía., era negra, de raso. Pero lo peor de todo era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo. Aquella coraza estaba apretada contra un armazón (no podía ser menos) que figuraba formas*

⁴² ALAS CLARÍN, Leopoldo, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1995:197

⁴³ SIMMEL, Georg, *Ibidem*.

⁴⁴ ALAS CLARÍN, Leopoldo, *Ibidem*, p. 568.

*de una mujer exageradamente dotada por la naturaleza de los atributos de su sexo...*⁴⁵

Las clases altas, como han señalado Spencer o Squicciarino⁴⁶, hacen gala de su superioridad a través de la moda. En *La Quimera*, la Imperiales, la duquesa de Ambros Castillas y Espina Porcel demuestran su status *high life* con un vestuario sólo al alcance de los bolsillos más acaudalados. Del mismo modo Galdós en *La familia de León Roch* retrata a la marquesa de Tellería como una *fashion victim* de primera categoría que se solaza con *todas las variedades creadas cada mes por la inventiva francesa (...) nidos de pájaros adornados de espigas y escarabajos, esportillas hendidas con golpes de musgo, platos de caja con florecillas silvestres, casquetes abollados, pleitas informes con picos de candil,.. en fin, todas las formas extravagantes, atrevidas o ridículas con las que la fantasía delirante de los artistas de modas emboba a las mujeres y arruina a los hombres*⁴⁷. Eloísa Carrillo en *Lo prohibido* también mostrará este gusto por rodearse de objetos exquisitos, en particular los que contribuyen al realce personal como este catálogo de joyas que enumera su amante y que nos recuerda mucho a los caprichos estéticos de la caprichosa Lina Mascareñas de *Dulce dueño: el collar de perlas. La riviére de brillantes, una pulsera de ojos de gato, una rosa suelta y varias chucherías, me dejé en casa de marabini quince mil duros*.⁴⁸

Doña Emilia decía en *Cuarenta días en la Exposición: la moda merece considerarse como importante manifestación social* (PB 2006: 493). De lo expuesto podemos inferir que no sólo la condesa de Pardo Bazán sino también sus contemporáneos autores de novela realista y costumbrista tuvieron muy en cuenta esta cualidad y utilizaron el vestido como medio para identificar e integrar a sus personajes en determinados grupos sociales dotándolos de este modo de las más altas cotas de verosimilitud. Pardo Bazán expone la realidad de sus personajes y no los juzga ni señala, los viste de veracidad. En el prefacio de *Un viaje de novios* declara:

⁴⁵ *Ibidem*, p.177.

⁴⁶ SPENCER, Herbert, "Las maneras y la Moda". *Ética de las prisiones*. Madrid, La España moderna, pp. 416-479. SQUICCIARINO, Nicola, *Ibidem*, p. 154 señala: *Las clases superiores pretenden diferenciarse siempre de las inferiores: éstas, a su vez, imitando el modo de vestir de las primeras, pretenden satisfacer tanto el deseo de manifestar su pertenencia a una clase más alta como el de distinguirse de las capas sociales más bajas.*

⁴⁷ PÉREZ GALDÓS, Benito, *La familia de León Roch*, 1985: 108, 109.

⁴⁸ PÉREZ GALDÓS, Benito, *Ibidem*, 1991: 133, 134

Yo de mí sé decir que en arte me enamora la enseñanza indirecta que emana de la hermosura pero aborrezco las píldoras de moral rebozadas en una capa de oro literario. Entre el impudor frío y afectado de los naturalistas y las homilías sentimentales de los autores que toman un púlpito en cada dedo y se van por esos trigos predicando, no escojo; me quedo sin ninguno, Podrá este mi criterio parecer a unos laxo, a otros en demasía estrecho, a mí me basta saber que, prácticamente, los profesaron Cervantes, Goethe, Walter Scott, Dickens, los príncipes todos de la romancería (PB 1999, 199).

1.5. Función narrativa de la Moda. La Moda otorga a los personajes efecto de realidad.

Vestido, traje, vestimenta e indumentaria son algunos de los términos con los que se describe la ropa con la cual el hombre se cubre. Hegel, consideraba que *el vestido en general tiene su justificación por un lado en la necesidad de defenderse de los efectos de la intemperie*⁴⁹. El vestido representa la primera conquista importante del hombre frente a la naturaleza; algo que ya había advertido Condorcet cuando formulaba que el vestido es *il primo segno che separa l'uomo dell'animale*⁵⁰. La vestimenta y el ornato personal han sido también desde la Antigüedad manifestaciones de la elegancia, el estatus o el poder⁵¹. La indumentaria abarca todos aquellos elementos más allá del ropaje (sombreros, zapatos, manguitos...) que cubren el cuerpo ya sea debido causas climáticas o para adornarse y expresar el propio gusto. La moda, sin embargo, es un concepto moderno, asociado a la modernidad ,y que alude a los usos, formas y maneras en el vestir, el adorno y el arreglo personal que se imponen en un determinado momento y lugar⁵².

La moda desempeña una importante función narrativa en los cuentos y novelas de doña Emilia. Los personajes femeninos adquieren una mejor definición y se construyen, entre otros elementos, a través del vestido.

Amparo en *La tribuna* es una fiel representante del Cuarto Estado, una mujer de una decencia rebelde, un alma sincera y limpia que al principio de la novela se viste con la premura y el desaliño de las mujeres del pueblo si bien, a medida que persevera

⁴⁹ HEGEL, G.W.F., *Ibidem*, p. 831.

⁵⁰ Citado en MONNEYRON, Frédéric, *Sociología della moda*, Roma, Editori Laterza, 2008: 88.

⁵¹ PAZ GAGO, José María, *El octavo Arte, la Moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules eds., 2016: 11. FLUGEL, John Carl, *Ibidem*, p. 19.

⁵² SQUICCIARINO, Nicola, *Ibidem*, p.151.

en sus lecturas revolucionarias y se independiza económicamente, va adquiriendo un mayor donaire en el vestir que es un síntoma de una mayor autoconfianza y sensatez. La frescura y naturalidad de la hermosa cigarrera contrasta con el envaramiento de Josefina García, su antagonista en la novela. La muy *fashionista* y pretenciosa señorita García es una muchacha se define porque huele a *figurín casero* y entra *dócil en los moldes impuestos por la moda, sin rebelarse ni protestar jamás* (PB 2002: 128). La moda condiciona a Josefina incluso en su comportamiento social afectado y cursi. El retrato psicológico de esta provinciana gurú de la moda, envidiada e imitada por sus vecinas *porque, según se decía, «sacaba las novedades»* (PB 2002: 129), es tan certero y agudo que sus vestidos, actitudes y declaraciones suscitan inmediatamente la antipatía del lector.

Otra *fashionista* de clase media es Rosa Neira en *doña Milagros* y en *Memorias de un solterón*. Su personalidad insensata, frívola y vulgar se ve reflejada en las críticas constantes que las personas de su entorno (su padre, doña Milagros, su hermana Feíta, el Abad) vierten acerca de su pasión “trapística”. Rosa, descrita como *una bella cursi* (PB 1999, III: 817) por Mauro Pareja, hace, deshace, refresca vestidos y se afana constantemente en las veleidades de la moda exhibiendo con este comportamiento volátil su propia naturaleza caprichosa. En las antípodas de este personaje está su hermana Feíta, arquetipo de la mujer fuerte, inteligente, ambiciosa, sensata que viste con un estilo masculino y despreocupado por las apariencias y cuyo único desvelo externo es el cuidado de su aseo y su limpieza personal.

Lina Mascareñas, en *Dulce dueño*, expresa sus vaivenes psicológicos y emocionales a través de la ropa. Al principio de la novela se viste pobremente pero en cuanto adquiere la herencia de su tía inicia un camino de construcción de la propia identidad que se autoafirma a través del vestido. Del luto lujoso pasa rápidamente al alivio con lo cual deja entrever su ausencia de cariño por su pariente. Explora la moda más sensual cuando se encapricha de su guapo primo José María y se inicia en la moda deportiva para tratar de superar el desengaño amoroso que le provoca la infidelidad de éste. Finalmente, sumida en un delirio espiritual, renuncia a toda vanidad. Se automutila y se viste de nuevo pobremente. El ascenso y caída sociales de Lina se ve reflejado en el catálogo de joyas, sombreros, vestidos y aderezos que luce o deja de lucir a lo largo de la novela. Su quijotesca locura final parece ser la consecuencia de haber explorado todas las sendas del embellecimiento sin haber

conseguido con ello alcanzar el reconocimiento esperado. La compleja psicología de este personaje se expresa como en pocas ocasiones a través de su vestuario.

Menos complicada, pero también interesante, es la Lucía de *Un viaje de novios*, una muchacha que emprende un viaje interior y exterior. Vestida de viaje se nos presenta por primera vez y esta descripción inicial es ya un anuncio premonitorio del camino que va a recorrer. De la niñez pasa a la madurez. De verse constreñida por un traje de viaje que oprime sus movimientos infantiles pasa a combatir los avances masculinos con el simple gesto de cerrarse la bata. La indecisión y el desamparo que se trasluce al principio de la novela deja paso a una progresiva seguridad y confianza que, finalmente la hacen capaz de tomar sus propias decisiones. Todo esta evolución se expresa a través de su vestuario. Si, inicialmente, se ve obligada a una impostura elegante que no le va y que se ve condicionada por los vestidos que le compran su padre y su marido, poco a poco las peripecias del viaje y su observación de la mundanidad en el balneario de Vichy la convierten en una mujer consciente de sus propios gustos. Su broche de amatistas igual al de la sueca *fashionista* del balneario refleja su buen gusto pero también, su sencillez ya que la sueca tiene el juego completo (pendientes, broche y collar) y a ella le basta el dije. Lucía hace gala de una fidelidad a su educación de niña de clase media que le impide excesos indumentarios pero que no camufla la existencia de un criterio propio. Esta cualidad se ve ratificada cuando en su reencuentro con Artegui elige el camino recto de la virtud y la decencia en el que ha sido criada y renuncia a una aventura amorosa recatándose en su bata.

Las aspiraciones de su amiga Pilar Gonzalvo se dejan entrever en la novela a través de sus desvelos por la ropa. Pilar quiere ser hermosa, quiere representar salud, quiere aparentar un estatus social elevado. Para alcanzar estos propósitos emplea los recursos que le ofrece la moda aunque con escasos resultados. La Gonzalvo es envidiosa, no soporta a las Amézagas porque se visten a la última, no aguanta a la sueca porque es naturalmente hermosa y el artificio sólo enaltece lo que la naturaleza le ha otorgado. Su amistad con Lucía obedece al hecho de que no la ve como una rival a su altura. El *fashionismo* irredento de Pilar y su envidia compulsiva tendrán el más feroz de los castigos.

La moda también sirve para pergeñar un estereotipo femenino que se define por sus cualidades psicológicas. La nueva mujer activa, independiente y trabajadora, con aficiones deportivas y que requiere de una vestimenta práctica tanto para el desempeño de su trabajo como para su tiempo de ocio se reviste de faldas pantalón,

bombachos, vestidos de aire prerrafaelita, trajes de hípica e indumentaria automovilística. La chica Gibson, el nuevo *stándar* de belleza reconocido internacionalmente, es un espíritu libre que fue recreado por escritores como Edith Wharton o Henry James y por pintores como Singer Sargent. Doña Emilia recoge esta figura desenvuelta, segura de sí misma que es capaz de sentirse realizada y de bromear con los hombres en condiciones de igualdad en personajes como la provocadora *miss Annie* en *La sirena negra*. Algunos brotes de esta personalidad rompedora que explora sus talentos e intereses asoman en *La Quimera* cuando Clara Ayamonte coquetea con el automovilismo o en *Dulce dueño* cuando Lina se interesa por las actividades deportivas. En estos dos últimos casos la autora aboca a ambos personajes a un retiro espiritual ya sea el convento o el manicomio pero parece querer invitarnos a contemplar la posibilidad de que el destino de estas mujeres se rompa y rasga, en vez de su enclaustramiento, pudiera haber sido el disfrute de la vida a través de actividades consideradas como atrevidas y reservadas a los hombres. La cintura brevísima, la silueta en forma de S y el peinado ahuecado y alto fueron los signos de identidad de este nuevo prototipo encarnado sobre todo en las viajeras anglosajonas que pueblan los relatos cortos de Pardo Bazán como Gladys Stilton en *Por España* o *miss Ada Sharpton* en *La oración de Semana santa*.

Mujeres de pelo cortado, sin sombrero y con americana de paño grueso, como las que describe en *Cuarenta días en la Exposición* (PB 2006: 518), pueblan sus relatos como la Mó de *La prueba* o Feíta Neira en *doña Milagros y Memorias de un solterón* y representan el prototipo de la nueva mujer feminista que concurre a los congresos sobre “*la condición y los derechos de la mujer*” (PB 2006: 517) y que es perfectamente reconocible por su apariencia exterior. Una imagen vale más que mil palabras y la ideología reivindicativa de estas señoras se colige de un golpe de vista por su *corto y revuelto que nunca* y sus botas *grandes, duras, resquebrajadas, lo más opuesto a la coquetería y al arte de agradar, ¡lo que más desilusiona en una mujer!* (PB 1999, III: 850). La falda pantalón era el uniforme de esta mujer inteligente y rebelde, una prenda que como relata la autora, *había sido objeto de motines, no sólo en Madrid sino en otros puntos de Europa* mientras que hoy, *sin protesta de nadie, la pierna vista o entrevista por la hendidura de la falda, ha adquirido derecho de ciudadanía* (PB 1999, I: 864). Esta falda partida respondía a muchas exigencias y, *en su formas e diferenciaba poco de la falda trotona; pero asustaba a los filisteos aquellos de que habló Heine* (PB 2000: 293). La vestimenta de esta mujer decidida no

es provocativa por su femineidad sino porque más allá de las piernas, deja entrever que esta nueva fémina ya no se conforma *únicamente a las tres KKK tradicionales "kinder", "kuche", "kirche"; niños, cocina, iglesia...* (PB 1999, I: 796) sino que expresa inquietudes sociales e intelectuales más serias y ambiciona el *acceso a todas las profesiones (y supongo que a todas las plazas para las cuales esas profesiones dan aptitud...)* en abierta competencia con los hombres (PB 2000: 286). Este repertorio de ideales se manifiestan notablemente a través de la ropa, de estilo *cuáquero y marimacho*, que estigmatiza a sus portadoras como integrantes del grupo de *señoras instruidas, sabias, cultas o dadas al cultivo de las letras* (PB 2004: 305).

La osadía y la determinación también se expresan a través de la ropa. Rosario en *El saludo de las brujas* es una mujer decidida, valiente cuyos estados de ánimo se expresan a través del vestido. Su variado vestuario permite a doña Emilia hacer un repaso por la moda del momento y también es un pretexto para explicarnos su compleja personalidad. Rosario es española a pesar de su origen chileno y esta españolidad se muestra ya desde un primer momento en sus atavíos de maja y de goyesca. Como sobrina del pintor Viodal, sus conexiones artísticas se expresan a través de su bata prerrafaelita. Es atrevida y poco convencional, tal y como demuestran sus trajes de baño y sus atavíos de amazona durante su estancia en Ercolani, y sabe imponer su voluntad y rechazar a las personas molestas con el mero gesto de ponerse un traje de paseo para recibir a una visita. También *Afra*, la protagonista del relato del mismo nombre, educada a la inglesa, deportista y dueña de una voluntad inquebrantable exhibe actitudes inusuales en una damisela casadera tanto a través de su *peinado un casco de trenzas... pesada cabellera que debía absorber los jugos vitales y causar daño a su poseedora* (PB 1990; I: 307) como en su vestimenta de baño, *ceñido traje marinero*, (PB 1990, I: 309) y playa.

Otras voluntades más sumisas aparecen reflejadas a través del peinado y la modestia en el vestir. Esclavitud en *Morriña* es una criada humilde, obediente que se viste y se peina con sencillez y que no dará ningún problema a sus señores tal y como demuestra el trágico final de la novela. También Nucha en *Los pazos de Ulloa* es la viva imagen de la docilidad tanto en casa de su padre como durante su matrimonio con Pedro Moscoso. Decente en el vestir, su figura es para don Julián la viva imagen de la esposa perfecta y de la madre ideal en contraste con la falta de decoro de la criada Sabel. Esta última no duda en aparecer ante el sacerdote en camisa de noche y semidesnuda sin preocuparse de guardar ningún recato mientras que Nucha, en su

noche de bodas y vestida con su camisión, aparece temerosa, de rodillas y orante como una especie de santa penitente a merced de su inminente torturador. La misma vestimenta llevada de manera diferente expresa psicologías bien distintas. El estilo es un signo de identidad personal.

La reina del estilo en la narrativa de Pardo Bazán es, sin lugar a dudas, Espina Porcel. Su *fashionismo* y su dandismo son características que se expresan a través de sus caprichosos vestidos y sus refinados gustos. Pero hay otra cualidad de Espina, el disimulo, que está íntimamente ligada a la ropa. Sus delirios indumentarios ocultan su condición de drogadicta y morfinómana pero además, también esconden un cierto complejo de inferioridad de esta mujer, del grupo de las *aves de paso* (PB 1991: 332), cuyas excentricidades son disculpadas por su exotismo foráneo. Espina es también una maravillosa actriz que interpreta un personaje. No en vano cuando es retratada por Marbley *ataviada de tules negros rebordados de una especie de arco iris, un traje estilo Fuller; algo que tratado por mano maestra, hubiera sido estudio interesante* (PB 1991: 500), el Lago artista critica tanto la impericia de su rival como el efectismo teatral de la Porcel que se convierte en una sosias de la comedianta Louise Fuller⁵³, amante de los tejidos flotantes y las luces multicolores. Pardo Bazán parece querer decirnos sólo con éste dato que en Espina todo son fuegos de artificio que tratan de esconder una vida vacía y un físico mediano.

La mediocridad es el estandarte de Carmiña Aldao en *La prueba*. A pesar de la idealización de la que es objeto por parte de su sobrino, Carmiña no se revela como una mujer original, ni siquiera en su vestuario. Sosa y convencional, Salustio le atribuye cualidades como la discreción y la bondad. Su armario completamente anodino y propio de cualquier mujer casada de clase media desdice cualquier atisbo de excepcionalidad. Es más, Carmiña es igual a Cándida, la jovencísima mujer de su padre a quien todos critican. La diferencia entre ambas estriba en que Cándida sabe disfrutar de la vida y exhibe su belleza y juventud mediante sus vestidos mientras que Carmen se muestra como una dama hipócrita y aburrida que se refugia en la enfermedad de su marido y en su aparente decencia en el vestir.

También Nieves en *El cisne de Vilamorta* es la casta esposa que resiste los avances de Segundo. No obstante, algunas veleidades *fashion* como su presencia en el

⁵³ LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*, París, Stock, 1995.

baile local vestida a la última moda, revelan una personalidad más frívola y menos recatada de lo que aparenta.

Las intenciones, secretos y anhelos de muchas protagonistas de los cuentos y novelas de Pardo Bazán se ven expresados a través de la moda. Mercedes, protagonista de *Allende la verdad*, enmascara un falso embarazo intercambiando su identidad con su criada Malia y manteniéndose escondida hasta que nace su presunta hija. También el disfraz es la salvaguarda de Amelia/Bess O'Raleigh en la novela histórica *Misterio* en su huida para evitar ser capturada por los enemigos del Delfín de Francia y, enmascaradas, ocultan sus indagaciones y sus ansias de desquite las protagonistas de cuentos adscritos al llamado ciclo de Carnaval como *El dominó verde* o *Los dominós de encaje*.

Algunos cuentos de doña Emilia ilustran perfectamente las ambiciones de muchas jóvenes casaderas de pescar un buen partido. *La manga* utiliza un sombrero como pretexto para hablarnos en paralelo de dos temas bien distintos. Por un lado, critica la moda de los sombreros descomunales que no sólo son incómodos sino también antiestéticos y por otra, censura la vacuidad que encierra la cabeza portadora del enorme aderezo. En *Los ramilletes*, la escritora insiste en el tema de la frivolidad de las jóvenes en busca de marido haciendo hincapié, en este caso, en la costumbre de teñirse el cabello de la muchacha rubia que protagoniza el relato. Vana y superficial es la protagonista de *El abanico* quien utiliza el lenguaje propio de este complemento para ocultar sus coqueteos pero que con esta comportamiento deja entrever tanto su propia estulticia como la hipocresía de una sociedad cómplice y consentidora: *de esas cosas feas es mejor defenderse con el abanico...Porque no viéndolas, ¿verdad? es lo mismo que si no las hubiese* (PB 1990, III: 36). Otro ejemplo de desvelo por hallar marido lo encontramos en el relato *Lección* en el que tres mujeres compiten en vestuario y arreglo para tratar de conquistar a Juanito Lucena, recién llegado de París, y acaban descubriendo *en una frialdad repentina de desilusión* (PB 1990, III: 379) que éste desdeña toda coquetería hartado de los excesos y artificios de las francesas. La protagonista de *La punta del cigarro*, Sarito, tolera, incluso, que su pretendiente le destroce sus mejores galas de *soirée* hasta que consigue arrancarle una promesa de matrimonio y sólo entonces le muestra su desagrado : *¡Bruto! ¡podías mirar lo que haces!* (PB 1990, III: 400).

El catálogo de relatos adscritos a la moda es amplísimo y, en muchos casos, las historias que nos cuentan se vinculan directamente con la pasión por los trapos.

Muchas son las *fashionistas* que sucumben a los encantos del glamour. *Ñoquita*, la actriz genérica protagonista de *La pasarela*, fallece ahogada porque decide cruzar con sus *altísimos tacones de sus zapatos americanos, que le hacían pie de niño, tobillos flacos de travieso colegial la angosta y resbaladiza pasarela que une el muelle con el vapor en el que va a embarcarse* (PB 1990, III: 189). En el relato *El pañuelo* la protagonista, Cipriana desafía a la muerte cuando marisquea percebes con mar bravo para comprarse un *un pañuelo majo, de colorines,(...),un pañuelo de seda azul y naranja* (PB 1990, III: 225). La coquetería femenina recibe el castigo más terrible en este y otros cuentos como *La hoz* en el que una justiciera María Silveira se dispone a segar salvajemente y de un tajo las veleidades *fashion* de la amante de su novio cuyo *señuelo atrayente no era la cara, sino los pies, elegantes y menudos, que aprisionaban zapatos taconeados alto* (PB 1990, III: 292). También la vanidad de Liboria en el relato *En el pueblo* encuentra su verdugo en la persona del carretero Tomás Cachopo, quien pretende esquilarse con unas tijeras aquel *flequillo que causaba una malsana excitación, de ira sensual* entre las mozas del pueblo (PB 1990, IV: 70).

Mujeres emancipadas e independientes, mujeres veneno, *fashionistas*, damas refinadas, hipócritas recalcitrantes, sosas convencionales, amazonas errantes, intelectuales irredentas, provincianas pretenciosas, místicas advenedizas, santas domésticas, prófugas del cotilleo, oportunistas sin escrúpulos, vengadoras encubiertas... Todo este repertorio de personalidades femeninas sale del armario de los cuentos y novelas de Emilia Pardo Bazán y se viste en consonancia con los rasgos más reconocibles de su carácter. En la mayoría de los casos, sus ropas manifiestan la intención de mostrar la mejor versión de sí mismas aunque muchas veces, por desgracia para ellas, lo que ofrecen al mundo es la imagen desfigurada que el espejo de su gusto deformado les devuelve.

1.6. Pensar la Moda: Moda y estética simbolista

Para la condesa de Pardo Bazán *la Moda no es algo arbitrario. Por eso merece considerarse como importante manifestación social y artística* (PB 2006: 493). La escritora, una gran conocedora de las Bellas Artes, sitúa en varios de sus escritos a la moda como expresión estética de primera magnitud.

La noción de Moda vinculada al Arte ha sido expuesta por otros autores como Carmen de Burgos, contemporánea de la gallega, cuando expone un vasto repertorio de consejos sobre *El Arte de ser mujer* a la manera del didáctico *Ars Amandi* de Ovidio⁵⁴. En esta obra, de Burgos comienza señalando *este es un libro de estética*⁵⁵ y, precisamente esta es una afirmación rotunda que doña Emilia podría suscribir en algunas de sus novelas, sobre todo en *Dulce dueño* y *La Quimera*.

La consideración de la Moda como expresión artística ya había sido señalada por los modernistas. La actitud de los simbolistas ante la moda es descrita por Baudelaire cuando proclama: *La moda debe ser considerada (...) como un síntoma de la afición a lo ideal que sobrenada en el cerebro humano por encima de todo cuanto es grosero, terrestre e inmundo.*⁵⁶ Emilia Pardo Bazán hace profesión de fe en un credo modernista a través de muchos de sus personajes, revelando un temperamento en el que *predomina lo artístico y la afición por la hermosura*⁵⁷

En las novelas y cuentos de la escritora gallega, apreciamos la presencia de personalidades impregnadas de este sentimiento estético tan característico del modernismo. Si efectuamos un recorrido por sus últimas novelas: *El saludo de las brujas* (1898), *La Quimera* (1905), *La sirena negra* (1908) y *Dulce Dueño* (1911), advertimos que abundan los decadentistas tanto entre los varones como entre las mujeres. Sobresalen el prerrafaelita pintor Viodal o el refinado y caprichoso príncipe Felipe de *El saludo de las brujas*. El pintor Silvio Lago, esteta cultivado y exigente, comparte pasiones artísticas y *fashionistas* con Espina Porcel y Clara Ayamonte en *La Quimera*. El inquietante Gaspar y Solís arrastra sus obsesiones decadentistas en *La sirena negra*, mientras que Lina Mascareñas da rienda suelta a una construcción idealizada y artística de su propia imagen en *Dulce Dueño*.

En el caso de Espina Porcel en *La Quimera*, se hacen evidentes, a través de la moda y la *toilette*, los múltiples tics del dandismo *ultramodernista* y *decadente* (PB 1991. 333) que describen Balzac, Baudelaire o Barbey d'Aurevilly en varios de sus escritos. Según Silvio Lago es una *criatura infernal*, una *vampira* que *arrolla los*

⁵⁴ DÍAZ PLATAS, Fátima, "Las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela". *Quintana, revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, nº 17, 2018: 167-190.

⁵⁵ DE BURGOS, Carmen, *El arte de ser mujer*, España, Biblock book, 2018: 17.

⁵⁶ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1974: 114, 115.

⁵⁷ DeCOSTER, Cyrus, *Emilia Pardo Bazán. Crónicas de "la Nación" de Buenos Aires, (1909-1921)*, Madrid, Pliegos, 1994: 49, 51.

tentáculos al cuerpo (PB 1991: 448). La imagen de Espina como una *femme fatal*, chupasangres de labios rojos, se reproduce de nuevo cuando Lago habla de su maquillaje: *aunque observaba los labios de Espina, no veía en ellos huella de sangre, sino la del carmín fino que los pintaba* (PB 1991: 396). Esta velada referencia a los deseos antropofágicos que expresa la boca sanguinolenta de la Porcel coinciden con los que aparecen relatados por Baudelaire en *Elogio del maquillaje: la naturaleza (...) constriñe al hombre a dormir, a comer, a beber y a protegerse (...) La naturaleza es, por otra parte la que impulsa al hombre a matar a sus semejantes, a comérselos, a secuestrarlos, a torturarlos*⁵⁸. Esta parte “natural” y caníbal de Espina se ve muy bien reflejada en otro momento cuando amaga con devorar a Lago: *Su respiración se espació sobre mis mejillas, con revuelo sutil de mariposa, y su brazo derecho desquició violentamente mi cabeza, inclinándola hacia sí* (PB 1991: 365). La boca de la Porcel fuma, bebe, besa, come (poco) pero no habla demasiado porque su indolencia no le permite ser elocuente. Como señala d’Aurevilly: *la elocuencia es apasionamiento, el apasionamiento significa preocuparse por algo y preocuparse significa mostrarse inferior*⁵⁹. El lenguaje con el que Espina expresa su superioridad es la vestimenta. El propio Lago lo reconoce cuando dice: *las madamas que antes he retratado visten en París igualmente; sus corsés, sus zapatos, su ropa interior, sus postizos, de París procederán; sin embargo, no son así, no son como Espinita...* (PB 1991: 333).

Espina, haciendo gala de *su perfecto derecho de hacer todo lo posible por parecer mágica y sobrenatural* enreda a los hombres en sus trampas y los desvía de sus verdaderos intereses del mismo modo que enrosca, ciñe y pliega las telas de sus trajes en torno a su cuerpo. La Porcel es comparada con Cleopatra y con las Nosferatu, mujeres de una *belleza equívoca cuya belleza viene del Mal*⁶⁰.

Como buen dandy⁶¹, la Porcel experimenta un *negro tedio* (PB 1991: 355) que sólo se ve aliviado *casi siempre que fuma*, momentos en los que da *impresión de bienestar, de euforia, debida, sin duda, al opio que encierran sus papelitos largamente emboquillados* (PB 1991: 375). La imagen de la apática e indolente mujer fumadora coincide plenamente con la de la hermosa asilvestrada descrita por

⁵⁸ BAUDELAIRE, *Ibidem*, p. 113.

⁵⁹ D’AUREVILLY, Barbey, *Del Dandismo y de George Brummell*. Barcelona, Anagrama, 1974: 160

⁶⁰ BAUDELAIRE, Charles *Ibidem*, pp. 115, 118 y 119.

⁶¹ D’AUREVILLY, Barbey, *Ibidem*, p. 138.

Baudelaire como *una gran bribona que tiene el hueco de la boca completamente ocupado por un desproporcionado cigarro*⁶². Sus excentricidades, *el arte de producir siempre lo imprevisto*⁶³, son una manera de afrontar ese hastío que impregna la novela. Esta Espina Porcel, decadente y diletante es, además, una refinada esteta y participa en diatribas sobre el arte con verdaderos especialistas, y sus preferencias son categóricas: el arte contemporáneo, Goya y los disimulos del artificio y el vestido frente a la naturalidad del desnudo. Acorde con estos gustos, Silvio experimentará una visión simbólico-modernista que parece sacada de *Mujeres y mujerzuelas* de Baudelaire y cuya figura principal es Espina: *Arrastra un traje de gasa, de incierto matiz, de esos matices afeminados que la moda ha bautizado con el nombre de "colores pastel" (...) es lo más atrevido que he visto nunca*. La Porcel es la profetisa que expone en un sueño revelador los principales mandamientos del credo baudelairiano⁶⁴: *Lo natural es un mote con que se tapa lo grosero (...) Lo bello es...lo artificial* (PB 1991: 354). Sus extravagancias, lejos de convertirla en una caricatura, hacen de ella *una artista de la compostura, de la toilette y de la elegancia exterior*⁶⁵.

Clara Ayamonte, antagonista de Espina es una esteta encubierta. Se trata de una sensible dama viuda con atisbos de frivolidad cuando la contemplamos vestida de *riquísimo brochado azul modernista* (PB 1991: 237) o *envuelta en pieles* y provista de *boa muy largo* (PB 1991: 209) con la que podría barrer *fastuosamente los suelos de madera*⁶⁶. El disimulo propio de la mentalidad modernista y de la elegancia refinada⁶⁷, se ve reflejado en el hecho de que su ropa interior sea picante y lujosa y le sirva para camuflar y a la vez insinuar su intimidad más vergonzosa. Rechazada por Silvio, Clara abandona su antiguo afán de convertirse en musa del pintor y experimenta una ascensión mística que despojará su cuerpo de adornos y la llevará a la clausura. En esta actitud de Clara podemos apreciar el eco de una vanidad

⁶² BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 118.

⁶³ D'AUREVILLY, Barbey, *Ibidem*, p. 138.

⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, pp. 119 y 114. *Todo lo que es bello y es noble es el resultado de la razón y el cálculo (...) la virtud es artificial, sobrenatural*. Esta idea se reitera en *Al pie de la torre Eiffel* cuando, a propósito de los Goncourt doña Emilia exclama: *¡Lo artificial!, ¡Lo artificial! Pero ¿acaso es otra cosa el arte? Sobre la creación de la naturaleza está el poder misterioso de la Idea, hija de la mente humana. La idea que se hace carne en el mármol, en el marfil, en el bronce y hasta en el papel. Edmundo de Goncourt, el gran artificialista, ha sido acusado de un naturalismo brutal* (PB 2004: 186).

⁶⁵ D'AUREVILLY, Barbey, *Ibidem*, p. 136.

⁶⁶ BAUDELAIRE, Charles *Ibidem*, p. 118.

⁶⁷ BALZAC, Honoré de, *Tratado de la vida elegante*, Barcelona, Anagrama, 1974: 55. *Todo aquello que revela una economía es descortés*.

insatisfecha que sufre cuando la aprobación le es negada y que, en palabras de Barbey d'Aurevilly *se convierte en fatuidad*⁶⁸.

Lina Mascareñas es una esteta que desea convertir su vida en una obra de arte a la manera del Jean Floressas des Esseintes, de Huysmans⁶⁹. A pesar de sus orígenes humildes odia la vulgaridad y lo antiestético, y es una gran conocedora del arte, culta e inteligente. En Lina hallamos reconocible el axioma de Balzac: *no basta con haberse convertido o haber nacido rico para llevar una vida elegante, sino que es necesario poseer el sentimiento de ello*⁷⁰. Frecuenta las mismas joyerías que la Porcel, en la calle de la Paz y, todas las noches, a solas, abandona su luto hipócrita y se solaza en sus vestidos y joyas: *Me despojo de los crespones, visto trajes exquisitos, de color, y me prendo joyas* (PB 1989: 127). Su lujo es más inteligente que deslumbrante y en la Mascareñas parece encarnarse el ideal estético atribuido a Brummell de que *para estar bien vestido es necesario no llamar la atención*⁷¹. Ella misma proclama: *Voy ataviada sin pretensiones ningunas pero mi toca negra es parisiense, mi sotana de casimir, del gran modisto, mi luto una apoteosis* (PB; 1989: 134). No obstante la ostentación de su riqueza también está presente en la novela y doña Emilia recrea un episodio en el que una Lina, elegantemente ociosa⁷² y vestida con pieles, se recrea mirando a los pordioseros que la piropean y asaltan los *charoles relucientes* (PB 1987:160) de su vehículo. Dicha escena, además, parece un trasunto de la idea baudeleriana de que el carruaje sirve para transportar a las bellezas que se inclinan hacia afuera *indolentes para escuchar las galanterías que llegan a sus oídos o abandonarse con pereza a la brisa del paseo*⁷³. Lina, *flaneur* incansable, se aburre finalmente de revestirse de los atavíos más lujosos para construir su belleza y, finalmente, abandona el empeño, prescinde de su vanidad y se refugia en un convento haciendo realidad la idea simbolista de que *la belleza es un velo, es un cendal, es un resplandor, es una castidad, es cosa divina* (PB 1999, I: 690).

En *La Quimera* y en *Dulce dueño*, la moda se inserta para trazar personajes femeninos muy ajustados a la decadencia cosmopolita y modernista. Tanto la Porcel envuelta en los paraísos artificiales del opio, como Clara Ayamonte, elegante

⁶⁸ D'AUREVILLY, Barbey, *Ibidem*, p. 132.

⁶⁹ HUYSMANS, J.K., *À rebours*, París, Gallimard, 1977.

⁷⁰ BALZAC, Honoré de, *Ibidem*, p. 31.

⁷¹ D'AUREVILLY, Barbey, *Ibidem*, p. 155. BALZAC, Honoré de, *Ibidem*, p. 55. *El efecto más esencial de la elegancia es ocultar los medios*.

⁷² D'AUREVILLY, Barbey, *Ibidem*, p.137.

⁷³ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 122.

aspirante a musa y exploradora del arte de la pintura, o Lina Mascareñas, heroína excéntrica cuya sensualidad deriva hacia el misticismo, representan, como hemos visto, la quintaesencia de un desaforado esteticismo y de un refinamiento diletante que podría suscribir:

Cualquier semidiós de la nueva generación literaria, el que más sutilice, el que más acicale,; el que diga con talento, cosas raras y disloque mejor el entendimiento; Flaubert, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly y Goncourt... los maestros que hoy tienen fanáticos y ante los cuales nuestra época literaria quema perfumes que arden en el altar de los ídolos y los Budas estrafalarios de oriente (PB 2004: 186).

1.7. Planteamiento metodológico

El planteamiento metodológico global del presente trabajo parte de la perspectiva transversal y multidisciplinar aportada por la Literatura Comparada, en confluencia con la teoría y la historia literaria, la estética y la historia y teoría de las artes. No se trataba de adoptar un único enfoque, sino de emplear una conceptualización múltiple y ecléctica que hiciera posible explicar de manera coherente los diferentes aspectos objeto de estudio.

La crítica literaria cuyos objetivos son la interpretación, comprensión y análisis del discurso, nos permitirá, mediante la reflexión y el análisis, inferir y reconstruir ideas y pensamientos subyacentes en el texto literario.

La Literatura Comparada del nuevo paradigma⁷⁴, se apoya en el instrumental conceptual aportado por la teoría literaria, lo cual le confiere una mayor consistencia analítica y hermenéutica.

Frente a la comparación de las literaturas nacionales, nos centraremos en el campo de la comparación entre la literatura y las otras artes y medios de expresión⁷⁵, entre los cuales integramos la Moda, considerada como una de las Bellas Artes, el Octavo Arte⁷⁶

⁷⁴ FOKKEMA, D. "Comparative Literature and the New Paradigm", *Canadian Review of Comparative Literature*, nº 1, 1982: 1-18.

⁷⁵ REMAK, H. H. H. (1971). "Comparative Literature. Its Definition and Function". En *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois University, 1971: 3-7.

⁷⁶ PAZ GAGO, José María, *El octavo Arte: La moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules, ediciones, 2016.

En efecto, a partir de la definición ampliada de Remak - *La literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular y el estudio de las relaciones entre la literatura y otras áreas de conocimiento o de opinión, como las artes (i. e., pintura, escultura, arquitectura, música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales (i. e., política, economía, sociología), las ciencias naturales, la religión, etc. En resumen, es la comparación de una literatura con otra u otras y la comparación de la literatura con otros ámbitos de la expresión humana* - consideramos la moda como un ámbito muy destacado de la expresión humana, no en vano Barthes (1967) llegó a considerarla como un lenguaje⁷⁷.

La Estética que nace como disciplina moderna y autónoma, vinculada con la Teoría literaria y que se puede entender como una filosofía del arte, nos permitirá estudiar la percepciones y la sensaciones que la obra literaria provoca en el lector. Esta función es subrayada en el ensayo *Obra Abierta*⁷⁸ que sostiene que toda obra literaria estaría inacabada hasta el momento en que entra en acción la perspectiva e interpretación del lector, basada en su propio bagaje cultural y personal.

Teniendo en cuenta estos aspectos, y la necesidad de un acervo amplio de conocimientos se ha recurrido, además, a la Historia y la Teoría de la Moda para interpretar de la mejor manera posible la rica erudición que sobre el tema muestra Emilia Pardo Bazán en sus relatos y artículos.

De este modo, se ha procedido a una lectura atenta y minuciosa de su obra narrativa para repertoriar y sistematizar su extraordinaria sabiduría sobre el mundo de la moda: modistos y modistas, técnicas, tejidos, siluetas... procurando, en todo momento, convertir la lectura analítica en una lectura especializada

Por otra parte, se ha tratado de interpretar la funcionalidad narrativa de esos conocimientos del mundo *fashion*: construcción de los personajes, descripciones... La rica psicología de las mujeres de las novelas de Emilia Pardo Bazán se construye, entre otros elementos, a partir de la moda, el vestido y el adorno y ello permite conseguir toda una serie de logrados arquetipos, fisonomías, iconografías y modelos que pueden ser estudiados y valorados a través del arte y la literatura.

⁷⁷ BARTHES, Roland, *Système de la mode*, París, Seuil, 1967, Ed. esp. Barcelona, Paidós, 2003.

⁷⁸ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1984

La historia del Arte es otra de las disciplinas a las que ineludiblemente hemos tenido que recurrir dado el enorme cúmulo de referencias artísticas (cuadros, pintores) que contienen las obras de Pardo Bazán. La conexión con el mundo de la pintura es tal que numerosas descripciones de ropajes de personajes reales se corresponden con la realidad pintada en sus retratos (caso de María Antonieta o *madame* de Berry).

Finalmente, la Sociología es otro de los campos de estudio que hemos abordado. La moda expresa al mismo tiempo un impulso hacia la igualdad y un afán de individualización⁷⁹ También la moda refleja simultáneamente, el deseo de imitación y distinción⁸⁰ Debido a estas contradicciones la mujer depende, a veces de manera febril, de la moda y se convierte en una *fashion victim*.

Tampoco podemos obviar la conexión de la obra pardobazanianiana con la Historia por cuanto el devenir de la Moda nos ha permitido llevar a cabo un análisis de la contextualización de los fenómenos históricos que han afectado a la condición femenina. A lo largo del siglo XIX la mujer comienza a integrarse en la vida pública y a formar parte activa de la historia. En la época Contemporánea las mujeres pueden ocupar un lugar en la sociedad, en la vida política y en el ámbito intelectual y esto se verá reflejado en su vestuario. No obstante, la importancia de la actividad femenina en el espacio doméstico (costura, *domestic sytem*) así como su vestimenta también es objeto de análisis y especial consideración.

La investigación histórico-literaria que hemos realizado ha incluido la localización, reproducción y estudio pormenorizado de la correspondencia escrita por la autora a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa. En una primera fase (10 abril de 2018) hemos visitado la galería de arte y casa de subastas Ansorena, en Madrid, en donde pudimos realizar reproducciones fotográficas del conjunto de cartas de Emilia Pardo Bazán que tenían a la venta. Tras su lectura y análisis, hemos acudido al Archivo Histórico diocesano (AHD) de Santiago de Compostela en donde hemos podido verificar la identidad de *doña María del Carmen Miranda Armada, soltera y natural de la parroquia de San pedro, en la ciudad de Lugo, que nació el día 2 de septiembre de 1885, hija legítima de don José Miranda Díaz (difunto) natural de la parroquia de Santiago en la ciudad de Lugo y doña Ramona Armada, natural de Santa María de los Ángeles, provincia de la Coruña (vecina de ésta)*. La susodicha Carmen contrajo matrimonio, según consta en su acta de bodas el 17 de enero de

⁷⁹ SIMMEL, Georg, *De la aventura, Ensayos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1998

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

1878, con *don Jacobo de Pedrosa Ulloa...*, natural de San Martín de Bóveda, provincia de Lugo...hijo de don Ramón Pedrosa y Porras ... y de doña Ascensión Ulloa Novoa. Fueron testigos del enlace, entre otros, *don José Quiroga Pérez*, vecino de la ciudad de la Coruña⁸¹ y , por más señas, esposo de doña Emilia Pardo Bazán.

Asímismo, las pesquisas en el AHD dieron como fruto el hallazgo del acta de bautismo en la *Iglesia parroquial de Santa María Salomé de la ciudad de Santiago a nueve días del mes de marzo, año de 1880* de José María Tomás, nacido el día 7 en la calle de la Rúa nueva hijo legítimo de don Jacobo Pedrosa y Ulloa y de doña María del Carmen Miranda y Armada... Fueron sus padrinos el señor don José Quiroga y Pérez y la señora doña Emilia Pardo Bazán, vecinos de la ciudad de la Coruña, bien instruidos en las obligaciones que han contraído⁸² ... El vínculo entre ambas es el de de comadres ya que, según consta en la correspondencia de doña Emilia, Carmen Miranda era la madrina de la hija de la escritora: Blanca Quiroga Pardo.

Finalmente, el estudio sobre la relación entre doña Emilia y la señora de Pedrosa concluyó el 31 de julio de 2019 cuando, tras la adquisición de las cartas por parte de la RAG, acudimos al archivo de dicha institución para catalogar el material del que ya disponíamos.

⁸¹ AHD: PO 19689/ Folio 12

⁸² AHD: PO 19684/ Folio 185. Ver Imagen.

José Pedrosa
 h. de Jacobo

En la Iglesia parroquial de Santa María salo
 me de la Ciudad de Santiago a nueve dias del mes
 de Marzo año de mil ochocientos ochenta y ocho D.
 Vicente Botana Doctor de Leya propio de esta Cuen-
 tía solemnemente y para los Santos olio y crisma
 a un niño que nació el día siete en la calle de San
 Juan nueva; hijo legitimo de D.^o Jacobo Pedrosa y
 Oliva, natural de San Martín de Obveda en
 la Provincia de Lugo; D.^o María del Purman
 Miranda y Armada de la Ciudad de Lugo; nieto
 paterno de D.^o Mariano Pedrosa y Serran, natural
 de esta Ciudad y D.^o Ascension Oliva y Crova de
 la dicha de San Martín de Obveda; materno
 materno de D.^o José Miranda, natural de la Ciu-
 dad de Lugo, ahora difunto y D.^o Mariana Luisa
 Armada, de esta Ciudad de Santiago. Pusele los nom-
 bres de, José, María, Yosías, Equilio, Manuel
Antonio. Fueron sus padrinos el P.^o D.^o José
Quirós y Serran, y la Señora D.^o Leocadia

Pardo Bazán, vecino de la Ciudad de San
 Comilla, bien instruido en las obligaciones que
 han contraído. Y para que conste lo firmo.
 Vicente Botana




Imagen: Acta de bautismo de José María Tomás Pedrosa Miranda, ahijado de Emilia Pardo Bazán. AHD.

Capítulo 2. La vestimenta de los tipos populares

2.1. Del lino al vestido: El *domestic system*.

No sólo las profesionales de la costura se dedican a este desempeño. Muchas son las mujeres de las novelas y cuentos de Emilia Pardo Bazán que, bien por entretener sus ratos de ocio, o bien por necesidad se dedican a las labores.

En *Una cristiana*: la madre del protagonista, Benigna Unceta es descrita por su hijo como una mujer hacendosa porque, entre otros quehaceres, se afana en la costura: *todas las horas del día las empleaba en algo útil, y hasta sospecho que en más de una ocasión bordaría o cosería secretamente para fuera*. También se subraya la humildad de su vestimenta de diario, un hábito del Carmen, que ella lleva *por ahorrar trajes, claro está*. Pero no es sólo la tacañería la que conduce a esta hidalga a usar esta vestimenta sino también la exhibición de su status social ya que estaba fabricada a base *del lino que producían sus heredades, en donde hacía tejer lienzo, ese lienzo gallego moreno y duro que nunca se ve roto, para camisas y sábanas*. (PB 1999, III: 55).

Pardo Bazán demuestra en este y otros relatos, su profundo conocimiento de la protoindustria textil en el rural gallego. La producción de tejidos para el autoconsumo era esencial en Galicia. En la vida diaria de miles de mujeres gallegas hilar formaba parte de las tareas fundamentales ya fuera para hacer telas de consumo casero, ya fuera para venderlas. Ellas hilaban para preparar el ajuar y vestir a sus familias, hacían y arreglaban la ropa y en muchas zonas tejían, aunque esta tarea solía estar en manos de los hombres⁸³. Precisamente, el relato *el voto de Rosiña* alude al oficio de tejedora que desempeña la protagonista en ausencia de familiares varones:

Como suele suceder a los grandes actores, que hasta sin querer están en escena, Sixto, durante su tournée electoral, solía gastar pólvora en salvas, regalando miel sólo por regalar, sin miras interesadas y egoístas. Así, verbigracia, con Rosiña la tejedora. Era Rosiña una pobre huérfana; no pudiendo cultivar la tierra por falta de hombres en su casa, y reducida a sacar a pastar una vaca por las lindes, se

⁸³ SIXTO BARCIA, Ana María, “La educación femenina en Galicia”, *Innovación educativa*, nº 26, 2016: 20 y 21. REY CASTELAO, Ofelia. “Casas y cosas en la Galicia Occidental en el siglo XVIII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, XIV, 2015: 231.

ganaba la vida con un telar primitivo y rudo, teniendo el lino que ella misma tascaba y hasta hilaba pacientemente a la luz del candil en invierno... Dios, que viste a los lirios del campo, más holgazanes que Rosiña, pues nos consta que no hilan ni tejen, había adornado a la humilde «tecelana» con una primavera en las mejillas y un apretado haz de rayos de sol en la trenza doble que colgaba hasta sus caderas, y al pasar Sixto por delante de la choza y oír el runrún... del telar activo, y divisar a la laboriosa muchacha -aunque sabía perfectamente que no tenía padre, hermano, ni novio que pudiesen votarle-, se detuvo... (PB 1990, II: 160).

El pequeño campesinado tal y como describe en este párrafo Pardo Bazán, compaginaba la agricultura de subsistencia con la producción de artículos para distintos mercados que le permitiesen maximizar el rendimiento de las familias. La participación de la mujer en las actividades artesanales dependía de la división del trabajo, de la cooperación de la familia y también de la complejidad del artículo a realizar ya que, por ejemplo, era necesaria la tarea de cuatro a diez hilanderas para cubrir la actividad de un tejedor. Rosiña, en ausencia de varones en su familia, teje ella misma pero no se dedica a hilar.

El sector del lino tuvo su gran expansión desde mediados del siglo XVIII. Esposas e hijas de labradores, o solteras y viudas cabezas de familia (como Rosiña), cultivaban lino y lo preparaban o bien trabajaban lino importado del Báltico. Para hilar y tejer no se necesitaba una formación especial y el instrumental era barato⁸⁴. En el relato *la penitencia de Dora*, aparece una breve y certera descripción del *domestic system* galaico: *a fin de vestir al muchacho, hiló copos de lana y lino y tejió groseras telas. Agricultora e industriosa, Dora atendió a todas las necesidades del rapaz y consiguió verle crecer fuerte, sano, lindo y alegre* (PB 1990, I: 416). Las labores textiles se simultaneaban con las faenas del campo, bien en las horas muertas, o bien durante el desempeño de tareas agrarias o domésticas (cocinar, cuidar a los niños como Dora o cuidar ganado como en el caso de Rosiña) y siempre que estos trabajos caseros permitiesen manejar el huso y la rueca. Hilar era una ocupación de todo el año ya que sólo con este trabajo ininterrumpido se podía mantener activo el telar durante tres o cuatro meses.⁸⁵ En el texto *La gallega*, Emilia Pardo Bazán se hace eco

⁸⁴ SIXTO BARCIA, Ana María, *Ibidem*, p. 20 subraya que el aprendizaje de las labores en el mundo rural se adquiría en el hogar imitando las destrezas de madres, tías, hermanas y abuelas.

⁸⁵ REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, pp. 209 y 210.

de la costumbre de las mujeres del campesinado gallego de hilar, tejer y coser su propia ropa y la de toda su familia:

No desmiente la mujer gallega las tradiciones de aquellas épocas lejanas en que, dedicados los varones de la tribu á los riesgos de la guerra ó á las fatigas de la caza, recaía sobre las hembras el peso total, no sólo de las faenas domésticas, sino de la labor y cultivo del campo. Hoy, como entonces, ellas cavan, ellas siembran, riegan y deshojan, baten el lino, lo tuercen, lo hilan y lo tejen en el gimiente telar (PB 2003, VII: 256).

El exiguo ajuar doméstico que exhibe la mujer gallega después de tanto trabajo se describe poco después: *y se ve la maciza arca apelillada depositaria del trousseau, que llegará á un repuesto de tres camisas de lienzo gordo y algún mandilón de burdo picote (PB 2003, VII: 258)*. Sólo una vez cubierto el consumo doméstico, los productos de lino excedentes se vendían en las ferias o a los traficantes. Aunque se negociaba sobre todo con productos ganaderos y agrícolas, la venta de textiles también era frecuente⁸⁶

Los artesanos (carpinteros, tejedores, palilleras, sastres, costureras zapateros y curtidores)⁸⁷ producían para las casas campesinas lo que éstas no podían hacer. El cuento *Madre gallega* insiste en el *domestic system* gallego. La abnegada madre de Luis María, el sacerdote protagonista, muere de un tiro destinado a su hijo durante las refriegas del carlismo. La personalidad virtuosa de esta mujer aparece retratada en dos ocasiones en el relato a través de su desempeño como humilde hilandera y tejedora:

Era hijo único de un pobre matrimonio; el padre, aragonés, vendedor ambulante de mantas y pañuelos de seda; la madre, aldeana, nacida cerca de Poyo, en las inmediaciones de la bella Helenes, mujer tan sencilla que ni sabía leer ni aún coser, pues se ganaba la vida con una rueca y un telar casero informe y primitivo si los hubo... Al verse investido con la cura de almas, dueño de lo que cabía llamar una «posición», Luis María se acordó, ante todo, de su madre, que vegetaba solita allá en su aldea, tascando, hilando y tejiendo lino (PB 1990, II: 28).

⁸⁶ SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, “La consolidación de las ferias como fiestas profanas en la Galicia de los siglos XVIII Y XIX”, NÚÑEZ, M (ed), *El rostro y el discurso de la fiesta*, 1994: 279.

⁸⁷ REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, p. 231. Oficios citados en el Catastro de Ensenada.

También en *Los pazos de Ulloa* Las criadas de don Pedro Moscoso, señor del pazo pasan su tiempo en la cocina, cotilleando e hilando lino para la casona⁸⁸:

En aquel tiempo frío, la cocina se convertía en tertulia, casi exclusivamente compuesta de mujeres. Descalzas y pisando de lado, como recelosas, iban entrando algunas, con la cabeza resguardada por una especie de mandilón de picote; muchas gemían de gusto al acercarse a la deleitable llama; otras, tomando de la cintura el huso y el copo de lino, hilaban después de haberse calentado las manos, o sacando del bolsillo castañas, las ponían a asar entre el rescoldo; y todas, empezando por cuchichear bajito, acababan por charlotear como urracas. Era Sabel la reina de aquella pequeña corte: sofocada por la llama, con los brazos arremangados, los ojos húmedos, recibía el incienso de las adulaciones, hundía el cucharón de hierro en el pote, llenaba cuencos de caldo (PB 1997: 138).

Aunque en su configuración material los pazos se distinguían por su habitabilidad interior, amplia, diversificada y multifuncional y por la previsión y provisión de cuanto pudiera afectar a la vida diaria, desde lo doméstico hasta talleres con el instrumental necesario: telares, bodega... las criadas de don Pedro Moscoso hilan en la cocina. Los hidalgos rurales e incluso los curas párrocos, como don Julián, que disponían de rectorales importantes, vivían en espacios privilegiados si se compara con el campesinado pero sin duda, tal y como demuestra esta escena descrita por Pardo Bazán, el ambiente rural influirá e incluso embrutecerá sus modos de vida.⁸⁹

Como ejemplo de lo antedicho, en la misma novela, sólo unos capítulos después, Nucha, la esposa del marqués, se asombra ante la imagen de dos ancianas hidalgas que hilan en las dependencias de su pazo:

⁸⁸ SOBRADO CORREA, Hortensio, “La sociabilidad campesina en la Galicia del antiguo régimen”, *Sociabilidades na vida e na morte (séculos XVI-XX)*, Lobo de Arújo, Esteves, Silva y Abilío Coelho, (coords.), CITCEM, 2014: 169 se ocupa de la vigilancia que la Iglesia ejercía ya desde 1730 sobre las veladas nocturnas de trabajo doméstico ligadas a la industria del lino: las *fiadeiras*. Se prohíbe especialmente el encuentro de sexos en hiladas ya desde principios del XVIII, por ejemplo, en 1739 los vecinos de San Miguel de Catoira y san Francisco de Barros litigan ante la Real audiencia con la justicia de Sobrán sobre hacer *fiadas* de noche con escándalo. El Obispo de Lugo en 1751 ordena a vicarios y curas de la diócesis: *no permitan que dichas mozas se congreguen ni junten a hilar en donde concurren mozos por los grandes inconvenientes que pueden resultar de la mocedad, de la chanza y la palabra...* Lo mismo ocurre en Santiago de Compostela entre 1757 y 1768. tal y como aparece en SIXTO BARCIA, Ana María, “Pecados y escándalos femeninos. Imagen y representación femenina en los sínodos diocesanos gallegos y en las visitas pastorales de época moderna”, En García González, Miguel de (EDS), *As mulleres na Historia de Galicia*, Santiago, Andavira, cd. 2, 2012: 340 recoge las mismas prevenciones pastorales en la diócesis de Tuy.

⁸⁹ REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, p. 221.

Frente a la esquina del trigo, se alzaba un estrado revestido de cuero de Córdoba, que aún conservaba su rica coloración y sus oros intensos; ante el estrado, en semicírculo, magníficos sitaliales escultados, con asiento de cuero también; y entre el trigo y el estrado, sentadas en tallos (asientos de tronco de roble bruto, como los que usan los labriegos más pobres), dos viejas secas, pálidas, derechas, vestidas de hábito del Carmen, ¡hilaban! Jamás había creído la señora de Moscoso que vería hilar más que en las novelas o en los cuentos, a no ser a las aldeanas, y le produjo singular efecto el espectáculo de aquellas dos estatuas bizantinas, que tales parecían por su quietud y los rígidos pliegues de su ropa, manejando el huso y la rueca, y suspendiendo a un mismo tiempo la labor cuando ella entró. En nombre de las dos estatuas -que eran las tías paternas del señorito de Limioso- había visitado éste a Nucha; vivía también en el Pazo el padre, paralítico y encamado, pero a éste nadie le echaba la vista encima; su existencia era como un mito, una leyenda de la montaña (PB 1997: 253, 254).

Vivir en un pazo, todo el año o solo unos cuantos meses era el privilegio de un conjunto de familias, tituladas o no, que constituían una minoría aristocrática que disfrutaba, por herencia, de las ventajas de vivir en este tipo de residencias. Además sólo estos *fidalgos* eran económicamente solventes para poder asumir tanto el coste constructivo como los gastos de mantenimiento que implicaban este tipo de residencias. No se trata sólo de viviendas de placer para el verano y el otoño sino lugares para hacer presentes y visibles a las familias hidalgas en aquellas zonas en donde tenían sus intereses económicos, sus tierras, rentas y señoríos⁹⁰. Esta necesidad de hacerse visible se trasluce perfectamente en las intenciones de don Pedro de reparar la ruinoso iglesia de los Moscoso para darse importancia ante los *curas*, *señoritos* y la *caciquería barbanesca* (PB 1997: 337). La capilla era uno de los edificios principales ubicados en las fincas circundantes al pazo⁹¹. Su estado era muy revelador de la bonanza o decadencia del hidalgo propietario de la vivienda ya que era frecuentada por todos los pobladores del lugar en los actos litúrgicos. Una vez retejada y adecentada la iglesia *sólo faltaba ya trajear decentemente a los santos y recoser ornatos y mantelillos. De esta faena se encargó Nucha, bajo la dirección de Julián.* (PB 1997: 137). La esposa del marqués colabora en dar esplendor a las

⁹⁰ REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, p. 218.

⁹¹ En las fincas que rodeaban a las edificaciones, una capilla- aunque solía haber oratorios privados en el interior- estanque, palomar, huerta e incluso almazaras de aceite o batanes. *Ibidem*, p. 218.

posiciones de su marido y, aún siendo una mujer casada don Julián, el párroco, la deja literalmente “para vestir santos”.

Los pazos eran en realidad espacios autónomos, sin muchos contactos con el entorno. En su interior y en sus alrededores reunían casi todo aquello que sus moradores necesitaban, aunque normalmente no estaban lejos de algún núcleo urbano o semiurbano en donde podían surtirse. Mafalda, protagonista de *La leyenda de la torre*, encarna perfectamente esta situación de aislamiento y aburrimiento mortal que representa la inacción y la falta de estímulos exteriores del pazo en el que vive : *La esposa de Payo de Diamonde, la alegre Mafalda, dama portuguesa de las márgenes del Miño, se consumía de tedio entre estas cuatro paredes. Vestida de la grosera lana que hilaban y urdían sus siervas* (PB 1990, III: 171).

La señora del pazo va mal vestida porque sólo se abastece de lo que sus siervos producen. El lujo y la aventura que para Mafalda representa un comerciante ambulante de telas y vestidos provoca que aflore su verdadera naturaleza⁹². La protagonista se deja seducir primero por las mercancías y luego por la personalidad charlatana del feriante y ambos acaban matando al marido.

El principal obstáculo para que la industria lencera gallega evolucionase hacia formas fabriles capitalistas radicaba en las características económicas y sociales del mundo rural. El rural gallego estaba constituido sobre la base o de los grandes pazos o de minúsculas explotaciones sobrecargadas de trabajo. Cuanto más pequeña era la explotación familiar y más bajos los ingresos que generaba, más se recurría a las actividades artesanales. En el relato *Los huevos arrefalfados*, Emilia Pardo Bazán recoge una pavorosa historia de violencia de género (*¡Qué compasión de señora Martina, la del tío Pedro el carretero!*) cuyas señales la señora Martina oculta bajo las faldas. A pesar de sus sufrimientos, la piadosa protagonista se ve retratada como una de estas mujeres del rural, cargadas de quehaceres agrícolas y domésticos entre los que están hilar y coser la ropa de toda la familia⁹³:

⁹² La mayoría de los comerciantes/ merceros eran itinerantes. CARMONA BADÍA, Xoan, “Merceros de Castilla: estacionalidad agrícola y desplazamientos estacionales en la España Cantábrica”, en GARCÍA MERINO, L. y otros (comp.) *Los espacios rurales cantábricos y su evolución*. Santander, Universidad de Cantabria, 1990: 32-43. REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, p. 232.

⁹³ Acerca de esta multifuncionalidad de las mujeres del agro gallego ver REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, p. 223.

Martina criaba los chiquillos, los atendía, los zagaleaba; Martina daba de comer al ganado; Martina remendaba y zurcía la ropa; Martina hacía el caldo, lavaba en el río, cortaba el tojo, hilaba el cerro, era una esclava, una negra de Angola..., y con todo eso, ni un solo día del año le faltaba en aquella casa a San Benito de Palermo su vela encendida (PB 2018: 162, 163).

Si atendemos a las técnicas de fabricación de los lienzos en Galicia, hay que destacar que eran muy anticuadas. Los campesinos no emplean agramaderas para extraer la fibra de lino, tampoco utilizan el torno para hilar sino el huso y la rueca y sobre todo, blanqueaban el lino tras el hilado y antes del tejido (el blanqueado tras el tejido es más costoso pero permite un acabado más fino). Estas prácticas tan artesanales ya estaban muy superadas en el resto de Europa pero se mantuvieron en el rural gallego porque eran las que mejor se adaptaban a las escasas posibilidades económicas y a las características laborales de la región. El relato *La santa de Karnar* recoge las tareas de hilado manual de las aldeanas. Las mujeres campesinas, aún invidentes como la protagonista, estaban tan habituadas desde su infancia al desempeño de trabajos textiles que podían desarrollarlo careciendo de vista. Naturalmente, el resultado podía ser satisfactorio para el ámbito doméstico pero no para un mercado exigente:

Tenía la ciega ese instinto maravilloso que parece desarrollarse en los demás sentidos cuando falta el de la vista: sin lazarillo, derecha, y casi sin palpar con las manos, iba y venía por toda la casa, huerta y tierras; distinguía a los terneros y bueyes por el mugido, y a las personas cree que por el olor. De noche, en la tertulia de la cocina, hablaba poco, y siempre con gravedad y tono semiprofético. Si guardaba silencio, no estaban nunca ociosas sus manos: hilaba lentamente, y en torno de ella el huso de boj, como un péndulo oscilaba en el aire (PB 1990, II: 80).

En Galicia en la fabricación de lino, tal y como podemos ver reflejado en la obra literaria de Pardo Bazán, el mercado no mandaba, mandaba el productor. Es por ello que la lencería gallega vivió un inmovilismo técnico muy difícil de superar y los productos autóctonos no pudieron competir con el lino alemán, francés o inglés ni con los tejidos de algodón que procedían de Gran Bretaña, Francia o Cataluña⁹⁴. El relato

⁹⁴ CARMONA BADÍA, Xoán, *El atraso industrial de Galicia. Auge y liquidación de las manufacturas textiles (1750-1900)*, Barcelona, Ariel, 1990: 211 se ocupa de las formas más habituales de comercialización de los tejidos catalanes en Galicia a través de sociedades comanditarias, donde

El árbol rosa destaca la prevalencia, incluso en Galicia, de una floreciente industria textil en Cataluña a través de las confesiones de Raimundo Corts, el protagonista:

Confesó su pasado; nombre, Raimundo Corts: humilde obrero al principio, después, por su fuerza de voluntad y sus conocimientos, encargado de una fábrica de tejidos en Lérida; ¡mucho trabajo, no poca ganancia! «Sin embargo -advirtió-, si quisiese comprarle a usted- no habían empezado aún a tutearse -una de esas joyas que miraba ayer en el escaparate no podría. Y hay gente que sin trabajar puede regalar joyas, como esa, o mejores. Injusticias, ¿no l'sembla?». (PB 1990, III: 334).

La mayor calidad de los productos industriales foráneos dieron al traste con los intentos de industrialización del lino en Galicia. A principios del siglo XX, ni siquiera valía la pena hilar y tejer para el abasto casero. En el cuento *Feminista* se recoge la paulatina introducción en el mercado de los textiles industriales que, poco a poco van arrinconando la producción artesanal y doméstica: *Vivió sumisa y callada, y si no se le pudo aplicar la divisa de la matrona romana, «Guardó el hogar e hiló lana asiduamente», fue porque hoy las fábricas de género de punto han dado al traste con la rueca y el huevo de zurcir* (PB 2018: 115). No sin ironía, Pardo Bazán constata la decadencia del sector de lienzos de lino que tanta importancia había tenido en el textil gallego y la invasión de productos textiles industriales europeos⁹⁵. Esta ausencia de revolución industrial en Galicia va a ser determinante en el desvirtuamiento del traje regional.

figuraba, por una parte algún comerciante avecindado en Galicia y por otra la firma catalana. El predominio del tejido catalán en Galicia se produce a finales del XIX. El mismo autor en *Ibidem*, pp. 201- 202 se ocupa del *Verlagsystem* un modelo de producción empleado en una minúscula parte de Galicia en la que un pequeño productor trabajaba por encargo del comerciante.

⁹⁵ ROZADOS FERNÁNDEZ, M. Ángeles, *Unha aproximación ao estudo do traxe galego. Santiago e comarca no século XVII*, Premio de investigación Asociación do Traxe galego, modalidade descriptiva (inérito), 2011: 15 y 16. Recoge en el inventario de la tienda del señor Francisco de Castro Saavedra en 1675: *diez y seis libras de seda negra de Castilla...ciento treinta varas de cotonía de Italia blanca y roja...tres varas de holgandilla negra de Alemania...cincuenta varas de tafetán de Granada...nueve pares de medias negras de color de hombre de la fábrica de Rioseco...cinco pares de medias blancas de Bayona...una pieza de once varas de gaza de Turquía...seis varas de picotillo franciscano de Flandes...dos docenas de guantes de Francia, cien sombreros sencillos de Cantalapedra*. Como podemos ver la invasión de los productos artesanales de calidad extranjeros ya era notable desde el siglo XVII. La industrialización europea iniciada en Gran Bretaña el siglo XVIII no hizo sino agudizar este fenómeno.

2.2 La indumentaria rural: el traje regional.

La cultura rural, de la que la indumentaria es un elemento indiscutible, será un tema recurrente tanto en la literatura decimonónica como en la pintura costumbrista. Emilia Pardo Bazán participa activamente en la recuperación de las costumbres populares, las cantigas y la literatura oral y, cómo no, el baile y el traje típico gallegos. En 1883 se crea en la Coruña bajo su presidencia la Sociedad del Folk-Lore gallego⁹⁶ que emprendió los primeros trabajos sobre etnografía y folclore cuya plasmación en un exhaustivo Cuestionario vio la luz en 1885⁹⁷.

En *La tribuna*, a través de la descripción del vestuario de las comparsas de carnaval de las mozas vestidas de labradores y labradoras gallegos el día del domingo de Comadres, la autora revela un exhaustivo conocimiento de la indumentaria tradicional de los habitantes del rural⁹⁸:

El Carnaval (...) se distinguió por su animación y bullicio; hubo nada menos que cinco comparsas, todas extremadas y lucidas. Dos eran de mozas y mozos del país, vestidos con ricos trajes que traían prestados de las aldeas cercanas; (...) Las dos de labradores se diferenciaban harto. En la primera se había buscado, ante todo, el lujo del atavío y la gallardía del cuerpo; las cigarreras más altas y bien formadas vestían con suma gracia el calzón de rizo, la chaqueta de paño, las polainas respunteadas y la montera ornada con su refulgente pluma de pavo real; y para las mozas se habían elegido las muchachas más frescas y lindas, que lo parecían doblemente con el dengue de escarlata y la cofia ceñida con cinta de seda. La segunda comparsa aspiraba, más que a la bizarría del traje, a representar fielmente ciertos tipos de la comarca.

⁹⁶ GUICHOT Y SERRA, A., *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla, 1922. Citado en MANDIANES CASTRO, Manuel, "Folklore, etnografía y etnología de Galicia", *La Antropología cultural en España*, Barcelona, Aguirre A. (ed.), 1986: 93 y 94. Ver también imagen con firma Emilia Pardo Bazán como presidenta de la Sociedad al final del Cuestionario del Folklore gallego.

⁹⁷ El cuestionario constaba de los siguientes apartados. I. Galicia y sus habitante. II. idioma y literatura populares. III. Costumbre. IV. Fiestas y calendarios populares. V. Creencias y supersticiones populares VI. El trabajo y las artes populares. VII. Conocimientos populares del hogar. VIII. del mar. *Las cuestiones aparecen muy detalladas y presentadas con suma discreción, constituyendo un trabajo recomendable. Son autores los señores don Cándido Salinas, don Antonio y don Francisco de la Iglesia, comisionados para este objeto por la Asociación del Folk-Lore Gallego de la Coruña cuya directiva aprobó el cuestionario el 2 de octubre de 1884. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, IX, 1885: 94.*

⁹⁸ En el citado cuestionario el ítem número 42: *Trajes de hombre que se usan y nombres de sus telas* y el número 46: *Trajes de mujer actualmente servirían a la autora para documentarse y realizar posteriormente las fieles descripciones relacionadas con el traje regional que aparecen tanto en La tribuna como en La gallega. Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883 (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885 Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia.*

Enrollada la saya en torno de la cintura, tocada la cabeza con un pañuelo de lana, cuyos flecos le formaban caprichosa aureola; asido el ramo de tejo, de cuyas ramas pendían rosquillas, estaba la peregrina que va a la romería famosa a que no se eximen de concurrir, según el dicho popular, ni los muertos; a su lado, con largo redingote negro, gruesa cadena de similar, barba corrida y hongo de anchas alas, el indiano, acompañábanle dos mozos de las Rías Saladas, luciendo su traje híbrido, pantalón azul con cuchillos castaños, chaleco de paño con enorme sacramento de bayeta en la espalda, faja morada, sombrero de paja con cinta de lana roja (PB 2002: 172).

En este párrafo Pardo Bazán expone este fenómeno de exaltación de la sociedad campesina, de la vida rural y de sus costumbres que seducía a los habitantes del entorno urbano, incluidas las clases trabajadoras. La vanidad también está presente en la elección de los disfraces ya que las cigarreras disfrazadas de labriegos pretenden no sólo hacer gala de folklorismo sino también resaltar sus atributos físicos a través del traje de gala de los varones en tanto que las disfrazadas de labriegas guardan una mayor fidelidad al traje regional femenino ya de por sí favorecedor. En lo que respecta a los elementos del traje masculino mencionados por la autora cabe destacar el chaleco, pieza sin mangas que se colocaba sobre la camisa⁹⁹ y que podía ir adornado con una aplicación de paño que se ponía sobre la espalda (sacramento)¹⁰⁰. Otra prenda que se destaca es la faja o *faixa*, normalmente de lana, atada a la cintura y que servía al mismo tiempo como prenda de abrigo y para sujetar el calzón. Sobre el chaleco se colocaba la chaqueta o almilla que era la prenda exterior de abrigo del conjunto. En la parte inferior del cuerpo se lucía el pantalón o el calzón, un tipo de pantalón corto que iba desde el abdomen inferior hasta la rodilla y que llevaba abotonaduras en los laterales de las piernas¹⁰¹. Muy interesante resulta la mención a los sombreros que lucen los hombres en esta descripción pardobazániana de *La tribuna*. El texto no menciona en ningún momento el *pucho/ pucha* o gorra tradicional, normalmente de lana o paño abatanado, con copa baja y visera que se usaba a diario¹⁰² sino que alude a dos cubiertas diferentes, por una parte la montera, una cobertura para abrigo de la cabeza que se hacía de paño y cuya forma variaba de

⁹⁹ GÓMEZ DEL VALLE, Patricia, *Trajes en Galicia, Traxes na Galiza. Fotografías de Paula Gómez del Valle*, Cunca eds., Santiago, 2016: 140. la camisa es una prenda interior que cubre el torso, con mangas y que puede ser de distintas longitudes y calidades dependiendo de si es para trabajo o de gala.

¹⁰⁰ DE HOYOS SANCHO, Nieves, *El traje regional de Galicia*, CSIC, A Coruña, 2010: 84.

¹⁰¹ GÓMEZ DEL VALLE, Patricia, *Ibidem*, p. 140.

¹⁰² DE HOYOS SANCHO, Nieves, *Ibidem*, pp. 83 y 84.

hechura según cada provincia. La palabra deriva de monte y, en origen, era una prenda usada por los montañeses y se identificaba con los jornaleros y otros grupos sociales familiarizados con las tareas del campo más fatigosas¹⁰³. Por otro lado, el sombrero de hongo que se elaboraba en fieltro o castor y que tenía una forma aovada o chata se identifica en la descripción de Pardo Bazán con los emigrantes retornados que adquirirían costumbres y modas foráneas procedentes de los países de los que volvían¹⁰⁴. Otro elemento a destacar en la vestimenta de estos indianos es el redingote, un sobretodo que se usaba en lugar de la capa y que es de origen inglés¹⁰⁵. Además de su valor etnográfico, el texto de *La tribuna* posee un innegable valor narrativo ya que en estas muchachas ataviadas con ropas de hombres apreciamos un implícito afán de equiparación con el género masculino. Las mujeres trabajadoras, parecen querer decir las mozas a través de sus disfraces, llevan el pan a sus casas de igual modo que sus maridos y en nada se diferencia la dureza de sus trabajos, ya sea en las faenas agrícolas ya sea en las fábricas, con la de los que desempeñan los varones aunque unos lleven pantalones y otras sayas.

La gallega, uno de los relatos/ensayos de Pardo Bazán recoge de nuevo los intereses antropológicos¹⁰⁶ de la autora en textos tan exhaustivos como el que citamos a continuación en el que doña Emilia realiza una prolija descripción del *gayo traje de las ocasiones solemnes* típico de las mujeres de Galicia señalando sus características peculiares por zonas:

Si ha nacido en la Mahia, en alguno de los fértiles valles que cercan á Iria Flavia y Compostela, ceñirá á su cabeza, con cinta de vivos tonos, la linda cofia de puntilla transparente. Si en el Ribero de Avia, ó en las cercanías de Orense, llevará el pañolito de seda oscura, que realza la suave palidez del rostro oval, y abrochará atrás el brevísimo dengue con dos conchillas de plata. Si vió la luz en las poéticas orillas de las Rías Bajas ó en Muros, vestirá el rico atavío que enamora á cuantos lo ven: basquiña de claros matices, corpiño de negro raso, ancho mantelo de brillante sedán franjeado de panilla y recamado de azabache, pañuelo de crespón color lacre ó canario, cuyos flecos caen acariciando la cadera airosa, como las ramas del sauce sobre el tronco; rodearán su garganta pesados collares de filigrana de oro,

¹⁰³ STRBÁKOVÁ, Radana, *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario de la indumentaria*, Granada, 2007: 1039.

¹⁰⁴ *Ibidem*, pp. 936 y 937.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 1148 y 1149.

¹⁰⁶ FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *El traje Gallego*, A Coruña, GAESA, 1985: 32, 33 alude expresamente a este texto de la condesa de Pardo Bazán como referente literario de gran relevancia sobre el tema del traje regional.

hilos de cuentas, y de su menuda oreja colgarán largos zarcillos, y sobre el pecho refulgirá la patena, conocida por sapo. Pero aun cuando presumen con razón las muradanas, por su elegante arreo, de llevarse la palma en Galicia, pienso que el traje clásico de gallega es el usado por las mujeres de mi país, las mariñanas. Lucen éstas dengue de escarlata orlado de negro terciopelo y sujeto atrás con plateado broche; el justillo, de fuerte drogué¹⁰⁷, se escota sobre la chambra de lienzo con flojas mangas y puños de curiosa manera fruncidos; el soberbio mantelo no cede en riquezas á otro alguno, y se ata atrás con cintas de seda de charros colorines; bajo la franja del mantelo se ve media cuarta de saya de grana, y se entrevé un dedo de refajo de amarilla bayeta, y el zapato de cuero con lazadas de galón azul; ciñe su cuello la gargantilla de filigrana, y cubre sus hombros el pañuelo de blanca muselina, prolijamente rameado (PB 2003, VII: 259, 260).

Pardo Bazán se fija aquí en el traje de gala, ricamente ornamentado que podían exhibir en las fiestas y romerías las labriegas con más posibles. Sin embargo, veremos que en su vida cotidiana, a mayor parte del campesinado gallego lucía pobre y desarrapado. Ambos textos constituyen además una exhibición del prolijo comocimiento de la autora acerca del vocabulario asociado al traje típico. Si atendemos a la vestimenta femenina podemos apreciar algunos de los elementos más distintivos de lo que hoy conocemos como traje de gallega. El *dengue*, en primer lugar, era una pieza que iba sobre los hombros cruzada sobre el pecho y que se sujetaba por detrás con cintas o broches como las *dos conchillas de plata* mencionadas por la autora. Esta prenda fue sustituida progresivamente a lo largo del siglo XIX por la chaqueta y por el mantón de Manila o de China, costumbre que, como veremos no fue muy del agrado de la tradicionalista doña Emilia. El *dengue escarlata orlado de terciopelo* que describe en *La gallega*, denota que el traje del que habla está destinado a un uso festivo dada la calidad y lujo de los materiales y colores empleados que no eran habituales si el traje era de feria¹⁰⁸. El *xustillo o corpiño* era una pieza sin mangas, reforzada con ballenas, destinada a realzar la figura y que, destinado a días de gala, podía ser de materiales muy finos como el raso que la autora

¹⁰⁷ ALVAR, Manuel, “Léxico catalán en tierras aragonesas. Según el Atlas Lingüístico de Catalunya”, *AFA XII- XIII*, 1961-62: 363 señala que la palabra catalana *drogué* significa tendero en Aragón. El término *drogué* podría aludir por extensión al tejido industrial catalán de algodón que se empleaba para elaborar justillos.

¹⁰⁸ FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *Ibidem*, p. 40. Recoge una estampa de una anciana (atribuida a Noriega) que va camino de la romería, vela en mano y bien ataviada: *A unha vella de cen anos/ que entre un fato de peisanos/ pasou para misa ¿hai que vela!/? leva un dengue colorado/ e un cirio repinicado/ feito de cera amarela.*

menciona¹⁰⁹. La *chambra*, *faldra*, o *cós* era una prenda semejante a la camisa pero con puños ajustados y mangas anchas que se decoraba con encajes en cuello, puños y pecho y, que por tanto también se reservaba para las ocasiones especiales. Normalmente, como la autora indica, se fabricaba de lienzo o lino. Sobre la camisa se colocaba el *refaixo*, que se confeccionaba en lana o bayeta si era para diario y que puede ir orlado de terciopelo en los trajes festivos. La *saia* iba sobre el *refaixo*¹¹⁰ y llegaba hasta los tobillos salvo si se trataba de la *saia ravela* o *capada* que era más corta por ser la de trabajo. Por su parte, la *basquiña* o *vasquiña* era una falda exterior bien ceñida a la cintura y de ancho vuelo que, en el caso de las muradanas es de colores claros. El *mantelo* era una especie de delantal o falda abierta, acampanada, de paño y ornada de terciopelo y azabache que en toda Galicia se ponía sobre la saya para las fiestas. La cofia típica¹¹¹ de las compostelanas era una toca blanca de encaje o batista que colgaba por la espalda y en donde las mujeres metían la trenza.¹¹² En cuanto a los adornos que la autora nos describe, el aderezo por excelencia era el sapo conocido también como filigrana de Padrón porque ser éste el lugar en donde se fabricaban junto con Noia y Santiago. El sapo constaba de dos o tres cuerpos. El superior era de forma de cola de pavo real abierta y una trama de hilos muy finos o cintas con rayas o lisas con pequeñas placas en forma de media naranja. El segundo cuerpo podía ser en forma de creciente o trapezoidal y la tercera era triangular con una media naranja aunque a veces este tercer tramo también presentaba forma de corazón. El sapo iba combinado con zarcillos largos formados por dos o tres cuerpos unidos por una cinta que forma la argolla de articulación. También eran frecuentes los pendientes en forma de aro, morcilla o media luna. Estos adornos se usaban en ocasiones muy especiales como bodas y romerías y, normalmente eran de plata. Cuando se lucían aros de oro se hablaba del *traxe rico* o *traxe de rica* que, normalmente identificaba a una campesina con posibles¹¹³.

Este traje lujoso constituía un preciado tesoro y era guardado con mimo por sus poseedoras en arcas de las que no se sacaba si no se trataba de ocasiones especiales

¹⁰⁹ GÓMEZ DEL VALLE, Patricia, *Ibidem*, pp. 138 y 139.

¹¹⁰ FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *Ibidem*, p. 38. Recoge una coplilla popular sobre esta prenda: *Salerosa, Romenda o refaixo/ que o levas roto por riba e por Baixo; /por riba e por Baixo, por Baixo e por riba;/ salerosa, romenda a mantilla.*

¹¹¹ FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *Ibidem*, p. 40. Recoge otra coplilla popular sobre algunos de estos elementos del traje regional: *Estira a cofia, Maruxa, /dobra as mangas da camisa/ para que o denguiño se luza.*

¹¹² DE HOYOS SANCHO, Nieves, *Ibidem*, pp. 81 y 83.

¹¹³ FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *Ibidem*, p. 49.

como ir a la fiesta, a misa o a la feria. El cuento *De polizón* recoge la importancia de la ropa como un bien patrimonial familiar que se conservaba cuidadosamente en los arcones para que la heredasen las generaciones futuras¹¹⁴:

¡Cuánto conocía yo ese mueble familiar de nuestros aldeanos, donde guardan lo que más estiman! Allí se encierran, entre espliego, «lesta» y olorosas manzanas, el «dengue» majo, la randada camisa de lino, el «pañó» de seda y los brincos de filigrana de plata, galas que sólo salen a relucir el día de fiesta del patrón; allí, en el pico, se esconden, dentro de una media de lana, los ahorros que tantas privaciones presentan, desde el amarillo centén hasta el roñoso ochavo «de la fortuna» (PB 1990, II: 86).

Si recordamos la escena del carnaval de *La tribuna* podemos constatar que, en ocasiones, las descendientes, hijas o nietas de las titulares de tan preciada posesión acababan por reutilizar los trajes de sus abuelos y abuelas para disfrazarse de labriegos en comparsas de carácter folclórico. Esta idea es muy interesante ya que demuestra el origen rural de gran parte del proletariado urbano galaico que aún abandonando el campo, no abandonaba sus esencias¹¹⁵.

¹¹⁴ SÁENZ-CHAS DÍAZ, Belén, “Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia”, *Revista Adra*. . Museo do pobo Galego, nº 9, 2014: 47. Ver también FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *Ibidem*, p. 48.

¹¹⁵ Tampoco debemos perder de vista que en Galicia las provincias costeras de Coruña y Pontevedra y por añadidura sus capitales (Marineda), eran los principales focos de atracción del éxodo rural ya que eran mucho más pujantes económicamente que las del interior. MOYA, José Carlos, “La fiebre de la emigración: el proceso de difusión en el éxodo trasatlántico español 1850-1930” en DE JUANA, Jesús y CASTRO, Xabier (ed.), *VII Xornadas de Historia de Galicia. Cuestións de Historia galega*, Deputación provincial de Ourense, 1995: 23.

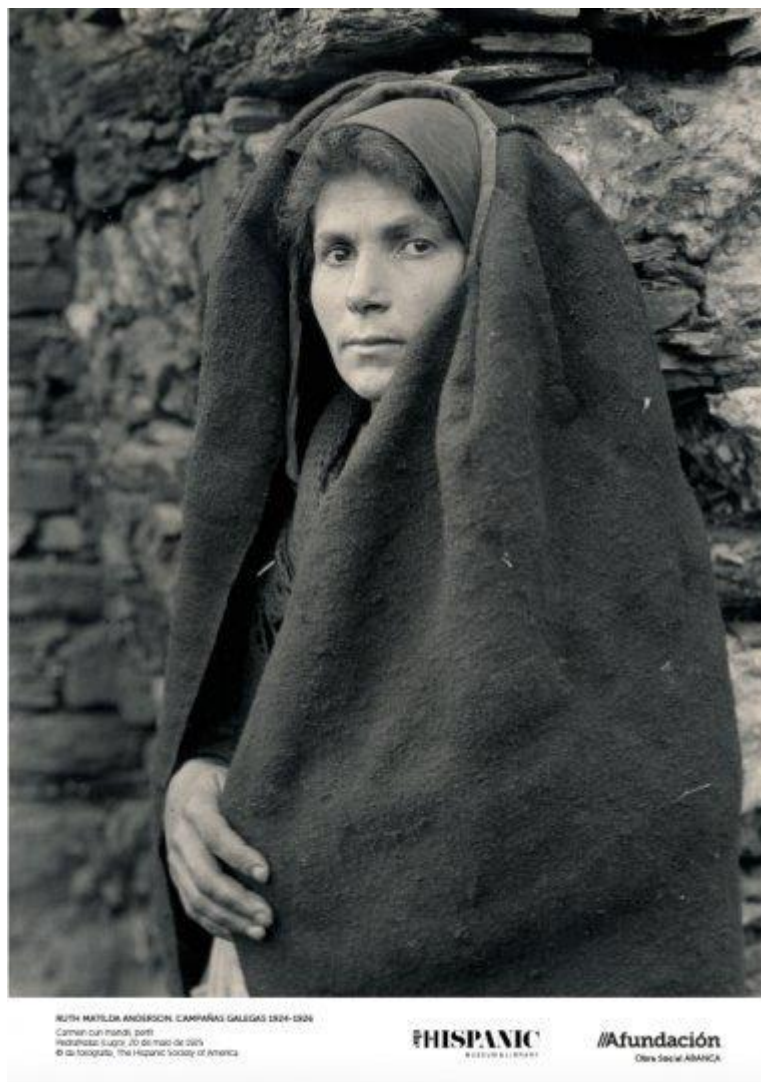


FOTO 1: Muchacha con mantelo. Ruth Mathilda Anderson. Hispanic Society of America

El interés antropológico de Emilia Pardo Bazán la lleva a preocuparse en reiteradas ocasiones por la preservación de la indumentaria tradicional.¹¹⁶ El traje

¹¹⁶ En el citado cuestionario el ítem número 43: *Memoria de trajes antiguos sayos y capotes, camisas y cirolas chaleques y escapularios, calzones y fajas, polainas y botines, monteras y sombreros, madreñas y zocos, borcegués y zapatos, pañuelos y tangalejos o tabaqueiros, aretes de algunos, mocas, palos, bisarmas y cardeñas.* y el número 47. *Recuerdo de antiguos trajes y de su tocado y adornos, camisa y enaguas, las corbatas y justillos, las figas, amuletos y medallas, los dengues y las parlamentas, los pañuelos y cofias, los mantelos o rianjos y refajos, los guardapiés y las sayas, el calzado y sus hebillas, los aderezos de cruz y pendientes, otras joyas como las sortellas, los anelos, aros y cabzas.* Permitirían a la autora tener constancia sobre los cambios introducidos en la indumentaria popular y de ahí su preocupación y sus críticas sobre el tema. Ver *Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883* (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885 Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia. SÁENZ-CHAS DÍAZ, Belén, *Ibidem*, p. 51 señala que los productos

regional se estaba desvirtuando progresivamente, entre otros motivos porque a finales del XIX la burguesía se aficionó a las fotos folclóricas y empezó a lucir elementos característicos de la indumentaria popular¹¹⁷ (dengues, mantelos, paños en la cabeza) como aderezos que dotaban de pintoresquismo a sus vestidos.

Debido al afán de emulación de las clases bajas, ocurrió que muchos campesinos asumieron elementos de la vestimenta típicos de la condición burguesa y abandonaron otros tradicionales. Veamos algunos ejemplos de este trasvase constatado por doña Emilia: En *La gallega* recoge detalladamente esta asunción de modas mesocráticas que corrompen la vestimenta del campesinado gallego:

A las sayas de grana y bayeta, el faldellín de estampado percal francés; al dengue, el mantón; á las trenzas, la moña tamaña como un rosquete de pan; al villanesco zapato de cuerola bolita de rusél... y en breve será preciso internarse hasta el corazón de las más recónditas y fieras montañas para encontrar un tipo que tenga olor, color y sabor genuinamente regional (PB 2003, VII: 260).

Eterna Ley, es otro ejemplo en donde critica la desnaturalización de la vestimenta popular: *Llevaba al hombro la chaqueta parda; su chaleco era rojo, sus pantalones de pana aceituna. Aunque no vestía rigurosamente el traje del país, que cada día va perdiéndose, y aunque en lugar de la montera picuda con su airón de pluma de pavo real, cubriese su cabeza la vulgar boina, era una aparición en extremo típica* (PB 1990, III: 270). Incluso en el cuento *Que vengan aquí* la autora no puede evitar aludir a la pérdida de la pureza de las tradiciones aunque sea de refilón: *Tal vez sea Rezois el punto de Galicia donde se conservan más fielmente el traje regional y las costumbres añejas* (PB 1990, II: 49).

También Pardo Bazán recoge el interés de la pintura costumbrista por retratar el traje típico regional. Es el caso de Silvio Lago en *La Quimera*, pintor que, a pesar de

textiles europeos llegaban a Galicia con gran facilidad debido a que la burguesía gallega del XIX hizo fortuna con la actividad comercial. El comercio permitió incorporar a la indumentaria popular el damasco, la seda, el casimir y el terciopelo. Probablemente, estos cambios que fueron tan bien acogidos en su momento por las aldeanas gallegas son los que tan poco gustan a los puristas del traje tradicional como Emilia Pardo Bazán.

¹¹⁷ El cuento *Curado* recoge, por ejemplo los elementos más identificativos del traje regional femenino: el mantelo y las zuecas *Aún no blanqueaba el alba, anunciándola tan sólo vago reflejo cárdeno hacia el bosque, cuando salió la mujerona, arrebujada la cabeza en su mantelo de burel, haciendo saltar barro líquido ¡flac!, ¡flac! de los charcos, al hincar en ellos las enormes zuecas* (PARDO BAZÁN, 1990, II: 318, 319). El mantelo, sobre todo, era incorporado con gran frecuencia por las damas burguesas como aditamento *enxebre*. Ver foto 1.

sus ansias cosmopolitas, no escapa a la proliferación de este estilo pictórico folklorista que plasma en una de sus primera obras: *Recolección de la patata en la Mariña*. Lago, como tantos pintores de su época, retrata los temas que demanda su potencial clientela burguesa pero la escena que representa no puede considerarse un fiel reflejo de la realidad porque está inspirada en una idealización romántica de la sociedad campesina. Además, si tenemos en cuenta la forma en que este tipo de obras se elaboraba, se aprecia en mayor medida la pérdida de contacto con la realidad. El pintor tomaba primero apuntes del natural y, después ejecutaba la obra en el estudio. En este proceso podía invertir un largo tiempo. El tiempo transcurrido favorecía la evocación edulcorada de una Galicia soñada que poco tendría que ver con la realidad socioeconómica de la época¹¹⁸. Las palabras de Silvio dejan muy claro el carácter de ficción pictórica de la obra:

Este cuadro puedo decir que lo tengo en apuntes, en notas tomadas directamente, aldeanas. Al volver a verlas, después de tanto tiempo y tan lejos de donde las recogí, ¡qué alegría! -me parecen fuertes y sinceras. La vieja que se cubre con el paraguas de algodón azul; la mozallona que se inclina al suelo marcando sus groseras formas;. ...Y los colores chillones de las ropas, y el verde insolente de la vegetación, y el cielo brumoso y la augusta verdad (PB 1991: 207, 208).

Esta visión dulzona se repite en *La madre Naturaleza* cuando el recién llegado don Gabriel observa esta otra amable estampa literaria plagada de alegres cantigas y de vestimentas de característico colorido: *Sobre el fondo oscuro de la tierra vio blanquear las camisas y sayas, las fajas rojas y los pañuelos azules de labriegos y labriegas; contra un matorral descansaba un jarro de barro, y la cuadrilla, entonando su inevitable ¡ay... le le! (PB 1999: 267).*

¹¹⁸ Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), pintor de referencia para el estudio del traje regional, retrata siempre escenas agradables, idealizando a los personajes y evocando rostros amables y apacibles. Ver LÓPEZ VÁZQUEZ, *Do Neoclasicismo a 1950*, en Francisco Rodríguez Iglesias (dir.), *Proxecto Galicia-Antropoloxía*, Tomo XV Arte contemporánea, A Coruña, Hércules Ediciones, 1993 citado en SÁENZ-CHAS DÍAZ, Belén, *Ibidem*, p. 48. Ver por ejemplo la obra de Álvarez de Sotomayor, Fernando: *Estudio para Romería*. Óleo sobre lienzo (1904-1906). Catálogo del Museo provincial de Bellas Artes de A Coruña. 2009. Imagen 2.



IMAGEN 2: *Estudio para romería* (1904-1906). Álvarez de Sotomayor, Fernando. Museo Bellas Artes de Coruña.

Muchas son las obras ambientadas en el rural en las que Pardo Bazán se hace eco de los modos de vestir de los aldeanos gallegos y nos ofrece una caracterización no sólo etnográfica sino también social de la condición campesina a través de su vestimenta¹¹⁹. En numerosos relatos se trasluce la pobreza del vestuario de la mayoría de los campesinos, más aún si son jornaleros. Certifica esta idea la reflexión que hace el tío de Minia en *Un destripador de antaño : El bienestar! Para un labriego ... distingue al labrador acomodado del desvalido. Después viene el lujo de la indumentaria* (PB 1990, II: 8).

La pompa de la indumentaria queda restringida como ya hemos visto, a los días de fiesta o a ciertas prendas. La ropa del día a día se arreglaba, zurcía, remendaba, se adaptaba a los cambios de la cintura fruto de embarazos o cambios de peso, se le daba

¹¹⁹ Emilia Pardo Bazán es un ejemplo paradigmático de cómo la vida cultural permite interpretar objetos espacios, normas y acciones como portadores de un mundo invisible de significados Ver FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José Antonio, “Evocación antropológica de la novelística de la condesa de Pardo Bazán”, *RDTP*, LX, nº 1, CSIC, 2005: 139.

la vuelta y cuando ya no daba más de sí se deshacía en tiras para que la tejieran las *farrapeiras*¹²⁰. Por regla general, la miserable condición del campesinado foratario o jornalero gallego se ve reflejada en sus harapientas vestiduras. La Sabia¹²¹ y las jornaleras de *La madre Naturaleza* son representativas de esta afirmación: *La horrible vieja ya había dejado su camastro; pero(...), estaba sin pañuelo ni justillo, en camisa, con sólo un refajo de burdo picote, ribeteado de rojo: los copos de sus greñas aborascadas le cubrían en parte el negro pescuezo, sin ocultar la monstruosa papera* (PB 1999: 271). *Las jornaleras, vestidas con sayas angostas de zaraza desteñida, que les señalan los recios muslos, sacuden la paja, la colocan en rimeros grandes, preparan la camada nueva...* (PB 1999: 314). También pobremente vestida enjuga su llanto *con el pico del pañuelo de talle, andrajoso*, la tía Antonia del relato *Atavismos* quien *descalza y con greñas luce el luto desteñado y pardusco de los pobres* (PB 1999, III: 243). Muy humilde también es la indumentaria de las dos aldeanas con las que Rojo se tropieza en *La piedra angular una niña y una mujer del pueblo, modestamente trajeadas, que se quedaron mirándole de hito en hito* (PB 1999, III: 437). La ropa interior no escapa a esta miseria generalizada y de burda estopa es la *recia camisa* de Minia en *Un destripador de antaño* (PB 1990, II: 6).

Por su parte, la ferianta del cuento *Cuesta abajo* esconde el dinero de la venta de unos lechones entre *un justillo de estopa y el ajustador de caña* (PB 1990, II: 327). De caña también es el ajustador de *La capitana*, relato en el que se acredita el tipismo entre las gallegas de esta prenda íntima: *No quisiera que os representaseis a Pepona de una manera falsa y romántica, con el terciado calañés y el trabuco de Carmen, ni siquiera con una navaja escondida entre la camisa y el ajustador de caña que usaban por entonces las aldeanas de mi tierra* (PB 1990, II: 344).

En el relato *De polizón* ya Pardo Bazán recogía la dura realidad de la emigración como la única salida posible de que disponía el campesinado gallego para

¹²⁰ SÁENZ-CHAS DÍAZ, Belén, *Ibidem*, pp. 46 y 47 recoge el caso de los mandiles de una familia de Lousame, hechos de una antigua chaqueta de merino y veludo, desmontada y aprovechada en la década de los 40 del siglo XIX para la confección de dos pequeños mandiles con los que vestir a dos niñas de pastoras gallegas en a festa da Árbore.

¹²¹ *La Sabia* de *Los pazos de Ulloa* responde al catálogo de personajes característicos del folklore galaico tal y como se recoge en el ítem 246 del cuestionario del folklore: *Sabias. Modos de echar las cartas. Adivinación de sueños, destino, cosas perdidas, secretos etcétera. Aparición de personas en el agua de una redoma o botella*. Ver *Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883* (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885, Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia.

prosperar. En *El tetrarca de la aldea* la autora reitera esta idea¹²². La marcha del patriarca de la familia sirve para mejorar las condiciones de vida de los suyos incluso en lo relativo a la indumentaria:

Nunca Sabel había vestido de lana rasa como entonces, ni calzado rico borceguí de becerro, ni usado tan finas ropas como las que se entreparecían al través del justillo aún desabrochado. ¿Recordó Marcos que al partir él quedaba desnuda y hambrienta su familia? (PB 1990, II: 65).

Algunas campesinas lucen una vestimenta más pulcra e incluso se adornan con joyas¹²³. El origen de estos pequeños lujos puede ser honesto como el dinero enviado por aquellos cabezas de familia emigrados o los ahorros propios, arañados con esfuerzo como ocurre en el caso de los *pendientes de prehistórica forma* de la molinera de *La madre Naturaleza* (PB 1999: 251). Menos honorable es la procedencia de los esplendores de las aldeanas que cuentan con un protector como Sabel, la amante de don Pedro Moscoso vestida con *innumerables sayas* (PB 1999: 224) en *La madre naturaleza* y que se adorna con pendientes en *Los pazos de Ulloa*, o la modistilla de *La mayorazga de Bouzas* que luce *aretes de oro* regalo de su señor

124 .

¹²² La emigración a América a la que aluden ambos relatos se vio favorecida por el desarrollo de los buques de vapor, el abaratamiento de los precios del pasaje y la mejora de las condiciones higiénicas y sanitarias del viaje, especialmente desde 1870. DEVOTO, Fernando J., *Historia de La inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003: 89 y 91. Una vez más, Emilia Pardo Bazán atestigua fielmente en sus relatos la realidad socioeconómica del campesinado de su época.

¹²³ Recordemos el catálogo de joyas populares que recogía el ítem 47 del Cuestionario del folklore: *las figas, amuletos y medallas,(...)* , *los aderezos de cruz y pendientes, otras joyas como las sortellas, los anelos, aros y cabazas*. También el ítem 60 recoge: *Perforación de las orejas. Aretes en ambos sexos*. Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883 (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885, Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia. Ver también la foto *Unha muller labrega* . Santa Eulalia de Camos, Nigrán (1926). *Fotografías de Ruth Mathilda Anderson en Galicia*, Hispanic Society of America, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009: 339 en donde aparece una imagen de una anciana campesina con aretes. Ver foto 3.

¹²⁴ Los juegos de poder derivados de la organización socioeconómica del rural basada en las complejas redes clientelares de dependencia y en los mecanismos de pago generados por los sistemas de foros y arrendamientos de los que habla FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José Antonio, *Ibidem*, p. 128 se ven reflejados en la sumisión sin resistencia de estas mujeres aldeanas ante los deseos de los fidalgos de los que dependía el bienestar propio y de sus familias. Los agasajos que reciben son el signo de su sometimiento.



FOTO 3: Anciana con aretes. Ruth Mathilda Anderson. Hispanic Society of America

Pero el fasto de la indumentaria que añoraba el tío de Minia en *Un destripador de antaño* se ve reflejado en la vestimenta rural femenina no tanto a través de las alhajas sino mediante la exhibición de un pañuelo de seda. Esta prenda gozó de gran predicamento entre las aldeanas y su posesión era un signo de triunfo. Así lo dice expresamente Cipriana, mariscadora de 12 años protagonista de *El pañuelo*:

El pañuelo es la gala de las mocitas en la aldea, su lujo, su victoria. Lucir un pañuelo majo, de colorines, el día de la fiesta; un pañuelo de seda azul y naranja... ¿Qué no haría la chicuela por conseguirlo? Su padre se lo tenía prometido para el primer lance bueno; ¡y quién sabe si el ansia de regalar a la hija aquel pedazo de seda charro y vistoso había impulsado al marinero a echarse a la mar en ocasión de peligro (PB 1990, III: 225).

La madre naturaleza certifica que el pañuelo es el adorno ideal para embellecer a la mujer campesina e incluso Pardo Bazán identifica la dulzura de carácter de las aldeanas gallegas con la suavidad del tejido de seda :

-Tray un pañuelo de seda, mujer... -murmuró su esposo-. Hay que hacerle un sostén para el brazo malo. Con prontitud y no sin gracia se

quitó Catuxa el que llevaba a la garganta, que era carmesí con lista negra, y ella misma lo ató al cuello del forastero, diciendo mimosamente, con suavidad del todo galiciana:-¿Queda así a gustiño, señor?. Don Gabriel agradeció sonriendo. El diminutivo, el calor de la seda que había estado en contacto con la piel de la arrogante moza, le produjeron el efecto de una caricia del país natal (PB 1999:150).

El pañuelo servía a las aldeanas para proteger el cuello y para cubrir y adornar la cabeza. Emilia Pardo Bazán también se ocupa del peinado característico de las mujeres del rural: las dos trenzas, escondidas normalmente bajo el inevitable pañuelo de seda o algodón. Numerosas son las muchachas de sus relatos que llevan así recogido su cabello. *Dalinda dividido en dos trenzas el hermoso pelo rubio (PB 1990, II: 328)*. La *humilde «tecelana» de El voto de Rosiña luce un apretado haz de rayos de sol en la trenza doble que colgaba hasta sus caderas (PB 1990, II: 160)*. Por su parte, la costurerita de *La mayorazga de Bouzas* cubre con un pañuelo azul sus *dos largas trenzas colgantes (PB 1990, II: 26)*.

Otras muchachas lucen el pelo suelto y alisado con agua, único afeite que pueden permitirse las mujeres pobres y trabajadoras. Este es el caso en *Lumbradrada* de la leñadora Camila Moñobre quien exhibe un *pelo negro, alisado con agua e indómito (PB 1990, III: 205)*.

En el terrible relato *Un destripador de antaño* Pardo Bazán hace uso de la vestimenta y el peinado campesinos como un recurso dramático fundamental. Primero nos ofrece un retrato enternecedor del personaje de la desdichada Minia, despreciada por su familia, que se nos presenta como una heroína shakespeariana a través de su peinado¹²⁵:

El pelito envedijado y revuelto y a veces mezclado -sin asomo de ofeliana coquetería- con briznas de paja o tallos de los que segaba para la vaca en los linderos de las heredades (PB 1990, II: 6).

¹²⁵ Una vez más la erudición de Pardo Pazán en todos los ámbitos nos ofrece un símil literario que presagia el destino fatídico de la protagonista equiparada en esta descripción con la Ofelia de Shakespeare. Además la descripción de Minia en el texto de Pardo Bazán evoca la obra *Ofelia* del prerrafaelita John Everett Millais que la representa muerta con el cabello suelto y rodeada de flores río abajo. En este cuadro Ofelia con las manos extendidas nos recuerda la crucifixión de Cristo y la naturaleza es otra gran protagonista. Sacrificio y naturaleza son fundamentales en esta pintura como lo son en el relato de Pardo Bazán. Ver GABALDÓN, Sabel. "Ofelia de John Everett Millais (1852)", *Temas de psicoanálisis*, nº 7, enero de 2014: 1 y 2. PELUFFO, Ana, "A. Latin American Ophelia's. The Aesthetisation of Female death in Nineteenth- Century Poetry", *Latin American Literary Review*, vol 32, nº 64: 63. GIBSON, Michael, *El Simbolismo*, Taschen, 2006: 66 y 74. Ver imagen 4.



IMAGEN 4: *Ofelia* (1852). Millais, John Everett. Tate Britain Museum.

La pastorcilla carece de lujo alguno y el desprecio de sus familiares se traduce en que va vestida con harapos: *Minia cubría sus carnes con un refajo colorado, desteñado ya por el uso; recia camisa de estopa velaba su seno, mal desarrollado aún; iba descalza* (PB 1990, II: 6). El destino que su familia ha dispuesto para ella es el de desempeñar las tareas más viles en tanto que *su prima Melia, destinada por su madre a costurera, que es entre las campesinas profesión aristocrática, daba a la aguja en una sillita, y se divertía oyendo los requiebros bárbaros y las picardihuelas de los mozos y mozas que acudían al molino* (PB 1990, II: 8). Minia es maltratada psicológicamente por su tía y físicamente por su tío quien emplea como arma para herirla un duro zueco de madera: *La niña recibía los golpes con estoicismo, palideciendo a veces cuando sentía vivo dolor -cuando, por ejemplo, la hería en la espinilla o en la cadera la punta de un zueco de palo-, pero no llorando jamás* (PB 1990, II: 9). La muchacha es objeto de humillaciones por parte de su familia porque, a pesar de todas sus privaciones es hermosa y ofrece una imagen limpia y pulcra que evoca su pureza moral. Como antítesis, Pardo Bazán construye el personaje de su tía, la Pepona, una mujer zafia, sucia, grosera, cuya animalidad queda retratada porque se lava *primero los pies y luego la cara en el charco más próximo a la represa del molino* (PB 1990, II: 11)¹²⁶. La Pepona va desaseada y descalza pero se atusa para

¹²⁶ En este sentido la descripción de la Pepona, una mujer del pueblo fea y repugnante, sirve a Emilia Pardo Bazán para desarrollar los postulados del Naturalismo al igual que la repulsiva *Sabia de Los pazos de Ulloa*. Ver SANDINO CARREÑO, Ángeles, “El antifeminismo de Emilia Pardo Bazán en las novelas de los pazos”, *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo XLVI, Fascículo 109, CSIC, 1997: 340.

visitar al rentista y pedirle un favor poniéndose *el dengue y el mantelo de los días grandes y también -lujo inaudito- los zapatos* (PB 1990, II: 11).

El mantelo, es también la prenda que delata el horrible crimen que los brutales parientes de Minia cometen y por añadidura, el único lujo en el vestir de la muchacha, eso sí, después de muerta¹²⁷: *Un «mantelo» tosco cubría la mutilación de las despedazadas y puras entrañas; sangre alrededor, desleída ya por la lluvia, las hierbas y malezas pisoteadas, y en torno, el gran silencio de los altos montes y de los solitarios pinares...* (PB 1990, II: 20).

Los pazos de Ulloa y su secuela, *La madre naturaleza* son, sin ningún género de dudas las dos obras en las que Pardo Bazán exhibe sus inmensa erudición en materia etnográfica¹²⁸. Pero estas novelas, no sólo permiten realizar un análisis de los aspectos más característicos de la cultura gallega, también la autora emplea sus dotes de observación para, a través de aspectos externos como la indumentaria, penetrar en la psicología de algunos personajes femeninos.

Sabel, la criada y amante de Pedro Moscoso es el símbolo del embrutecimiento y el salvajismo de la sociedad rural. El Naturalismo de la Pardo Bazán rechaza a través de la caracterización de este personaje, la idea del “buen salvaje” rousseauiano. Sabel, con su impudicia e inmodestia, no puede encarnar las virtudes de la naturaleza pues su propio carácter agreste está impregnado de los defectos del desorden físico y moral.

Su falta de recato y modestia son escandalosas. En comparación con otras aldeanas que, al menos guardan las apariencias, Sabel huele a cama¹²⁹. Su sensualidad es insultantemente descarada, punzante, tozuda y abierta hasta el punto de que el

¹²⁷ La muerte de Minia, mocita para extraerle las entrañas y hacer hechizos con los que procurar fortuna a su familia forma parte de las *Creencias referentes a la virginidad, a sus signos, valor moral...* de las que se ocupaba el ítem 267 del Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en *La Coruña el día 29 de diciembre de 1883* (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885, Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia. Ver también NOYA TABOADA, Ruth, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Facultad de Filología, USC, 2016: 90 quien subraya cómo en este relato se suman el miedo supersticioso e irracional aunado con la creencia en lo mágico y lo mítico.

¹²⁸ Esta erudición no se circunscribe al ámbito de la cultura gallega. En *Dulce Dueño* en el capítulo *el de Farnesio* describe el peinado de las granadinas (PB 1989: 195). En *Desde afuera* se ocupa del vestuario de las mujeres de Castilla: *Era, a juzgar por el traje, una aldeana de Castilla. Vestía de luto, y su estatura, ya muy elevada, la aumentaban las negras haldas y el ceñido justillo de estameña* (PB 1990, I: 408). En *Un viaje de novios*, las aldeanas de Auverne aparecen vestidas de colores apagados, *la esportilla de paja puesta sobre la blanca escofieta, conduciendo sus vacas* (PB 2003: 181). En *Misterio* alude a los *zuecos correspondientes al traje de aldeana que vestía y a la blanca cofia bretona que encubría los cabellos de Amelia* (PB 2000, IV: 632).

¹²⁹ SANDINO CARREÑO, Ángeles, *Ibidem*, p. 331 subraya que la falta de aseo de Sabel es considerada por don Julián como un síntoma de su falta de moralidad

recién llegado don Julián, en presencia de la moza, *bajaba la vista, no tanto por lo que oía, como por no ver a Sabel, cuyo aspecto, desde el primer instante, le había desagradado de extraño modo, a pesar o quizás a causa de que Sabel era un buen pedazo de lozanísima carne.*¹³⁰ (PB 1997: 109).

Sabel es conscientemente provocativa y está orgullosa de serlo. Un episodio muy destacable de este poder de seducción que ejerce abiertamente es la escena en la que comparece muy de mañana para ayudar al sacerdote en su aseo y lo hace medio desnuda y sin peinar. Ante esta visión, de nuevo es don Julián el que retrocede:

Una mañana entró Sabel a la hora de costumbre con las jarras de agua para las abluciones del presbítero, que, al recibirlas, no pudo menos de reparar, en una rápida ojeada, cómo la moza venía en justillo y enaguas, con la camisa entreabierta, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquísimos,(...). Julián retrocedió, y la jarra tembló en su mano, vertiéndose un chorro de agua por el piso.

-Cúbrase usted, mujer -murmuró con voz sofocada por la vergüenza-. No me traiga nunca el agua cuando esté así... no es modo de presentarse a la gente.

-Me estaba peinando y pensé que me llamaba... -respondió ella sin alterarse, sin cruzar siquiera las palmas sobre el escote.

-Aunque la llamase no era regular venir en ese traje... Otra vez que se esté peinando que me suba el agua Cristobo o la chica del ganado... o cualquiera...

Y al pronunciar estas palabras, volvíase de espaldas para no ver más a Sabel, que se retiraba lentamente (PB 1997:141).

Sabel en esta escena se aparece como una especie de súcubo demoníaco que con su belleza incandescente perturba la tranquilidad y excita las fantasías del sacerdote. Don Julián la ve como un ser maligno, como una tentadora y así lo dice expresamente: *... era triste cosa tener que vivir con aquella mala hembra, no más púdica que las vacas. ¿Cómo podía haber mujeres así? Se pregunta don Julián.* (PB 1997:143)

El sacerdote no se deja embaucar por esta Lilith aldeana pero no así don Pedro Moscoso. Sabel lo ha poseído, al menos a ojos del ingenuo sacerdote. La realidad es que la moza viste mejor que las otras mujeres de la hacienda de don Pedro debido a su

¹³⁰ GONZÁLEZ MARTÍN, Pilar, *Aporías de una mujer*, Emilia Pardo Bazán, Madrid, Siglo XXI, 1998: 47 -53 ha destacado que la idea del cuerpo como pedazo de carne dota al personaje de Sabel de connotaciones bestiales. Por otro lado, esta afirmación De Díaz Martín parece verse ratificada si pensamos que, posteriormente en *La madre naturaleza* Sabel se casa con un personaje apodado con un apelativo animalizante: *El Gallo*.

atractivo: *Sabel, que se calzaba siempre y no hacía más que la labor de cocina y ésa con mucha ayuda de criadas de campo y comadres, no tenía la piel curtida, ni deformados los miembros* (PB 1997: 141). Las aparentes ventajas de este amancebamiento quedan muy deslucidas cuando descubrimos que don Pedro, con el consentimiento tácito del padre de la joven, lleva abusando de ella desde su infancia y que la apalea brutalmente llevado por los celos y el alcohol. Pardo Bazán aprovecha la escena en la cual don Julián descubre el salvaje maltrato que sufre Sabel a manos del *fidalgo* para hacer una descripción de su destrozado traje de romería:

Tenía aún el traje de fiesta con el cual la viera Julián danzar pocas horas antes junto al crucero y en el atrio; pero el mantelo de rico paño se encontraba manchado de tierra; el dengue de grana se le caía de los hombros, y uno de sus largos zarcillos de filigrana de plata, abollado por un culatazo, se le había clavado en la carne de la nuca, por donde escurrían algunas gotas de sangre. Cinco verdugones rojos en la mejilla de Sabel contaban bien a las claras cómo había sido derribada la intrépida bailadora (PB 1997: 164, 165).

La imagen que nos ofrece la autora es terrible. La ruina exterior del bonito traje va pareja a la ruina física de su portadora. El vestido de la moza era rico y lujoso, regalo de su amante, pero el salvajismo del señor de Moscoso no repara en destruir todo lo que posee. Sabel es la niña mimada del marqués porque su belleza ha de ser preservada pero es propiedad del marqués. Don Pedro puede ensalzarla pero también puede destruirla cuando quiera. Tampoco importa que las galas que luce sean caras y hayan costado al amo su buen dinero. El señor puede pagarlas y por eso también puede arruinarlas. El retrato descarnado que Pardo Bazán hace de la violencia de género es ejemplar¹³¹. Si los pendientes son, como también hemos visto en *La mayorazga de Bouzas*, uno de los caprichos que puede permitirse la coquetería de las mujeres del rural, arrancarlos de cuajo es el mejor símbolo de cómo arrebatar a las hermosas el signo exterior de su belleza y humillarlas a ojos de todos: *Hacía tiempo que el marqués no veía de cerca a Sabel. Más que mirarla, se puede decir que la examinó despacio durante algunos minutos. Reparó que la moza no llevaba pendientes y que tenía una oreja rota; entonces recordó habérsela partido él mismo,*

¹³¹ Véase al respecto: CARBALLAL MIÑÁN, PATRICIA, “*Rabeno* de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”, *La tribuna. Cuadernos de estudios da Casa- Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 8, 2011: 98. También este maltrato aparece citado en el estudio de SANDINO CARREÑO, Ángeles, *Ibidem*, p. 344.

al aplastar con la culata de su escopeta el zarcillo de filigrana, en un arrebatado de brutales celos (PB 1997:270).

El contrapunto de esta Sabel demoníaca es el ama de cría de Manolita. La primera vez que doña Emilia describe a esta mujer incide en su vestimenta: *Oyéronse pasos como de estatua colosal que anda, y entró la mocetona color de tierra, muy oronda con su vestido nuevo de merino azul ribeteado de negro terciopelo de tira, con el cual se asemejaba a la gigantona tradicional de la catedral de Santiago, llamada la Coca. (PB 1997: 277).* La apariencia del ama es ridícula¹³². Enfundada en su uniforme parece un dragón mitológico. Su bestialidad desbordante se ve encorsetada por el vestuario que Nucha le impone cuando entra en el pazo a amamantar a su hija:

Costó un triunfo a Nucha vestirla racionalmente, y hacerle trocar la corta saya de bayeta verde, que no le cubría la desnuda pantorrilla, por otra más cumplida y decorosa, consintiéndole únicamente el justillo, prenda clásica de ama de cría, que deja rebosar las repletas ubres, y los característicos pendientes de enorme argolla, el torquis romano conservado desde tiempo inmemorial en el valle. Fue una lid obligarle a poner los zapatos a diario, porque todas sus congéneres los reservan para las fiestas repicadas (PB 1997: 282, 283).

Nucha teme que la falta de fineza del ama le estropee a su bebé. De hecho, la señora de Moscoso nos ofrece un retrato, no exento de comicidad, de la ruda condición de su criada cuando describe sus mañas para peinarse: *El ama es incapaz de sacramentos... Figúrese usted que para hacerse la raya al peinarse apoya el peine en la barbilla y lo va subiendo por la boca y la nariz hasta que acierta con la mitad de la frente; de otro modo no sabe... (PB 1997: 285).*

El ama es la encarnación del buen salvaje. Su grosería no es producto de su malicia sino de la dureza de las condiciones de vida en el campo:

En el valle donde se asienta la parroquia de que el ama procedía - valle situado en los últimos confines de Galicia, lindando con Portugal- las mujeres se distinguen por sus condiciones físicas y modo de vivir: son una especie de amazonas, resto de las guerreras galaicas

¹³² SANDINO CARREÑO, Ángeles, *Ibidem*, p. 340 ha señalado que el ama de cría sirve como excusa a Emilia Pardo Bazán para desarrollar sus habilidades en el retrato caricaturesco. La descripción de su inadecuada indumentaria es, en mi opinión, el recurso que mejor sirve para tal objetivo.

de que hablan los geógrafos latinos; que si hoy no pueden hacer la guerra sino a sus maridos, destripan terrones con la misma furia que antes combatían; andan medio en cueros, luciendo sus fornidas y recias carnazas; aran, cavan, siegan, cargan carros de rama y esquilmo, soportan en sus hombros de cariátide enormes pesos y viven, ya que no sin obra, por lo menos sin auxilio de varón, pues los del valle suelen emigrar a Lisboa (PB 1997: 282).

Según deja claro líneas después Pardo Bazán, la tosquedad, el descuido del decoro y la casi desnudez exterior, reflejan en este caso la honestidad e inocencia de las mujeres del rural. El ama no se viste correctamente no por falta de pudor sino porque no está acostumbrada a vestirse ni a ir con calzado¹³³: *No obstante, las hembras de Castrodorna suelen ser tan honestas como selváticas. El ama no desmentía su raza por la anchura desmesurada de las caderas y redondez de los rudos miembros. (PB 1997: 282)*

Manolita, la hija de Nucha y el marqués hereda las cualidades del ama. Es una muchacha de una ingenuidad y una sencillez desarmantes. Asilvestrada y sin educación prefiere los modos y vestuario de las aldeanas a los que serían propios de su condición hidalga: *Primero se bajó de un salto Perucho, y tendiendo los brazos, recibió a Manuela, a quien sostuvo por la cintura. Cayó la chica con las sayas en espiral, dejando ver hasta el tobillo su pie mal calzado con zapato grueso y media blanca. Al punto mismo de saltar vio al desconocido, y se detuvo como indecisa. (PB 1999: 212).* La naturaleza titubeante de Manolita oscila entre la delicadeza y rectitud del carácter de su madre y la rusticidad natural y bondadosa de su amamantadora. Significativa es la escena en la que este contraste de las dos naturalezas se expresan a través de la contradicción entre su vestimenta de señorita y sus ansias de campesina madrugadora:

Se vistió la montañesa su ropa de diario, falda y chaqueta de lanilla a cuadros blancos y negros; y apenas había tenido tiempo más que para frotarse apresuradamente el rostro con la toalla y atusarse el pelo ante un espejo todo estrellado por la alteración del azogue, cuando, oyendo dar las seis en el asmático reloj del comedor, salió de su cuarto andando de puntillas y bajó la escalera que comunicaba con la cocina, en aquel momento solitaria (PB 1999: 269).

¹³³ *Ibidem*, p.330 destaca que uno de los motivos bienintencionados de don Julián al aprobar la asunción del ama de cría por los Moscoso es que *en una casa de bien se encontrará bien mantenida y regalada* (PB 1997: 281). Esto se traduce, indudablemente, en la mejora de su vestimenta.

Muy parecida, en primera instancia, a Manolita es la aparentemente ingenua Maripepiña del relato *Bucólica*. Emilia Pardo Bazán la describe como ejemplo encarnado del catálogo de características físicas típicas de la gallega analizados a partir del Cuestionario del folklore de 1885:

Maripepiña anda descalza Maripepiña es de mediana estatura, tiene el cutis asoleado, sembrado de pecas, rojo el greñudo cabello, las manos oscuras y curtidas, con uñas cuadradas y romas, el pié muy ancho y plano, sin duda por la costumbre de no calzarse sino los días festivos, y de pisar cantos y asperezas. Tú, que te mueres por un pié bonito encerrado en elegante bota, tendrías para reirte un mes con la ancha base de esta criatura (PB 2003, VII: 71-72)¹³⁴.



FOTO 5: Campesina descalza cargando paja. Ruth Mathilda Anderson. Hispanic Society of America

La agreste protagonista de *Bucólica* es la representación de las virtudes campestres que seducen al protagonista. Sucumbir a los encantos de Maripepiña es lo natural teniendo en cuenta la encantadora presencia que exhibe en cada una de sus

¹³⁴ Ver ítems 50, 51, 52 y 53 sobre estatura, color de pelo, tez pecosa o sin pecas, tamaño del pie y de la mano, pómulos abultados o nopelo rizado o lacio, color de ojos color de labios, forma del pie, modo de andar... *Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883* (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885, Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia.

apariciones. Sea descalza¹³⁵ o atusada y calzada convenientemente, la muchacha resulta atractiva por su frescura y naturalidad:

¡También ella se había pulido y arreglado á su modo! Llevaba mantelo negro, liso y muy ceñido, con ancha cenefa de pana; dengue negro también, recamado de azabache y sujeto á la cintura con un broche de dosconchitas de plata relucientes; al cuello, pañolito de seda azul. Su pelo rojo, alisado con agua, tenía al sol reflejos cobrizos, y su tez, á fuerza, sin duda, de fricciones, ostentaba un brillo de juventud; las pecas satinaban á trechos el cutis tostado, y los ojos, verdosos, parecían de metal, vistos á la claridad del día (PB 2003, VII: 88).

El enamorado Joaquín Rojas observa a la muchacha con una mirada indulgente seducido por su apariencia sana, y sus modales suaves y tiernos. Maripepiña es la naturaleza amable. El galán se ve atrapado por su influjo silvestre hasta el punto de encontrar todas las virtudes imaginables en el entorno que rodea a Maripepiña. Tan encandilado está que incluso encuentra digna de encendidos elogios una de las pobres prendas típicas del rural sólo porque forman parte de la vida cotidiana de su amada¹³⁶:

¡Yo me había venido sin el impermeable! Al punto envió á su casa el notario por una prenda que aquí se usa mucho: la capa de paja. Estos impermeables rústicos dan excelente resultado, pues sobre la superficiede las pajas resbala el agua, sin que entre una gota: nada pesan, y aíslan por completo de la humedad: tienen capucha y cubren todo el cuerpo (PB 2003, VII: 91-92).

Pero la protagonista de *Bucólica* no es tan pura, ingenua e inocente como la Manolita de *La madre naturaleza*. Manolita ama a Perucho sinceramente. Maripepiña no ama a su galán y el señorito se verá desairado por la aldeana quien acabará por casarse con un mozo de su elección dejando a su pretendiente con un palmo de

¹³⁵ Ir descalza fue habitual entre el campesinado gallego hasta bien entrado el siglo XX. Ver la foto *Colocando a carga sobre a cabeza da muller*. Padrón (1924). *Fotografías de Ruth Mathilda Anderson en Galicia*, Hispanic Society of America, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009: 232 en donde aparece una imagen de una campesina descalza. Ver foto 5.

¹³⁶ La descripción del relato nos remite al ítem 45 del Cuestionario del folklore gallego: *Impermeables de junco: capas y corozas o caperuzas*. *Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883* (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña-Madrid (s.n.), 1885, Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia.

Ver también imagen de la *coroza o capa de palla* en DE HOYOS SALGADO, Nieves, *Ibíd*em, Anexos. Lámina XXIV. Ver foto 6.

narices¹³⁷. En *Bucólica* la naturaleza se burla de la civilización. El campesino sometido y abusado por el señor encontrará en Maripeña a una eficaz vengadora de sus pesares. *Bucólica*, según ha dicho Paredes Núñez es una verdadera réplica del tema horaciano donde el hombre de ciudad resulta ser un ingenuo frente a la moza campesina que él cree inocente y candorosa¹³⁸.



LÁMINA XXIV. La Coroza, o capa de «palla»

FOTO 6: Coroza o capa de palla

¹³⁷ GONZÁLEZ MARTÍN, Pilar, *Ibidem*, p. 88 dice que la autora reivindica para la mujer la libertad de elección de cónyuge. El matrimonio debe ser por amor. La mujer no debe inmolarse en un matrimonio no deseado. Maripeña es la máxima expresión de esta idea aún cuando esto suponga desairar las expectativas de su señorito.

Maripeña se niega a ser salvada por Joaquín porque quiere a su novio, el campesino Manuel. El rechazo de la joven provocará las iras del señorito y su reacción violenta. NOYA TABOADA, Ruth, *Ibidem*, p. 126 .

¹³⁸ PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada eds., 1979: 217.

2.3 La costura doméstica.

En *La tribuna*, una de las singularidades de Amparo, la protagonista, es que no sabe coser y esto la distingue del resto de sus amigas que, o bien trabajan como encajeras (como Carmela), o bien cosen eventualmente para otros. Esta ignorancia de la costura es una de las características que forjan la rebeldía de Amparo. No saber coser lleva implícito que la muchacha tendrá que trabajar como obrera fuera de casa ya que no podrá contribuir a la economía doméstica cosiendo para otros. La madre enferma de Amparo, egoístamente, se despreocupa de enseñarle cualquier labor de aguja y piensa desdeñosamente para sus adentros: *-«Que trabaje -decía- como yo trabajé». Y al murmurar esta sentencia suspiraba, recordando treinta años de incesante afán.* (PB 2002: 59). La ausencia de este conocimiento es sinónimo de ociosidad y por ello es objeto de chanza por parte del conquistador Baltasar: *¿Y tú, qué haces, señorita de Rosendez? -interrogó Baltasar-. ¿Andar de calle en calle canturreando? Bonito oficio, chica; me parece a mí que tú...-¿Y qué quiere que haga? -replicó ella.-Encajes, como tu amiguita.-¡Ay!, no me aprendieron.-¿Pues qué te aprendieron, hija? ¿Coser?-¡Bah! Tampoco. Así, unas puntaditas...* (PB 2002: 79, 80) Este párrafo de *La tribuna* corrobora la imagen poco gratificante de la mujer española que se había difundido en el siglo XIX. En general, la educación de las mujeres era muy deficiente y esto provocaba no sólo graves casos de ignorancia sino que además estimulaba, según la opinión generalizada, la frivolidad femenina¹³⁹. Amparo es una muchacha humilde, hija de un barquillero, sin estudios, y para colmo de males desconoce el desempeño de las labores propias de su sexo.

Curiosamente, la novela introduce como antagonista de Amparo en este punto a un hombre. Jacinto, su pretendiente, destaca por su laboriosidad y por su dedicación a las tareas femeniles, incluída la costura, hasta el punto de que su presencia se hace imprescindible en la casa de la cigarrera: *Si faltase él, ¿quién había de encargarse de toda la labor casera? Muy cascado iba estando el señor Rosendo, y la tullida a cada*

¹³⁹ Ya en el siglo XVIII la ilustrada Josefa Amar y Borbón, defendió el valor estimable que tiene la educación, aunque se tratara de una educación especialmente orientada para servir al gobierno y a la economía doméstica: *La instrucción es conveniente a todos; y no deben eximirse de esta regla las mujeres, por la conveniencia que puede traerles para alternar sus ocupaciones, y hacer más grato el retiro. La labor y el gobierno doméstico es un empleo preciso; pero sin faltar a él se pueden hallar varios huecos, que si no se ocupan útilmente se hacen enfadosos, y se procura buscar la distracción a cualquier precio.* AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Cátedra, (Edición M. Victoria López Cerdón), 1994: 170.

paso se hallaba mejor en su cama, y se extendía entre sábanas más voluptuosamente al ver el ademán de fatiga con que soltaba su marido el cilindro por las noches. (PB 2002: 117).

A pesar de que el capítulo (XII) en que se relatan las habilidades de Jacinto se titula despectivamente *Aquel animal*, no carece el muchacho, ni mucho menos, de delicadeza en el desempeño de las faenas del hogar :

... De cumplir, en suma, todas las tareas de la casa, incluso las propiamente femeniles, porque traía en la faltriquera un dedal perforado y un ovillo de hilo, y en la solapa, clavada, una aguja gorda; y así pegaba un botón en los calzones de su principal, como echaba un gentil remiendo de estopa en su propia morena camisa. Y si no se ofrecía a coser las sayas de Amparo y no le hacía la cama, era por unos asomos de natural y rústico pudor que no faltan al más zafio aldeano. (PB 2002: 118).

Jacinto es el representante de las virtudes domésticas en *La tribuna* del mismo modo que Goros, criado del cura de Ulloa, lo es en *La madre naturaleza*. Si Jacinto era considerado un “animal” a pesar de su carácter hacendoso, la masculinidad de Goros es puesta en entredicho por el mismo motivo. Emilia Pardo Bazán lo describe como uno de esos seres *universales y andróginos, que reúnen todas las buenas cualidades del varón y de la hembra* (PB 1999: 258). Entre las habilidades femeninas de Goros se encuentran cuidar a los enfermos, lavar, planchar y desde luego, coser y calcetar medias:

Había que verle por las noches, a la luz de una candileja de petróleo, provisto de un dedal perforado por arriba y abajo, de los que usan las labradoras, bizcando del esfuerzo que hacía para concentrar el rayo visual y enhebrar una aguja, apretando entre las rudas yemas de sus dedos el hilo que antes había retorcido y humedecido para aguzarlo; y cumplida la ardua faena de enhebrar, y encerando la hebra con un cabo de cera, dedicarse a pegar botones a los calzoncillos, echar remiendos a las camisas, poner bolsillos nuevos a los pantalones y aun zurcir las punteras de los calcetines del cura; todo lo cual no iría curioso, pero sí muy firme, como los cosidos del diablo. ¿Qué más? En las largas veladas de invierno, junto a la lumbre de sarmientos que chisporroteaba, acurrucado en el banco, Goros, con sus manos cansadas de labrar la tierra todo el día, aquellas manos peludas por el dorso, callosas por la palma y los pulpejos, zarandeaba cuatro agujones de hacer calceta, y a eso se debían las buenas medias de

lana gorda con que abrigaba pies y pantorrillas el señor cura. (PB 1999: 260).

Goros representa un modelo de femineidad ideal cuya presencia es un alivio para su amo ya que, *al encontrar a Goros, el cura de Ulloa resolvió el problema que él juzgaba más arduo: arreglar la vida práctica sin admitir en casa mujeres (PB 1999: 259).*

Tanto Goros como Jacinto desempeñan funciones típicamente femeninas. Jacinto ejerce el papel de hija de Rosendo y su esposa dado que Amparo, ocupada en sus tareas laborales y políticas, se desentiende de las cuestiones domésticas. Goros ejerce de esposa del cura ya que el celibato y el voto de castidad aconsejan mantener alejada la presencia femenina. No son los únicos. En el cuento *Oscuramente*, la virilidad y bravura del protagonista (*Era Martín -solían repetirlo los demás mozos de la aldea, y no siempre con piadosa intención -como una mujer*) es cuestionada porque también realiza tareas femeninas entre las que se cuentan lavar y coser:

¡Qué rechifla se levantó en la aldea al saberse cómo Martín había caído soldado! ¡Soldado aquella madamita, aquel miedoso, aquél que sabía coser y planchar y lavar como las hembras! ¡Aquél que ni gastaba navaja, ni bisarma, ni una triste vara agujadora! No hubo quien no se riese: los viejos con bocas desdentadas, las mozas con bocas frescachonas de duros dientes (PB 1990, II: 183).

Coser era un aspecto fundamental de la femineidad y era necesario que todas las mujeres conociesen los básicos de la costura. La enseñanza de las labores garantizaba una formación integral de la mujer en distintos ámbitos, fortalecía los sentidos y tenía un valor moralizador: Carmen de Burgos subraya los siguientes beneficios de las labores: *Es preciso considerarlas desde tres puntos de vista; como obras educativas, de utilidad y de arte. En el primer concepto las labores desarrollan el tacto, educan la vista, ejercitan el juicio y despiertan el amor al trabajo. Respecto a su utilidad la mujer necesita, durante todo el curso de su vida, el ejercicio de las labores, que producen no despreciable economía en el interior del hogar y permiten adornar éste con objetos poco costosos y artísticos. Como obras de arte, satisfacen la aspiración de realizar la belleza, y sirven de entretenimiento agradable en la vida monótona que*

la mujer está generalmente obligada a soportar¹⁴⁰. Las novelas de Pardo Bazán se hacen eco de la importancia de la costura en la educación femenina de muchas de sus protagonistas. *Un viaje de novios* describe la importancia de esta *ciencia femenina* en la formación de Lucía, una joven pueblerina de clase media:

Quiso el señor Joaquín, a su modo, educar bien a Lucía; y en efecto, hizo cuanto es posible para estropear la superior naturaleza de su hija, sin conseguirlo, tal era ella de buena. Impulsado, por una parte, por el deseo de dar a Lucía conocimientos que la realzasen, recelando, de otra, que se dijese por el pueblo en son de burla que el tío Joaquín aspiraba a una hija señorita, educola híbridamente, teniéndola como externa en un colegio, bajo la férula de una directora muy remilgada, que afirmaba saberlo todo. Allí enseñaron a Lucía a chapurrear algo el francés y a teclear un poco en el piano; ideas serias, perdone usted por Dios; conocimientos de la sociedad, cero; y como ciencia femenina -ciencia harto más complicada y vasta de lo que piensan los profanos-, alguna laborcica tediosa e inútil, amén de fea; cortes de zapatillas de pésimo gusto, pecheras de camisa bordadas, faltriqueras de abalorio... Felizmente el padre Urtazu sembró entre tanta tierra vana unos cuantos granitos de trigo, y la enseñanza religiosa y moral de Lucía fue, aunque sumaria, recta y sólida, cuanto eran fútiles sus estudios de colegio (PB 2003: 69, 70)¹⁴¹.

Dado que el gobierno de la casa exigía a la mujer conocer unos principios básicos, su aprendizaje era fundamental. Los rudimentarios conocimientos domésticos adquiridos a través de la educación privada, eran en muchos casos, como el de Lucía, notoriamente insuficientes¹⁴². Por ello las llamadas “escuelas de menaje” encontraron cabida dentro de la enseñanza femenina. Parece ser que, inicialmente, fueron una moda procedente del extranjero, surgida con la intención de atraer de nuevo a la mujer al hogar ya que el feminismo estaba adquiriendo gran repercusión en

¹⁴⁰ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Moderno manual de labores*, Barcelona, Juan y Antonio Bastinos editores, 1904: 1-2 en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado, Madrid 1898-1915*, Madrid, UCM, 2000: 37.

¹⁴¹ La educación de Lucía era lo habitual. Las muchachas de clase media y aristócratas se formaban en colegios privados o con clases particulares. Recibieron lo que se ha venido a denominar una “cultura de adorno”. Con ello se garantizaba una formación de escaparate, con la intención de sorprender al sexo masculino y llegar al matrimonio. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 15. De la educación privada sostenida por las familias burguesas en Galicia se ocupa SIXTO BARCIA, Ana María, “La educación femenina en Galicia. *Innovación educativa* nº 26, 2016: 16 y 20.

¹⁴² SIXTO BARCIA, Ana María, *Ibidem*, p. 24 señala la importancia del conocimiento de las labores en la educación femenina y concretamente se ocupa del programa enseñanza diseñado por Juana de Lestonnac para los colegios de la Compañía de María y aplicado en Santiago de Compostela que incluía tres niveles educativos sucesivos: lectura, escritura y labores acompañados de la doctrina cristiana.

Europa. Es por ello, por lo que en diferentes países, como Inglaterra, Alemania, Suiza y, por último Francia, se inauguraron, de forma sistemática, centros de formación específicamente femeninos. A dichos centros acudían las niñas cuando habían concluido su formación en los colegios y aspiraban a conocer todo lo relativo para desenvolverse en la casa. El aprendizaje de las labores también era fundamental en estas escuelas. No se trataba de que las futuras amas de casa se convirtieran en grandes costureras, pero sí de que la costura les permitiera estar ocupadas, algo fundamental teniendo en cuenta el peligro que podía suponer la ociosidad¹⁴³.

En *El cisne de Vilamorta*, la instrucción reglada que ofrece Leocadia, la protagonista, podría ajustarse al programa de enseñanzas de una de estas “escuelas de menaje” ya que incluye *el a, b, c y el pespunte* (PB 1999, I: 657). La clase de labores que imparte, no obstante, no consigue distraer a la docente de sus pesares amorosos:

Al paso que distribuía la tarea a las niñas, diciendo a una: «Ese dobladillito bien derecho»; y a otra: «El pespunte más igual, la puntada más menuda»; y a esta: «No hay que sonarse al vestido, sino al pañuelo»; y a la de más allá: «No patees, mujer, estate quietecita»; Leocadia volvía de tiempo en tiempo los ojos hacia la plazuela, por si a Segundo le daban ganas de pasar. Ni rastro de Segundo. Las moscas, zumbando, se posaron en el techo para dormir; el calor se aplacó; vino la tarde, y se marcharon las chiquillas. Sintió Leocadia profunda tristeza (PB 1999, I: 693) .

Ocupar las manos, y entretener los ocios en la costura no es sinónimo, como vemos en este párrafo, de tener la mente centrada.

Entre las finalidades que perseguía la instrucción recibida en las “escuelas de menaje” también estaba aprender a confeccionar un completo y lucido ajuar de novia por parte de las muchachas casaderas. El relato *Instintivo* recoge este objetivo principal del desempeño de labores caseras cuando se trataba de una muchacha soltera. La protagonista de este cuento, Elvira, abandonada por su novio, se suicida arrojándose a los pies de un coche. El desengaño de la joven es atroz y Emilia Pardo

¹⁴³ SIXTO BARCIA, Ana María, *Ibidem*, p. 21 Recoge la existencia de maestras solteras o viudas en los ambientes urbanos que no sólo enseñaban bordado, calceta o encaje sino que desempeñaban un papel muy importante en el cuidado y protección de sus alumnas y como guardianas de su moralidad. Este papel parece acorde con las intervenciones correctoras de Leocadia respecto a los modales de sus pupilas. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 16 y 21. La revista *Blanco y negro*, en la sección “La mujer y la casa” recogía una noticia bajo el título “*Las escuelas menageres*”, relatando la experiencia llevada a cabo en Francia al establecer una de estas escuelas en el castillo de Grignon. En PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 17.

Bazán subraya el hecho de que la muchacha estuviese tres años bordando su ajuar porque todo el tiempo y trabajo invertidos constituyen una metáfora de todas las esperanzas y ensoñaciones que la pobre Elvira habría tejido mientras bordaba: *Confiada en una promesa, llevaba tres años de trabajar en secreto para preparar su equipo de novia, cuando recibió una carta en que él se declaraba libre del compromiso* (PB 1990, III: 374).

No obstante el ejemplo anterior, recordemos que Carmen de Burgos subrayaba el carácter de entretenimiento de la costura como medio para evitar el tedio al que la mujer de clase media estaba abocada por su falta de actividad fuera del hogar. Pero el asunto sobre los peligros del aburrimiento no surgió de manera espontánea en estos momentos. Tenemos que retroceder hasta el siglo XVIII para encontrar explicaciones sobre la génesis de este problema. Si leemos algunos de los extractos de escritores, eruditos o reflexiones anónimas, recogidos por Carmen Martín Gaité en su obra *Usos amorosos del XVIII en España*, se puede comprobar de forma manifiesta cómo aquéllos ya advertían sobre los peligros del aburrimiento para el espíritu femenino. El tedio amenazaba el comportamiento de las mujeres ya que en su afán por evitarlo, las féminas se refugiaban en el espejo para satisfacer su vanidad y encontraban consuelo en las casas de las modistas¹⁴⁴.

Doña Emilia corrobora esta opinión en *Doña Milagros* novela en la cual las hijas del protagonista distraen su luto durante su encierro tras la muerte de su madre trajinando entre costuras:

Mis hijas resolvieron no salir aquella tarde, porque precisamente el barullo carnavalesco invadía los lugares por donde ellas solían pasear; y la incomparable doña Milagros también decidió quedarse haciéndoles compañía. Se convino en entretener la tarde con arreglos de trajes de las pequeñas y con sacar, de una manteleta vieja de la señora, un abrigo de luto para la muñeca Nené, que, en opinión de Purita, lo necesitaba muchísimo (PB 1999, III: 673).

¹⁴⁴ MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 1994. JIMENO DE FLAQUER, Concepción; *Iniciativas de la mujer en la higiene moral y social*, Conferencia leída en la Sociedad Española de Higiene, Madrid, 1908: 26. advierte sobre el peligro de caer en la frivolidad para las mujeres ociosas: *no puede estar sin gente la mujer frívola que padece aburrimiento, porque no sabe vivir dentro de si misma; para rezar busca la iglesia más concurrida; para practicar la caridad kermesse más animada; para pasear, las horas prefijadas por las dictadoras de la moda; para asistir al teatro, los días que señala la high life; paraveranear, la playa o el balneario más en boga* citado en PASALODOS SALGADO, Mercedes. *Ibidem*, p. 10.

También en *El cisne de Vilamorta* mientras los hombres pasean y charlan, una aburrida Nieves *hacía labor, prestando oído por sí en las piedras del sendero resonaba el trote de algún caballo; una visita, una distracción en su ociosa existencia* (PB 1999, I: 710). Incluso en el siglo XIII, *la borgoñona* del relato se ocupa de la labor de hilar intentando disipar la tristeza con el trabajo manual que aborbe su tiempo pero no sus pensamientos: *Un día de invierno, al caer de la tarde, hallábase la Borgoñona sentada en un poyo ante la puerta de la granja, hilando su rueca. El huso giraba rápidamente entre sus dedos, el copo se abría y un tenue hilo, que semejaba de oro, partía de la rueca ligera al huso danzarín. Sin interrumpir su maquina tarea, la Borgoñona pensaba, involuntariamente, en cosas tristes* (PB 1990, I: 360). La *fashionista* Lina Mascareñas, al final de *Dulce dueño*, recluída en un hospital para locos y reconvertida en mística se entretiene e incluso trasciende como una nueva santa Teresa¹⁴⁵, haciendo calceta: *Y, mientras mis dedos se entretienen en una labor de gancho, mi alma está tan lejos, tan lejos... ¡Por mejor decir, mi alma está tan honda...!* (PB 1989: 287). Finalmente, en *Misterio*, la joven protagonista, Amelia durante su cautiverio, desvía su atención de presagios funestos haciendo labor: *la joven y el niño sentados al pie de la ojival ventana que domina el profundo foso. Amelia hacía labor, y la interrumpía para acariciar la sedosa cabellera de Dick y enredar los dedos en sus rizos rubios* (PB 2000, IV: 651).

Distraerse y evitar el tedio son los principales objetivos de la costura pero no siempre se consiguen. Emilia Pardo Bazán nos ofrece en *Un viaje de novios* varias situaciones no exentas de comicidad, en las que Lucía, de quien ya conocemos sus escasas habilidades para las labores, se aburre soberanamente con este entretenimiento hasta el punto de quedarse dormida:

Lucía empezaba por coser, al sentarse; pero al cuarto de hora la almohadilla se caía de su regazo, escapábasele el dedal del dedo, y vagarosa la pupila, permanecía con los ojos fijos en los macizos de rosales, hasta que al fin sus párpados se cerraban, y recostando la frente en las ramas que tapizaban el balcón, abandonábase a la delicia de aquella atmósfera embalsamada, sin oír, sin ver, respirando no más (PB 2003: 203).

¹⁴⁵ CHARNON- DEUSTCH, Lou, "Un intermedio lírico: La política y poética de la educación sexual en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Arenal*, nº16, 2009: 276.

Lucía no es muy hacendosa, es una muchacha muy joven, casi una niña pero su condición casadera la obliga a permanecer concentrada en la labor en contra de sus instintos de echarse a corretear por el campo. También en las horas en las que atiende a su amiga Pilar, Lucía hace *crochet*, o al menos, lo intenta aunque, a veces, sucumba al sueño:

*Y la enfermera, que nada podía hacer sino dejarla reposar, y a quien abrumaba la espesa atmósfera del cuarto, impregnada de emanaciones de medicinas y de vahos de sudor, átomos de aquel ser humano que se deshacía, salía al balconcillo, bajaba las escaleras que conducían al jardín, y aprovechando la sombra del desmedrado plátano, se pasaba allí las horas muertas cosiendo o haciendo *crochet*. Su labor y dechado consistía en camisitas microscópicas, baberos no mayores, pañales festoneados pulcramente. En faena tan secreta y dulce ibanse sin sentir las tardes; y alguna que otra vez la aguja se escapaba de los ágiles dedos, y el silencio, el retiro, la serenidad del cielo, el murmurio blando de los magros arbolillos, inducían a la laboriosa costurera a algún contemplativo arrobó. (PB 2003: 244, 245)¹⁴⁶.*

También es necesario subrayar que Emilia Pardo Bazán, defensora a ultranza de los derechos de la mujer, se hace eco de la escasa inclinación de muchas señoras de clase media por la costura no ya por pereza o inmadurez, como en el caso de Lucía, sino por puro desinterés. Uno de sus relatos *Morrión y Boina*, denuncia la situación de muchas féminas representadas en la esposa de don Juan de la Boina quien se ve obligada a sofocar sus inclinaciones literarias y a concentrarse en otros quehaceres más adecuados a su condición femenina¹⁴⁷:

¹⁴⁶ Carmen Simón Palmer recoge la desfavorable impresión sobre la mujer española de lord Blayney, viajero que a comienzos del siglo XIX realizó un periplo por España y Francia: *Le causó una gran conmoción comprobar que la mujer española y, más en concreto, la madrileña era exageradamente ociosa: "...nunca he visto una aguja ni un libro en sus manos, siendo su única preocupación jugar con los animales domésticos, especialmente con gatos y perros"*. Por el retrato que Pardo Bazán hace de Lucía en *Un viaje de novios* no parece que la laboriosidad de las mujeres de clase media en España hubiera aumentado a finales de la centuria. Ver SIMÓN PALMER, Carmen, *La mujer española en el siglo XIX*, Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XIX, Ayuntamiento de Madrid, 1982: 21.

¹⁴⁷ La mujer de Juan de la Boina es un trasunto trágico de la propia escritora. Emilia Pardo Bazán se separó de su marido debido a las divergencias surgidas con él tras la publicación de *La cuestión palpitante* y, desde entonces se mostrará, lógicamente, partidaria del divorcio. Ver COOK., Teresa A., "Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la liberación de la mujer", *Hispania*, 60, mayo 1977: 262.

Tomó por esposa a una señorita de Lugo, fina, espiritada, romántica y sensible, que hacía unos versos flébiles y gemidores como el aura. Por orden de su marido ocultó los tales versos cual la violeta su perfume; dedicóse a la práctica de las virtudes conyugales, fundamento de la sociedad cristiana, y vivió dedicada a abrochar a don Juan las trabillas, hacerle el nudo del corbatín, plancharle las percheras, pegarle botones en las camisas, marcarle pañuelos..., hasta que entregó a Dios el alma, que fue pronto, y de una murria o consunción inexplicable, dada su felicidad (PB 1990, I: 81)¹⁴⁸.

El hogar era el espacio femenino por excelencia. Recluidas en ese entorno, al no contar con otras expectativas fuera de él, mujeres domesticadas¹⁴⁹ como la desdichada esposa de Juan de la Boina, habían visto acrecentada su inferioridad. El hogar era un círculo vicioso en permanente movimiento, sujeto siempre a la misma rotación de aburridos quehaceres domésticos. La dicotomía entre lo privado y lo público estaba clara. En *El revólver*, el hogar es refugio y cárcel para la protagonista, víctima de los celos enloquecidos de su marido. Amenazada constantemente por la presencia de un revólver con el que su esposo amenaza con suicidarse si lo abandona, se ve constreñida a permanecer recluída en casa, sin ver a nadie y haciendo labor: *Si le proponía, suplicando, que nos quedásemos en casa juntos, se celaba de mi semblante entristecido, de mi supuesto aburrimiento, de mi labor, de un instante en que, pasando frente a la ventana, me ocurría esparcir la vista hacia fuera...* (PB 2018: 173).

Lo privado quedaba definido por el hogar, por la esfera femenina. Pero incluso dentro del ámbito de lo privado, reservado a las mujeres, había espacios físicos específicamente femeninos. La permisividad de invadir el espacio íntimo femenino

¹⁴⁸ En este cuento, que podríamos incluir en lo que Paredes Núñez llama “literatura de denuncia”, Pardo Bazán critica ferozmente la anulación de los intereses femeninos siguiendo la estela de opiniones ya vertidas en varios artículos sobre la mujer española publicados en *La España moderna* en donde la autora denuncia indignada el sometimiento de la mujer: *¿Ejercer un a profesión, un oficio, una ocupación cualquiera?. Ah! Dejarían de ser unas señoritas ipso facto (...) Quédense en la casa paterna criando moho y erigidas en convento de monjas sin vocación: viendo deslizarse su triste juventud precursora de una vejez cien veces más triste (...) a ver si aparece el ave fénix, el marido que ha de resolver la situación...* Ver PAREDES NÚÑEZ, Juan, “El feminismo de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo XL, fascículo 105. CSIC, 1992: 208 y 210 y nota 16. PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, selección y prólogo de Lena SCHIAVO, Madrid, ed. Nacional, 1976. Emilia Pardo Bazán desarrolló además una intensa actividad defendiendo el derecho a la educación de la mujer. En esta línea fundó la Biblioteca de la mujer en 1892, que reunía una selección de obras especialmente orientadas para el público lector femenino. Ver PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Ibidem*, p. 305.

¹⁴⁹ GUTIERREZ ALVAREZ, Ruth, “La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 12, 2017: 34.

estaba sujeta a unas pautas sociales estrictas cuya violación por parte de los hombres suponía una transgresión.

En *Morriña* doña Aurora hace del rincón de costura su santuario en donde suele hacer labor por las tardes:

(Las tardes se las pasaba haciendo media en la ventana del comedor): Encajada la señora dentro de su butaca de gutapercha, en el rincón de la ventana, mientras crece y mengua su labor de calceta sin mirarla una sola vez, sigue los pasos al adorado chiquillo, y en cierto modo, salvando la distancia de la calle y calando el espesor de las paredes, le acompaña hasta el aula misma (PB 2007: 70).

Tal es la identificación de este espacio con la vigilante madre del protagonista que su figura se hace permanentemente presente a través del mobiliario destinado a la labor: *allí la mesilla, donde el cesto de la labor y la media empezada desaparecían bajo números del Madrid Cómico, de Los Madriles y de todas las Ilustraciones habidas y por haber (PB 2007: 73).* En *Doña Milagros*, la intimidad del acto de coser se equipara a la del aseo personal y de hecho, ambas actividades se desarrollan en la misma habitación. El gabinete de la protagonista, dice el viudo era un espacio restringido cuyo acceso a terceros dependía única y exclusivamente de la voluntad de su propietaria: *pieza que la servía a la vez de tocador y de cuarto de costura, y donde, con su graciosa familiaridad habitual, me había hecho entrar mil veces (PB 1999, III: 764).*

En la novela *Pascual López*, también el cuarto de coser, es el santuario privado de doña Fermina, la patrona de la pensión y para entrar se requiere permiso expreso de su dueña:

Entra acá, hombre, -dijo campechanamente, empujándome por los hombros a un cuartico, exornado de muchas estampas de santos con marcos de lantejuela, y amueblado con una cómoda alta en que descansaba una urna de palo de rosa que contenía una Divina Pastora de bulto, y una mesilla baja y ancha en que en gracioso revoltijo se mezclaban tijeras, dedales, carretes de hilo, prendas a medio repasar, retazos de cinta, hormillas, botones, cabos de cera y alfilereros. En los rincones había canastas con ropa blanca, fuelles, planchas y tenacillas de encañonar (PB 1999, I: 32,33).

El libre acceso a este espacio privado está reservado a otras féminas de la casa como la hija de Fermina, Pastora quien también pasa horas en este cuartito entregada a la costura:

Marcado, disponíame ya a tomar soleta, cuando acertó a entrar Pastora, y con ella el alivio para mis nervios y el gusto para mi espíritu. Saludámonos con cierto encogimiento y cortedad, y ella se sentó modestamente en su silleta baja, tomando al punto la labor, que según vi no era tejido de lizos de oro y seda, ni de orientales perlas recamado, sino las vainicas de unos anchos pañuelos. Noté que delante de su hija la lengua de doña Fermina andaba un poco menos suelta, ya porque el grave continente de la niña enfrenase su libertad demasiada, ya porque temiese decir algo que sonara despreciablemente en candorosos oídos. Ello es que se contuvo, tomó también las agujas de hacer media, y puso en actividad los dedos dando respiro a la laringe (PB 1999, I: 34).

El cuarto de labor proporciona la proximidad necesaria para convertirse en el único escenario posible de una escena romántica entre Pascual y Pastora pero, para que la ocasión se produzca, Pascual se ve obligado a transgredir las normas e irrumpe en el espacio íntimo de las mujeres:

*Recuerdo que cierta vez llegué de improviso, y hallela con los ojos hinchados, la cara de juez, devanando activamente una madeja puesta en el argadillo. -Aquí estoy yo -dije al entrar-, aquí estoy yo, venga esa madeja, que la tendré de rodillas y todo para que devane a gusto la señora princesa Micomicona.
-No me hace falta. Muchas gracias -contestó Pastora sin alzar los ojos.
-¡Uy qué vientos de cortesía soplan! Malo, malo.
Senteme en mi sitio de costumbre, y Pastora siguió con su labor, sin volver siquiera el rostro para mirarme.
-¿No me dices nada, mujer?
-¿Y qué quieres que te diga? Habla tú.
Levanteme, y con rápido movimiento sujeté entre las mías sus manos, al mismo tiempo que de un disimulado puntapié hice volcar el argadillo.
-¿Qué confianzas son estas? ¿A ver? -dijo ella tratando de desasirse.
-Hoy no se devana.
-Pues. Vindrás tú a hacerme mis obligaciones.
-Tengamos la Fiesta en paz, Pastorcita. Yo he acudido aquí para hablar contigo, para mirarte, y no para que me pongas hocico. Levanta esos ojos de sol y te dejaré devanar. Los alzó con mirar nada blando; abrí yo las manos y ella se volvió a instalar, enderezando la devanadera y despidiendo a la vez un suspiro. Yo me quedé en pie a su*

lado. Un rayo de sol penetraba por la ventana, dorando los cabellos castaños de su inclinada cabeza. Arranqué una paja del asiento de la silla más próxima, y con el extremo la hice suaves cosquillas en la raya y en la nuca. Estremeciose como si la picase una mosca impertinente, pero no descosió los labios. (PB 1999, I: 41).

También en *La prueba*, Carmiña, la joven tía del protagonista, ve perturbada su tranquilidad por los intentos de seducción de su sobrino político en los momentos que dedica a tocar el piano y a coser en su saloncito: *He dicho que me encontraba muchas veces solo con Carmiña, sentado cerca del piano, oyéndola jugar con las teclas, o viéndola hacer, labor y repasar la ropa, tarea doméstica que desempeñaba a las mil maravillas (PB 1999, III: 242).* La intimidad de la dama se ve violentada constantemente por las intrusiones invasivas del muchacho que no sólo no respeta los deseos de privacidad de Carmiña, sino que se jacta de su propia osadía: *Entré. Siempre me gustaba sorprender así a Carmiña, porque dada la vehemencia de su carácter, le era muy difícil reprimirse en los primeros momentos y no dejar asomar a la superficie lo interior del alma. Acerté de medio a medio, pues al sentir el ruido de mis pasos, al verme en la sillita donde estaba haciendo labor... (PB 1999, III: 303).*

La misión de la mujer era ser, como la incorruptible Carmiña, una buena esposa, pero sobre todo madre. De la madre dependía el crear hijos sanos, física, social e intelectualmente hablando. Enseñar a las mujeres todo lo necesario para el ejercicio de la maternidad era fundamental y los programas educativos insistían en el aprendizaje de las labores de costura para atender a las necesidades de higiene y vestuario de los hijos.¹⁵⁰ En *Los pazos de Ulloa* Nucha embarazada, ejemplifica el ideal de *mater* amantísima que realiza todas las piezas necesarias para vestir a su futuro bebé: *Debía el sucesor de los Moscosos andar ya cerca de este mundo, porque Nucha cosía sin descanso prendas menudas semejantes a ropa de muñecas. A pesar de la asiduidad en la labor, no se desmejoraba, al contrario, parecía que cada pasito de la criatura hacia la luz del día era en beneficio de su madre. (PB 1997: 255) .* Entre las finezas que teje Nucha para su hija figuran los patucos de *crochet*: *Por lo*

¹⁵⁰ Sobre el contenido de estos programas educativos: LÓPEZ CORDÓN, Victoria “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, *La mujer y sociedad (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura (Rosa Capel eds.), 1982: 51-107. BOLLARIN DOMINGO, Pilar; “La construcción de un modelo educativo de utilidad doméstica”, *Historia de las mujeres en Occidente*, Georges Duby y Michelle Perrot eds., Madrid, Taurus, vol.4, 1993: 599-611. NIELFA CRISTÓBAL, Gloria “El nuevo orden liberal”, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991: 617-640.

mismo Julián y Nucha se hablaron muy de quedo, mientras la señorita manejaba la aguja de crochet calcetando unos zapatitos que parecían bolsas. (PB 1997: 301). El resultado del mimo empleado en su desempeño se describe en otro pasaje de la novela: *Pero la solicitaban hacia fuera la juventud, el ansia de existir que estimula a todo organismo, la ciencia del gran higienista Juncal, y particularmente una manita pequeña, coloradilla, blanda, un puñito cerrado que asomaba entre los encajes de una chambra y los dobleces de un mantón* (PB 1997: 276).

También en el relato *El catecismo*, Rosario, madre de Angelito, un niño bastante indomable, *cosía sin prisa, levantando de tiempo en tiempo su cabeza bien peinada, su cara sonriente, que la maternidad había redondeado y dulcificado, por decirlo así* (PB 1990, II: 264). La madre, ejemplo de virtudes domésticas, se hace presente en la narración a través de sus tareas de costura en tanto que es Carlos, el padre, quien se ocupa de la instrucción del muchacho. Rosario no levanta la cabeza de su labor tal es la abstracción que la mujer obtiene enfrascada en su tarea. Cuando el niño en un arrebato de ira mancha con tinta *la blanca labor de la madre*, ésta, sumisa, sólo es capaz de exhalar *un grito de sorpresa y enojo* (PB 1990, II: 264). El papel de la mujer, sometida al varón y entregada a su menester de surtir de ropa blanca a su familia no puede quedar mejor representado. De educar al niño se ocupa el marido¹⁵¹.

Pero hacer labor no es sólo una obligación doméstica inculcada. También en muchos de los relatos de Emilia Pardo Bazán, el excepcional cuidado y la dedicación que muchos de sus personajes femeninos emplean en este menester es un signo de sus inclinaciones amorosas. Son muchos los ejemplos de esta entrega romántica expresada a través de la costura. En *La Quimera*, Casandra hace una ofrenda de amor, y cuidado al forastero cuando le dice: *Hilaré para tus ropas, y te daré miel de mis colmenas* (PB 1991: 130). En *El cisne de Vilamorta*, ante la pobreza del ajuar de Segundo, el protagonista masculino, a quien su tía Gaspara racanea los gastos en ropa, Leocadia, enamorada del joven, viendo *las escaseces de su ídolo; (...) se hizo cargo de que no andaba bien de pañuelos, y le dobladilló y marcó una docena* (PB 1999, I: 662). En el relato *La Chucha* Pardo Bazán nos descubre que la pobreza, no está reñida con este cuidado amoroso ya que en la vida de los condenados a prisión

¹⁵¹ Melchora Herrero de Vidal aconsejaba a sus congéneres: *Guardad muy bien vuestra dignidad y dejarlos que dominen No confundáis su misión con la vuestra, cuando tan distintas son por ley y por naturaleza, y veréis entonces como se enorgullecerán de ser vuestros padres, vuestros esposos, vuestros hermanos.* HERRERO DE VIDAL, Melchora, *Para las mujeres. Reflexiones y consejos*, (Prólogo del Excmo. Señor don Jesús Pando y Valle), Madrid, Imprenta de los hijos de MG. Hernández, 1905: 48-49. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 12.

existe una figura femenina: la «galeriana», una mujer *que por cariño remendaba y lavaba su ropa; una compañera de infortunio, a la cual no habían visto nunca, y cuyas atenciones pagaban con cargo rebosando sentimentalismo ridículo..., pero sincero* (PB 1990, II: 119). Otro ejemplo aparece en el relato *Entre humo*, donde la Pardo Bazán nos describe la correspondencia en forma de trabajos de costura con la que Mariña, una humilde muchacha acogida en su casa por el protagonista, paga la generosidad de su anfitrión: *a mi ropa blanca no le faltaba cinta ni botón, y Mariña, la huésped me hablaba en tono de respeto, que gradualmente fue matizándose con unas ráfagas de algo que parecía cariño* (PB 2018: 135). En *La piedra angular*, el cariño sustituye a la ausencia de primor de la labor. El protagonista, Rojo, no critica que su empleada doméstica, *Juliana la Marinera*, una anciana casi ciega, quien *trabajando casi a tropezones, lo haga todo muy mal; sus remiendos eran mapas en relieve, y sus planchaduras tostones; (...)*. Rojo pasa todo este desatino por alto ya *que Juliana le servía con afabilidad*. (PB 1999, III: 446).

El mejor ejemplo de el amor expresado a través de la costura será el de Esclavitud en *Morriña*.

2.4 Uso narrativo de las labores: Esclavitud y *Morriña*

Emilia Pardo Bazán no omite, como veremos, en su extenso catálogo de *trapos* la descripción de la indumentaria de las mujeres más menesterosas. No hay, sin embargo, en *Morriña* un gran repertorio de indumentaria femenina pero sí un admirable uso narrativo de la ropa y de las labores domésticas asociadas a ella. Clarín, contemporáneo de doña Emilia hizo una muy acerada crítica de esta novela:

En esta Morriña a su ilustre autora le ha perjudicado el demasiado conocer sus documentos, como decíamos todos en nuestra juventud naturalista. Si no fuera doña Emilia, además de un sabio y un crítico, una perfecta ama de su casa, no sabría tantas cosas de cocina y del modo de planchar unas camisolas y limpiar muebles, ni habría profundizado tanto el pesimismo psicológico reinante respecto a lo malo que se ha puesto el servicio de criados, ni podría distinguir a las fregatrices por razas, prefiriendo para unas cosas a las de origen céltico y para otras a las de sangre de bereberes¹⁵².

¹⁵² ALAS CLARÍN, Leopoldo, *Madrid Cómico*, 9 de noviembre de 1889, Año IX, nº 351, p. 3.

A pesar del evidente menosprecio que Clarín demuestra hacia los aspectos sobre la servidumbre en el hogar que la autora introduce en la novela, esos mismos elementos constituyen una fuente inagotable de información acerca de los modos de vida y condiciones de las criadas. Pero además, lejos de distraer, la domesticidad y sus gestos nutren a la protagonista de la novela de una profundidad psicológica que, tal vez, a Clarín se le escapó¹⁵³.

La protagonista de esta novela es Esclavitud, sirvienta de la viuda de Pardiñas, una acomodada señora gallega instalada en Madrid. Pardo Bazán no frivoliza al hablar de las tareas del hogar que la criada desempeña como si estas cuestiones constituyeran un mero *debe hacerse* para garantizar la comodidad e higiene de los empleadores de Esclavitud. La novelista utiliza con habilidad muchos de los pequeños gestos, aparentemente banales y rutinarios de la criadita para darnos una idea de la bondad innata y la entrega amorosa absoluta de esta pobre muchacha.

Esclavitud, cuyo nombre no parece una elección casual¹⁵⁴, es una mocita humilde, posiblemente hija ilegítima de un cura y muy consciente de su inferioridad de clase. Pero la aldeana, aunque ingenua, también es consciente del amor que inspira en el hijo de su ama y algunos de sus comportamientos denotan una candidez algo maliciosa propia de aquéllos que han aprendido a sobrevivir.

La joven es limpia, una cualidad que se refleja no sólo en su quehacer diario (planchar, coser) sino en su propio aliño y aseo. Estas virtudes, modestia y pulcritud se destacan cuando es mencionada por primera vez en la obra: —*¡Qué me dice V., qué me dice V.! ¡Esclavitud Lamas, Esclavitud Lamas! ¡La del abad de Vimieiro! ¡Ta, ta, ta, ta, ta! ¿Y cómo ha ido a batir con V. Esclavitud Lamas? ¿No es una chica rubia? —No sé si es rubia. Lleva pañuelo negro que le tapa la cabeza. Viste de luto*

¹⁵³ Precisamente la hondura psicológica de esta novela naturalista ha sido uno de los aspectos más valorados recientemente. VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “Introducción, Insolación. Morriña”, PARDO BAZÁN, Emilia, Obras Completas, Tomo II, 1999: 17-18.

¹⁵⁴ PARDO BAZÁN, Emilia, “Stuart Mill”, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, nº 17, mayo 1892: 41-76 el impacto que le causó la lectura de *La esclavitud femenina* de Stuart Mill. Por ello, no sería descabellado pensar que el nombre de la protagonista de su novela, Esclavitud, sea un homenaje a esta notable influencia en su pensamiento profeminista: *Mi inolvidable padre, desde que yo puedo recordar cómo pensaba (antes de que yo pudiera asentir con plena convicción as u pensamiento) profesó siempre en estas cuestiones (la defensa de los derechos de la mujer) un criterio muy análogo al de Stuart Mill y al al leer las páginas de La esclavitud femenina a veces me hieren con dolorosa alegría reminiscencias de razonamientos oídos en la primera juventud que se trocaron en diálogos cuando comenzó para mí la madurez del juicio (...) y repito que así le oí opinar en mis años más tiernos de suerte que no acertaría a decir si mi convicción propia fue fruto de aquélla o si al concretarse naturalmente la mía, la conformidad vino a corroborar y extender los principios que ya ambos llevábamos en la médula del cerebro.*

riguroso, muy aseada. La traza excelente (PB 2007: 114, 115). Su aseo es sencillo, nunca pretencioso: *Esclavitud, no bien salía de su cuarto, se consagraba como siempre a los chocolates, y después a su aseo personal, sin acicalarse ni hacerse esos moños de figura de sorbete, único lujo de las domésticas madrileñas* (PB 2007: 208). Tales trazas inmaculadas de su apariencia exterior van a verse ratificadas a lo largo de la obra como adornos de su carácter y su ética irreprochables. La apariencia es en este caso, espejo de la franqueza del alma.

La propia señora de Pardiñas reitera esta impresión tan favorable sobre la pulcritud de la moza al relatar el mobiliario que piensa comprar para acomodarla en su habitación que su sirvienta anterior tenía como una leonera:

—Lo que voy a comprar yo es un aguamanil y otras cosillas, porque aquella desencuadernada de Pepa me dejó el cuarto hecho una leonera, y esta muchacha tan aseada no va a encontrar ni donde lavarse las manos. Aguamanil, jabón, una mesita de noche... y un ruedo limpio para que con ese frío no salte de la cama sobre las baldosas, que están como la pura nieve (PB 2007: 132).

La pobreza de la muchacha se ve reflejada en las intenciones de su ama de comprarle algo de ropa interior y de abrigo (*Le voy a comprar también paño gordo para una chaquetita: me parece que no tiene abrigo: a cuerpo venía ayer... No sé cómo estará de ropa blanca. Siento haberle dado a la Pepa, no hará quince días, tres camisas preciosas* (PB 2007: 132) y en su escasísimo equipaje:

No se instaló en su nueva casa hasta por la tarde, trayendo consigo un mozo de cordel, portador de uno de esos baúles gallegos forrados de piel de buey, que tienen cantoneras de hojadelata. Pesaba tan poco, que al llegar al pie de la escalera la muchacha se lo cargó a hombros y lo subió ella misma. En aquel baúl casi vacío traía todo lo que le tocara por herencia del abad de Vimieiro (PB 2007: 133).

El *domestic system* propio del campesinado gallego acostumbrado al desempeño de trabajos de hilado, tejido y costura en aquellos lapsos de tiempo en los que las faenas agrícolas lo permiten, se traduce en la maestría de la criadita para las labores:

Pero donde la fámula nueva descollaba era en el repaso. Veíase que estaba menos acostumbrada a trabajos de fogón y a trajines caseros que a la labor sedentaria, en silla baja, junto a una ventanita. En dos

horas despabilaba el canasto de ropa, y eran de admirar sus invisibles zurcidos, sus mañosas piezas, sus indestructibles presillas y sus firmes botones. Doña Aurora decía a las amigas: —Hoy no recelo yo echar a diario la ropa buena. Con esta Esclavitud, ni una puntilla descosida, ni un bordado roto. Es una delicia verla con la aguja en la mano (PB 2007: 135).

Diligencia, esmero y cuidado quedan descritas en estas humildes tareas como características morales de la muchacha.

También planchar denota empeño y autoexigencia de la joven, que, además, se muestra prudente y nada confianzuda en el trato con el hijo de su señora quien, en cambio, rápidamente se fija en sus encantos femeninos tal y como refleja el siguiente texto:

Acababa de retirarse a su aposento el estudiante para lavarse las manos, cuando tocaron ligeramente a la puerta, y a la voz de «pasen» entró Esclavitud, llevando en una batea de mimbres hasta media docena de camisas planchadas. Por efecto de la carga, que la obligaba a levantar los brazos, la muchacha lucía su fino talle y su andar compasado y armonioso. Iba a dejar sobre la cama las camisas y retirarse silenciosamente, al tiempo que Rogelio, llegándose a ella y amenazándola con la mano, exclamó: —Vamos a ver como están de planchaditos esos puños. ¡Si les encuentro un solo candil! (PB 2007: 139, 140).

Los cortejos de Rogelio Pardiñas buscan la proximidad física de Esclavitud con argucias relacionadas con el desempeño de sus labores domésticas. La primera vez que repara en su cuerpo ella está llevándole unas camisas planchadas. La primera vez que consigue que ella se acerque y la contempla de cerca es con la excusa de que le cosa un botón del cuello de la camisa. Esta proximidad es relatada por la autora con maestría y dejando claro las intenciones espurias que esconden las chanzas del galán:

—Ahora mismo, con la velocidad del rayo, acaba de saltarse de mi cuello este botón de precioso nácar... ¿Puedes adherirlo otra vez a su base sin atravesar mi garganta con el frío acero? Sonrió Esclavitud, y registrándose el bolsillo, sacó alfilerero, carrete, dedal: este último era perforado por arriba y abajo, como los de las aldeanas. Se lo calzó rápidamente, y con igual presteza enhebró la aguja, dio el nudo, y cogió entre el pulgar y el índice la rodajilla de nácar. Arrancó el hilo que colgaba señalando el lugar del desperfecto; aplicó el botón, e introdujo la aguja (PB 2007: 150).

A lo largo de la novela y en paralelo a los avances galantes de Rogelio Pardiñas hacia la moza, ésta va haciendo gala de cierta coquetería femenina no exenta de una inocencia que resulta arrebatadora. Descubrirse la cabeza implica un acto de lucimiento de la propia belleza y una nueva actitud exhibitoria que abandona el exceso de pudicia y se abre a las miradas de admiración ajenas : *Y tanto como era otra. Hasta su físico había sufrido halagüeña metamorfosis. En señal de contento o por otra causa que ignoramos, habíase quitado el pañuelo negro de la cabeza, dejándolo caer negligentemente sobre el cuello, cuya blancura extraordinaria realzaba el contraste con la negra seda* (PB 2007: 142). A pesar de esta pequeña manifestación de vanidad, la muchacha conserva una inocencia virginal que queda magníficamente retratada en este párrafo:

Pero el adorno que verdaderamente agraciaba a la muchacha era su cabellera rubia, de un rubio algo tostado, con reflejos de oro que rielaban en lo más saliente de las simétricas ondulaciones o conchas que fluían a uno y otro lado de la raya, como orla magnífica de la estrecha frente y la delicada sien. La rica mata colgaba partida en dos trenzas, o se retorció en rodete copioso; y si por la mañana aparecía lisa y hasta charolada por la mucha agua, único afeite de tocador que usaba Esclavitud, al ir corriendo el día y el trajín doméstico, se rebelaba, y fosca y suave a la vez, formaba al rostro un nimbo, parecido al de las santas de los retablos viejos. Y es que el tipo de Esclavitud, con aquel peinado sencillo y aldeano, recordaba las creaciones de la iconografía mística, ya en las tablas flamencas, ya en las primitivas pinturas italianas, a lo cual contribuía su aire modesto, sus ojos bajos, aquel olor a incienso y a sacristía que notaba Rita Pardo en ella. Cuando miraba de frente, sonriendo, se notaba la fisonomía de la campesina bajo el anguloso diseño de la virgen. (PB 2007: 143).

El recato de la muchacha no está en si va cubierta o no, está en su sencillez e ingenuidad que deja traslucir en todas sus actividades y actitudes del día a día. En este párrafo además es muy significativa la comparación con las vírgenes flamencas¹⁵⁵ en una descripción de resonancias artísticas que subraya la pudicia de la criada.

Clarín, un tanto cruelmente, parece olvidar en su crítica el trágico final de la novela. Los lazos de cariño que se establecen entre la sirvienta y Rogelio se van a ver cortados por la madre del joven, alentada por uno de sus tertulianos. Además, cuando

¹⁵⁵ BAQUERO GOYANES, Mariano, “La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1955: 194.

la familia Pardiñas decide marcharse a veranear a Galicia despide a Esclavitud aunque doña Aurora, consciente del mal que le están causando, hace a la mocita un obsequio que, inconscientemente, parece inflingirle una dosis extra de humillación a su pena: *En los últimos momentos llamara doña Aurora a Esclavitud, poniéndole en las manos, amén de su salario, una buena propina, a cuyo obsequio añadió el de unos aretes con turquesas. «No quiero que se vaya descontenta. Cuidado que la noto desemblantada a la infeliz.* (PB 2007: 240). Esclavitud es víctima de la hipocresía la señora de Pardiñas y de la insensatez de Rogelio. La narración se ve, en contra de la opinión de Clarín, notablemente enriquecida con el costumbrismo que la recubre. Y la psicología introvertida y honesta¹⁵⁶ de la pobre muchacha se ve reflejada a través de sus hechos cotidianos, sin necesidad de prolijos monólogos interiores ni diálogos inútiles. El final, demoledor, deja bien claro la terrible frustración que experimentan las esperanzas, desvelos y pequeñas ansiedades que recorren el espíritu de la protagonista a lo largo de la novela y que ella, prudente y silenciosa, acalla generosamente con su muerte.

¹⁵⁶ DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar; “Morriña de Emilia Pardo Bazán, la cuestión femenina”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Volumen extraordinario, 2007: 51.

2.5 La indumentaria popular: proletariado urbano

Las novelas y cuentos de Emilia Pardo Bazán son pródigos en cuanto a descripciones detalladas de mujeres de extracción modesta: niñas, jóvenes trabajadoras, sirvientas, tenderas, costureras... Su catálogo incluye también los tipos populares femeninos más marginales: mendigas, gitanas, prostitutas. Los aspectos del vestuario femenino recogidos en su narrativa son fundamentales para identificar la adscripción a un determinado estamento social. Pardo Bazán describe elementos de la indumentaria que responden a los usos y costumbres tanto de las mujeres de clase media como de las féminas pertenecientes a las clases populares, grupos artesanos y proletariado del mundo urbano.

Un viaje de novios ofrece un excelente ejemplo de las dotes narradoras y de la perspicacia de la novelista¹⁵⁷. A través del vestuario de los participantes en el cortejo nupcial vemos reflejada la diferente extracción social de cada uno de los contrayentes:

Advertíase asimismo gran diferencia entre la condición social de uno y otro cortejo. La escolta de la novia, mucho más numerosa, parecía poblado hormiguero: viejas y mozas llevaban el sacramental traje de negra lana, que viene a ser como uniforme de ceremonia para la mujer de clase inferior, no exenta, sin embargo, de ribetes señoriles: que el pueblo conserva aun el privilegio de vestirse de alegres colores en las circunstancias regocijadas y festivas. Entre aquellas hormigas humanas habíalas de pocos años y buen palmito, risueñas unas y alborotadas con la boda, otras quejumbrosicas y encendidos los ojos de llorar, con la despedida. Media docena de maduras dueñas las autorizaban, sacando de entre el velo del manto la nariz, y girando a todas partes sus pupilas llenas de experiencia y malicia. (PB 2003: 57, 58).

La vestimenta que lucen las clases populares, como vemos, es una parte esencial en su caracterización. Los tejidos y paños que pueden permitirse las mujeres de extracción más humilde son más baratos y modestos que los que lucen las clases mesocráticas. En *El cisne de Vilamorta* Pardo Bazán atestigua el uso de la lana y el

¹⁵⁷ Estas dotes de observación y esta perspicacia fueron elogiadas por Clarín en su crónica dedicada a *El cisne de Vilamorta* en donde destaca de la autora: *La claridad con la que ve y expresa, la corrección con la que dice, lo sabiamente que compone, la perspicacia con que observa.* ALAS CLARÍN, Leopoldo, *El Globo, Diario ilustrado, político, científico y literario*- Año XL (tercera época), nº 861, 17 de septiembre de 1885: 2.

algodón por parte de las mujeres del pueblo en una escena que representa una discusión entre un tendero de paños y una de sus clientas: *El pañero vendía, rodeado de paisanas, una de las cuales se empeñaba en que una lanilla era algodón, y la restregaba para probarlo. Cansín, por su parte, la frotaba con fines diametralmente opuestos. -Mujer, que ha de ser algodón, que ha de ser algodón -repetía con su agria vocecilla, acercando, pegando la tela a la cara de la compradora.* (PB 1999, I: 706). Otros tejidos de escaso valor económico aparecen mencionados en la presentación de muchachas pertenecientes al *cuarto estado*¹⁵⁸.



Imagen 7: *Il Quarto Stato, il cammino dei lavoratori* (1901). Pellizza da Volpedo, Giuseppe. Milano, Museo del Novecento.

Mariña, protagonista de *Entre humo* lleva una *blusa de percal* (PB 2018: 136). *La camarona* vende sardinas vestida con *su saya corta de bayeta verde, que en la cadera forma un rollo* (PB 1990, II: 54). También son baratas y de uso corriente las telas que visten las cigarreras de la fábrica de tabacos de *La tribuna: pañuelos de cotonía, las sayas de percal, los casacos de paño, los mantones de lana y los paraguas de algodón* (PB 2002: 88) y las que vende la tía ricachona de la Comadreja, amiga de Amparo, en su tienda de la calle de San Efrén: *percales, franelas y*

¹⁵⁸ El cuarto estado o *il cammino dei lavoratori* es un retrato de grupo pintado por Giuseppe Pellizza da Volpedo en 1901 y que se conserva en la galería de arte moderno de Milán. Representa a un grupo de proletarios en huelga y se hace eco del auge de los primeros movimientos obreros en Italia. Ver DALMAU I RIBALTA, Antoni, "Il Quarto Stato: Una icona fondamentale del segle XX", *Revista d'Igualada*, nº 36, Desembre 2010: 7-20. Ver Imagen 7

pañolería (PB 2002: 112)¹⁵⁹. Las joyas que lucen estas obreras son asimismo de muy escaso valor tal y como queda reflejado en la escena en la que para ayudar económicamente a una de ellas todas las cigarreras organizan una cuestación en la que contribuyen incluso con sus modestas alhajas: *un par de pendientes largos de oro bajo, una sortija de plata, un dedal de lo mismo*. (PB 2002: 218). Incluso en *La Quimera*, un paupérrimo Lago, recién llegado a Madrid, ofrece a su cuñada como regalo en agradecimiento por su hospitalidad un sencillo *dije de oro bajo, con rubíes falsos y perlitas* (PB 1991: 141).

Amparo, la protagonista de *La tribuna*, viste como cualquiera de estas mujeres proletarias de cualquier ciudad española. El personaje de Amparo es el paradigma de la obrera en la narrativa española del ochocientos y participa de una apariencia muy extendida entre las de su clase. La novela muestra, no obstante, una evolución en su indumentaria que va pareja a la evolución psicológica, política y social del personaje¹⁶⁰. La primera imagen que tiene el lector de ella siendo una niña, es la de una presencia desaliñada: *enagua de lienzo y un justillo de dril, que adhería a su busto, anguloso aún, la camisa de estopa* (PB 2002: 52). Esta Amparo infantil es vista por su propia madre como una vagabunda dada la pobreza de su aliño dominical: zapatos de becerro, refajo de bayeta, un vestido de tartán y al cuello un pañolito de indiana (PB 2002: 56)¹⁶¹. En la adolescencia, la apariencia miserable de Amparo y sus amigas es también censurada por la señora de Sobrado quien teme que

¹⁵⁹ SAMPAYO SEOANE, Eva, “Un estudio sobre el entorno urbano de La Coruña del siglo XVIII: el ámbito de lo cotidiano”, *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 6, USC, 1997: 275 subraya precisamente cómo en las cartas de dote y en los inventarios post mortem se aprecia que el uso cotidiano de telas más bastas quedó a lo largo del siglo XVIII, relegado a las clases más humildes. En el período entre 1700 y 1835 los tejidos empleados en las prendas dotales eran: lienzos, hilo, lana, paños, algodón y en una muy pequeña proporción la seda. GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, *Cuadernos de Historia Moderna*, VII, Anejos, 2009: 149.

¹⁶⁰ Emilia Pardo Bazán en el prólogo de la obra expone que *La Tribuna es en el fondo un estudio de costumbres locales* en cuya trama andan injeridos *sucesos políticos*. En sus *Apuntes autobiográficos* insiste en que a través de esta novela pretendía *estudiar el desarrollo de una creencia política en un cerebro de una hembra*. ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, “*Rosa, La Cigarrera de Madrid* (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna, Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 6, 2008: 235 y ss.

En el retrato de Amparo se ha señalado que Pardo Bazán traspasa el umbral del naturalismo e incide en un aspecto fundamental hasta entonces reservado a los varones, como es la presencia del discurso público en la mujer. PURRÚA, M^a del Carmen, “Una lectura feminista de *La Tribuna*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, nº 1, 1989: 212 y ss.

¹⁶¹ El tartán, el dril o la bayeta aparecen mencionados entre el numeroso catálogo de tejidos de uso popular procedentes del extranjero. GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Tejidos con denominación de origen extranjera en el vestido castellano”, *1500-1860. Estudios humanísticos. Historia*, nº 3. Universidad De Castilla y León, 2004: 142 y 143.

la suciedad y penuria de las pobrecillas impregne su casa: *las ropas ajadas y humildes, de colores desteñidos; la descalcez y flacura de pies y piernas, todo el mísero pergenio de las cantoras* (PB 2002: 76). Cuando *la tribuna* empieza a trabajar en la fábrica de trabajos, su aspecto se dignifica y se mimetiza con el de sus compañeras y *desde el día de su entrada vestía el traje clásico de las cigarreras: el mantón, el pañuelo de seda para solemnidades, la falda de percal planchada y con cola.* (PB 2002: 88). Una Amparo, ya adulta y con un salario para gastar, empieza incluso, a manifestar caprichos en su vestuario como algún pañuelo de seda rojo: *se perecía por los colores vivos y fuertes, hasta el extremo de pasarse a veces una hora delante de algún escaparate contemplando una pieza de seda roja* (PB 2002: 88). Cuando Amparo, ya políticamente muy comprometida, accede a dar un discurso en el Círculo rojo, sus ideas revolucionarias pero también la autoconfianza que ha ido adquiriendo con la edad se reflejan en lo llamativo de su vestimenta: bata de percal claro, pañolón de Manila y pañolito de seda de color rojo vivo (PB 2002: 152). Finalmente, una vez comprometida con el rico hijo de los Sobrado la narradora subraya que Amparo, para evitar ser criticada por su pobreza en comparación con la desahogada posición económica de su novio *vivía del crédito, porque sus gastos de vestir la traían siempre atrasada* (PB 2002: 217)¹⁶².

La aspiración al lujo de las clases populares que vemos reflejada en el caso de Amparo es fruto del contacto inevitable con el cada vez más accesible fenómeno de la moda. En *Doña Milagros* la mezcla de mujeres de diferentes grupos sociales durante la procesión de la Soledad permite a las damas pudientes exhibir sus galas que son objeto de envidia y deseo por parte de las más mujeres menesterosas¹⁶³:

La procesión, formada en la iglesia de San Efrén (...) bajaba ya la cuesta del marisco, (...)La doble hilera de mujeres –(...) - avanzaba despacio,(...). Venían las primeras las hermanas de las cofradías de los Dolores, la Soledad y la Orden Tercera: gente humilde y artesana,

¹⁶² Amparo actúa como muchas jóvenes casaderas de extracción humilde que se autodotaban y recurrían al trabajo remunerado como forma de ahorro. REY CASTELAO, Ofelia, *Ibidem*, p. 230.

¹⁶³ Numerosos fueron los consejos de los censores de la Iglesia para evitar la *lujuria en el vestir*, las *malas modas*, y romper con *los gustos, regalos y pompas en demasía*. Atacaban el gasto excesivo en trajes y rechazaban que las mujeres visitasen las iglesias *con profanidad y soberbia de costosas galas*. Ya en 1801 un Edicto de la diócesis de Cádiz ordenaba a las mujeres que *se presentaran a la Iglesia con mantillas modestas que las cubran hasta la cintura y echadas sobre la cara* y exhortaba a los curas para que velasen por *reformular las costumbres del pueblo y hagan ver a los que viven del asiento en los placeres, en el lujo y en las modas profanas e indecentes que una vida sin mortificación ni observancia de la ley los hace indignos*. GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Ibidem*, pp. 142, 143 y 144 (*Moral católica y vestuario*)

llena de fe, vestida de hábito o de lana gruesa, con el escapulario muy a la vista, descollando sobre la espalda y el pecho. A estas devotas - entre las cuales se contaban muchas encorvadas vejezuelas, muchas mozas de rostro feo y vulgar- los grupos de las bocacalles nada las decían, o las despachaban con burletas irónicas y mordaces, con ronquidos de fingida codicia voluptuosa. El tiroteo empezaba al primer traje de seda, a la primer mantilla garbosamente prendida y llevada. Estas se habían replegado a retaguardia, muy cerca de la Virgen y alrededor de la Generala, que presidía la procesión; y eran todas o casi todas las señoras de algún viso de Marineda, las que no tenían el marido republicano intransigente y poseían un pinto de gro y un rebozo de encaje. Fantástica impresión producía el verlas avanzar sosteniendo el cirio con la mano enguantada, y divisar los rostros iluminados por aquella luz intermitente, que arrancaba a veces mi destello al broche de diamantes con que se sujetaba la mantilla o descubría de improviso la blancura de una garganta, el rosicler de una boca, el coquetón y estrecho calzado que aprisionaba un pie diminuto (PB 1999, III: 758).

Esta interacción en eventos populares provoca, como hemos visto, el afán de emulación de las clases bajas, por este motivo, no podemos ignorar el influjo extraordinario que ejercieron las modas burguesas en la indumentaria popular. En su vida cotidiana, las mujeres de baja extracción social incorporaron a sus humildes atavíos volantes, encajes, lazos, medias, zapatos o peinados, que imitaban el estilo de las *señoritas* y seguían los dictados que las modas marcaban. Por ejemplo, Aya, la tabernera del cuento *En Silencio*, aficionada a *presentarse hecha una semiseñorita* (...) se hace *blusas, se compró calzado fino y medias de algodón muy caladas en el empeine* para encandilar a su marido (PB 2018: 267). Esta actitud seductora de Aya no es baladí ya que, como se ha visto en el párrafo precedente de *Doña Milagros* incluso en actos solemnes y religiosos la vanidad femenina busca los cumplidos masculinos.

En el cuento *La bicha* también queda patente esta asunción de la moda mesocrática por las clases populares en la descripción que doña Emilia ofrece de un baile de carnaval celebrado en M*** (¿Marineda, tal vez?):

*Había una sociedad de recreo que daba en Carnaval dos o tres bailes de máscaras, y me gustaba ir (...) Eran bailes en que se mezclaban el señorío y la mesocracia con bastantes familias artesanas, sin que se conociesen mucho las diferencias entre estas clases sociales, porque las artesanas de M*** se visten, peinan y prenden con gusto, son guapas y tienen aire fino... (PB 1990, I: 322).*

Sin lugar a dudas, esta influencia se harán más evidente en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la moda es ya un fenómeno social imparable. *El pajarraco* por ejemplo, recoge los intentos *la gallinera*, mujer de un tratante de aves, por equipararse con mujeres pertenecientes a un status social superior a través de la moda:

A la verdad, era irritante lo que sucedía con Rosa. Aquello de presentarse hecha un brazo de mar en el teatro, en el paseo y hasta en los bailes del Casino, a los cuales la directiva tenía la debilidad de invitarla, poniendo la moda y hasta luciendo a veces joyas que no podían ostentar las esposas de los contados aristócratas de la ciudad, daba base y razón suficiente a las críticas. Todos recordaban, o afirmaban recordar, que no es lo mismo, a Rosa con refajo corto y pañuelo de talle, y hasta, según algunos, «en pernetas». ¡Y ahora, con salida de «teatro» de flecos y trajes de seda azul celeste, guarnecido de encaje «crudo»!

Lo más acerbo de la censura iba con el marido. ¿En qué pensaba, al consentir a su mujer ese lujo escandaloso? Lo «que sucedía» era natural...

Y llegando a preguntar lo «que sucedía», es el caso que nadie pudiera decirlo. Lo único positivo, que la Gallinera se presentaba de un modo inadecuado a su categoría social. (PB 1990, III: 167).

Las costumbres y modos en el vestir de las mujeres de clase baja, quedan retratadas en este párrafo de Pardo Bazán, que manifiesta con toda autenticidad a través del personaje de Rosa, la persistencia de las costumbres en el uso diario de determinadas prendas tradicionales y la asimilación de ciertos modelos o cánones estéticos de gusto internacional para sublimar las ocasiones especiales¹⁶⁴.

Estos relatos evidencian que sólo la burguesía más o menos enriquecida es *fashion*. También de entre las clases populares urbanas brotan *fashionistas* con

¹⁶⁴ Ese aspecto contemporizador lo expone el barón de Bourgoing ya en 1777 cuando constata que una de las características principales de la moda en España desde finales del siglo XVIII es el *eclecticismo*, con una imposición casi absoluta de los gustos de París, prodigándose en todas las clases sociales el uso de arcos de raíz tradicional (mantillas, capas,) junto a otros de origen extranjero y cuño moderno: *el aire francés ha penetrado en España. Bajo la capa llevan nuestra indumentaria: sólo las mujeres del pueblo usan ya la mantilla a todas horas, el resto de su traje de pies a cabeza se somete al cetro de la moda francesa (modistas galas se ocupan de vestirlas creando una escuela de buen gusto y se ingenian para servir las rápidas variaciones parisinas) quienes afectan buen tono, toman lecciones de elegancia y hacen justicia a la superioridad extranjera;* Ver GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal (Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999 citado en GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Ibidem*, pp. 134 y 135. Véase también sobre el mismo tema las diatribas del fraile Fray Gerundio de Campazas sobre las modas francesas en Padre ISLA, *Historia del famoso predicador, Fray Gerundio de Campazas*; 2 tomos, Madrid, 1978, Tomo I, pp. 252 y 476 y Tomo II, pp. 614-618.

aspiraciones modestas como asistir *con flores en el pelo* a los bailes de Carnavales *aunque sea con guantes prestados* (PB 2003, VII: 15).

La tribuna, por ejemplo, pone de relieve las pequeñas vanidades de las cigarreras que trabajan en el taller dedicado a la elaboración de pitillos:

Arriba florecen todavía las ilusiones de los primeros años y las inocentes coqueterías que cuestan poco dinero y revelan la sangre moza y la natural pretensión de hermostarse. (...) la que presume de talle airoso se pone chaqueta ajustada; la que sabe que es blanca se adorna con una toquilla celeste. (PB 2002: 111).

Una de los objetos de deseo principales en el atavío de las muchachas de extracción humilde es el pañuelo de seda¹⁶⁵. Doña Emilia alude a esa fascinación de las clases populares por este pequeño lujo en *La tribuna* cuando subraya la debilidad de Amparo por esta prenda y la retrata como *la muchacha, morena, de rojos labios, con su pañuelo de seda carmesí* (PB 2002: 92)¹⁶⁶ o cuando, tras una comida campestre señala que algunas de las cigarreras, amigas de Amparo, ahítas y acaloradas *se hacían aire con el pañuelo de seda doblado* (PB 2002: 192) En el cuento *Oscuramente*, Martín el protagonista, revela su condición afeminada *en el vestir de Minga, siempre aseada y hasta engalanada con pañolitos de seda los días festivos* (PB 1990, II: 183). Onofre, el carpintero asesino de *La puñalada*, agasaja a su novia Claudia, una humilde modistilla, *mujer hasta la punta del pelo, coqueta, vanidosa con cosas galantes, obsequios bonitos. Hoy un imperdible, mañana un ramo, al otro día un lazo y un pañuelo* (PB 2018: 129). En *La vergüenza* la tímida costurerita Carmela acude devotamente a rezar la iglesia con *un pañuelo de seda oscuro que cubría su cabeza* (PB 1990, III: 32). En *Dalinda*, la sirvienta, *una niña casi, vestida de luto pobre*, resiste los intentos de seducción de Juanito Ramidor, el más joven de los cazadores que acuden a la posada, plasmados en la oferta de dinero *para comprarte un pañuelito de seda, que tienes un pelo precioso* (PB 1990, II:

¹⁶⁵ Al avanzar el siglo XIX los pañuelos fueron una de las prendas más solicitadas al existir una gran variedad de formas y géneros de confección para satisfacer la creciente demanda. Distintos precios, variedades, formas y texturas condujeron a que se convirtieran en los textiles más representativos de cualquier dote popular tanto en ciudades como en el campo. GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Ibidem*, p. 140.

¹⁶⁶ A lo largo del siglo XIX se incrementa el colorido de los trajes femeninos. Al aumentar el patrimonio de las clases más bajas se multiplica la presencia de colores en los ajueres (el rojo era el color más caro). La policromía se identificó con la cultura popular hasta que años más tarde se produjo una democratización del color. *Ibidem*, p. 141.

328). La recatada ama de cría del cuento *Un diplomático* también luce un *pañuelo de vivos colores que se cruzaba sobre su seno de Cibeles* (PB 1990, IV: 63).

En muchas de las obras de la autora encontramos una precisión realista y una observación metódica que se manifiestan en la recreación y en la densa exploración de los tipos populares que habitan las ciudades de provincia y los barrios menos afortunados de la capital. También es habitual como ya hemos visto, el desarrollo de la temática proletaria incidiendo en lo que Baquero Goyanes denomina *fisiología socializada*¹⁶⁷, así como el recurso a un costumbrismo a ratos sórdido. Un ejemplo claro aparece en la descripción de las prostitutas de la novela *Una cristiana* en donde tanto su oficio como su bajísima extracción social aparecen descritos en un golpe de vista a través la vulgaridad de su vestimenta y de su maquillaje:

La hermosa hembra vestía bata de percal granate con flores rosa; calzaba chinelas; llevaba ese peinado de exageradas peteneras, sujetas con goma, que las mujeres del pueblo bajo de Madrid han desechado hoy para usar un retorcidillo puntiagudo. Admiré sin desinterés alguno su negrísimo pelo, sus gallardas formas, sus mejillas, en que una fresca palidez luchaba con los polvos de arroz, ordinarios y dados aprisa; y sus ojos de terciopelo, atrevidos, pero dulces por las buenas pestañas, claváronse en los míos, y me dijeron algo a que inmediatamente respondí con el propio lenguaje mudo. (PB 1999, III: 47).

También sórdida pero de una precisión quirúrgica es la descripción de la prostituta que intenta seducir al sacerdote del relato *Omnia Vincit*. Nuevamente la descripción física de un personaje femenino, como este que nos ocupa, responde a su corporeidad, suma de rasgos físicos, ademanes, lenguaje y expresiones junto al aspecto exterior y su arreglo:

Casi al mismo tiempo, al revolver de la esquina, destacóse un bulto de la penumbra de una puerta entreabierta sobre un portal angosto y sombrío. Era una mujer que vestía el uniforme del vicio callejero: el pañolito de seda echado a la frente, medio encubriendo los caracoles de los ricillos, y el pañolón de lana color café, estrechamente ceñido al cuerpo y subido a la altura de la boca con flexión característica de la mano. Innoble tufarada de polvos de arroz baratos y esencias de violento almizcle se exhalaban de aquella criatura, y a la luz amarilla

¹⁶⁷ La fisiología socializada es el manejo del dato físico referido a una circunstancia social, oficio, profesión, trabajo etc. Ver BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española, Emilia Pardo Bazán*, EDITUM, 1986: 121.

del farol relucía el colorete de sus labios, el albayalde de sus mejillas, y sus ojos, torpemente agrandados con tiznones. Rápida y procaz, la moza se acercó al sacerdote y le cogió de la manga, articulando descarado requiebro. (PB 1990, I: 412).

La miseria con mayúsculas aparece encarnada en la mujer andrajosa que viaja *En tranvía* cuidando amorosamente a una criatura:

Una mujer del pueblo se acurrucaba en una esquina (...) No cabría precisar la edad de la mujer; lo mismo podría frisar en los treinta y tantos que en los cincuenta y pico. Flaca como una espina, su mantón pardusco tan traído como llevado marcaba la exigüidad de sus miembros: diríase que iba colgado en una percha (...). Sospeché que aquella mujer del mantón ceniza, pobre de solemnidad sin duda alguna, padecía amarguras más crueles aún que la miseria. La miseria a secas la acepta con feliz resignación el pueblo español, hasta poco hace ajeno a reivindicaciones socialistas. Pobreza es el sino del pobre y a nada conduce protestar. Lo que vi escrito sobre aquella faz, más que pálida, lívida; en aquella boca sumida por los cantos, donde la risa parecía no haber jugado nunca; en aquellos ojos de párpados encarnizados y sanguinolentos, abrasados ya y sin llanto refrigerante, era cosa más terrible, más excepcional que la miseria: era la desesperación. (PB 1990, II: 98).

En otros muchos relatos de la autora la insignificancia de las mujeres indigentes queda patente a través de la descripción del miserable atuendo que visten. Pardo Bazán ofrece muchos ejemplos de lo que J. Manuel Fernández llama *sociología de la pobreza*¹⁶⁸. La mujer apenas cubierta con *un mantoncillo negro* que irrumpe en la casa de *El señor doctoral* se caracteriza porque va *muy mal vestida, con trazas de pedir limosna* (PB 1990, I: 105). Descalza y harapienta va *Finafrol* con su *saya de grana desteñida*, (PB 1990, II: 357) en el relato *Siglo XIII*. Las señoritas de Boade, *Máxima* y *Ángeles*, protagonistas de *Paraguas*, se presentan *vestidas también ellas, no diré de andrajos, pero de trapitos ala de mosca -vueltos, recosidos y rezurcidos-* (PB 1990, III: 393). La mujer de clase baja con la que se topa el protagonista del cuento *Pelegrín* es *una cuarentona fresca, envuelta en un mantón de lana gris* (PB 1990, IV: 100). *Tía Celesta*, la pobre castañera del cuento del mismo título trabaja sin

¹⁶⁸ La sociología de la pobreza pretende describir los rasgos distintivos de las formas de pobreza y tiene su raíz en la obra *Soziologie* del sociólogo Georg Simmel fechada en 1908 y cuyo ensayo *El pobre* resulta fundamental para avanzar en la comprensión de este fenómeno. Ver FERNÁNDEZ, J. Manuel, "La construcción social de la pobreza en la sociología de Simmel", *Cuadernos de Trabajo Social*, nº 13, 2000: 16, 17 y 18

descanso porque *me pide el cuerpo, con este frío barbero, otro mantón abrigadito, que el puesto ya parece de telaraña...* (PB 1990, III: 65). También luce un *raído mantón* (PB 1990, II: 164) la chiquilla a quien el protagonista del cuento *El décimo* compra un billete de lotería. *Ocultando algo bajo el raído mantón* va Manueliña a llevar una *ollita desportillada* con comida a su abuelo esquirolo en *Doradores* (PB 1990, III: 191)¹⁶⁹. *La Urraca*, mendiga protagonista de *Coleccionista* va vestida con un *mantón de indefinible tono térreo, tocaba la cabeza con un pañuelo negro verdoso, de algodón, (...) en lo más crudo del invierno y en lo más achicharrante del verano* (PB 1990, I: 233). Tampoco saben de cambio de estaciones los *tres o cuatro refajones de bayeta, una compacta trapería de colores muertos, secos, que, en agosto, igual que en enero, cubrían a la mendiga de la encrucijada* en *La cruz negra* (PB 1990, II: 331). Amparo en *La Tribuna*, es una niña miserable, casi desarrapada, vestida con *una enagua de lienzo y un justillo de dri*” (PB 2002: 52) cuya indigencia se traduce durante su adolescencia, en que luce la misma ropa sin distinción de estaciones: *Como para los pobres no suele haber estaciones, Amparo tenía el mismo traje de tartán, pero muy deteriorado, y una toquilla de estambre rojo era la única prenda que indicaba el tránsito de la primavera al verano*” (PB 2002: 77).

Algunos de los personajes descritos por Emilia Pardo Bazán se yerguen como arquetipos de la miseria de determinados grupos suburbanos. Un ejemplo de representación de esta desventura no exenta de cierto folklorismo racial, aparece en las descripciones de la gitanas itinerantes de relatos como *La novela de Raimundo*:

La gitana estaba reclamando un pintor que se inspirase en su figura. Aunque era, según supe después, esposa del jefe de la tribu, su vestimenta se componía de una falda muy vieja y un casaquín desgarrado, por cuyas roturas salía el seno, y en lugar de los fantásticos joyeles del misterioso tesoro, adornaba su cuello una sarta de corales falsos... (PB 2018: 233).

También en *La Quimera*, la gitanilla que sirve de modelo a Lago es un estereotipo de la pobreza atávica de su raza exteriorizado a través de su ropa:

¹⁶⁹ Al final del mismo relato se habla de otra pieza de la indumentaria popular de las mujeres del rural que les servía como abrigo y solía llevarse sobre la cabeza: *Unas manos fuertes, gruesas, desviaron el mandilillo* (PB 1990, III: 191). Ver la foto *Carmen con mandil* (1926). *Fotografías de Ruth Mathilda Anderson en Galicia*, Hispanic Society of América, Fundación Caixa Galicia, 2009: 383 en donde aparece una muchacha ataviada con esta prenda. Con esta alusión al mandil Pardo Bazán refleja una vez más el origen campesino de la mayor parte del proletariado urbano. Ver también FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *Ibidem*, p. 39.

El pañolito de espumilla y el mazo de claveles tras la oreja; la montera y la chaqueta del torero; el cigarro entre los labios; sobre todo, la tela de seda rayada, amarilla y marrón, imitando el tocado de las esfinges. Con él, su perfil adquiere la nobleza de lo secular y primitivo, la precisión del camafeo; sus ojos se ensombrecen (PB 1991: 200).

Los titiriteros, sospechosos de robar las joyas de la Virgen en *el aljófara* son otro ejemplo más de este pintoresquismo no exento de matices de denuncia social:

Allí estaba completo el cuadro de la pobre y asendereada compañía: el payaso y director, embadurnado de harina y colorete, mostrando la boca abierta y oscura en la enyesada faz; el hércules, jayán sudoroso, de rizada testa, ancho tórax y bíceps acentuados bajo la malla rosa vivo; la funámbula, más fea que un susto, larga y esqueletada como estampa de la muerte; la saltarina de aros, regordeta, morena, graciosa, hecha un mamarracho con su faldellín de gasa amarilla y su corpiño de lentejuela azul, y, por último, los dos niños gimnastas, hijos del hércules; la chiquilla de doce años, rubia, pálida, de dulces facciones; y el chiquillo, de seis, gordinflón, derramados los rizos de oro en alborotada madeja alrededor de la sofocada carita. Los niños reposaban abrazado, recostado el pequeñín en el pecho de la hermana: ambos vestían la malla color de carne, sobre la cual llevaban túnicas de seda celeste prendidas con rosas de papel; y un aro plateado, ciñendo sus frentes, les daba aspecto de ángeles de gótico retablo (PB 1990, III: 123).

La importancia del peinado es otro elemento clave a la hora de crear una imagen tipo de la mujer obrera española quien basa su elegancia modesta en la sencillez y en la ausencia de artificios. Por ello, las hijas del pueblo descritas por Pardo Bazán lucen peinados basados en la naturalidad¹⁷⁰. Veamos algunos ejemplos: Las criadas de servir descritas en *Un viaje de novios* se afanan en tener buena apariencia ya que su trabajo las tiene constantemente expuestas al escrutinio de sus señores y de las visitas: *pelo bien alisado -como de mujer que sólo dispone en el día de diez minutos para el tocador y los aprovecha (PB 2003: 177)*. Mariña en *Entre humo* forma parte de este grupo de *mujeres laboriosas de baja clase*, y va peinada con *el pelo, negrísimo, abundoso, liso y fuerte, recogido en rodetes tras de la oreja (PB 2018: 136)*. Dalinda luce dos larguísimas *trenzas rubiales* que son admiradas por los clientes de la posada (PB 1990, II: 328). Micaelita, la cortadora de naipes *de pelo trigal* que

¹⁷⁰ BORNAY, Erika, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994: 156 y ss.

protagoniza *El azar* exhibe trazas de coquetería adulta expresada en un moño de ninfa antigua, protuberante y retorcido briosamente (PB 1990, IV: 45). También las cigarreras del taller de pitillos de *la tribuna* revelan la sangre moza y la natural pretensión de hermosearse a través de su peinado: *La que tiene buen pelo lo peina con esmero y gracia, que para eso se lo dio Dios.* (PB 2002: 111).

En la misma novela el desaliño de la señora Porreta, comadrona amiga de Amparo, se esgrime en estas líneas no exentas de cierta ternura: *una chiquilla encanijada, nieta suya, le peinaba las canas greñas y le hacía dos chichos tamaños como bellotas.* (PB 2002: 209) El descuido en el peinado es síntoma no tanto de pobreza material como de los que se ha dado en llamar la *subcultura de los pobres*¹⁷¹. Las mujeres más pobres, aquéllas en quien nadie repara, no se molestan ni siquiera en componerse un poco. La Amparo niña de la *Tribuna* no gasta demasiado tiempo en arreglarse el pelo: *dos minutos para escardar con un peine desdentado la revuelta y rizosa crencha,* (PB 2002: 56). Igualmente desgreñadas aunque con alguna excepción (*mujeres en trenza y en cabello*) lucen las vecinas recién levantadas de Amparo en la calle de los Castros (PB 2002: 53). *Greñas color de cáñamo, que la iluminaban como un nimbo* enmarcan el rostro de la mendiga Finafrol en *Siglo XIII* (PB 1990, II: 357). En *el décimo* la vendedora de lotería es *una escuálida chiquilla* que también exhibe un *pelo greñoso* (PB 1990, II: 164). Y tampoco cuida en absoluto su peinado la mercera del cuento *Traspaso, Marica del Peine, llamada así tal vez porque no se peinaba nunca.* (PB 1990, IV: 112).

Decía Juan Valera, contemporáneo y admirador de Pardo Bazán: *la novela naturalista hiere con sus asertos en lo práctico y esencial de la vida, y aún toma, para que la herida sea más profunda, la apariencia de lo que es estudio experimental y no novela*¹⁷². Sus afirmaciones no pueden ser más certeras. No hace falta añadir nada más para constatar el preciso análisis sociológico que destilan las obras de la autora quien no omite detalle alguno para hacernos ver más allá de los privilegios y lujos de su propia clase social.

¹⁷¹ Esta *cultura de la pobreza* es una teoría desarrollada por el sociólogo Oscar Lewis. Ver en FERNÁNDEZ, J. Manuel, *Ibidem*, p. 16.

¹⁷² VALERA, Juan; “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (III, IV) en *Revista de España*, décimonoveno año, tomo CXII, nº 112, septiembre y octubre, Madrid, 1886: 166.

2.6 ¿ Dónde vas con mantón de Manila?: El lujo popular.

El mantón de Manila es una pieza que tuvo gran predicamento entre las clases altas y la burguesía en el primer tercio del siglo XIX. Paulatinamente, la prenda irá siendo abandonada por los grupos mesocráticos y reduciendo su ámbito a los grupos sociales más humildes y a festejos como las corridas de toros. Emilia Pardo Bazán no es una excepción entre los novelistas decimonónicos que hacen del mantón de Manila una vestimenta omnipresente en muchos pasajes de sus obras. La autora gallega alude a esta moda en relatos como *El oficio de difuntos* a través del personaje de Ramoniña Novoa a quien su padre agasaja con un mantón para que lo luzca en saraos y festejos y consiga un buen matrimonio:

Pues sepa usted que Ramoniña, en sus mocedades, fue la chica más alegre y bailadora de todo el Borde. Su padre, don Ramón Novoa de Vindome, tenía el prurito de divertirla; la vestía muy maja; no le negaba capricho alguno. Adoraba en ella, porque era vivo retrato de su difunta mujer, a quien había profesado una especie de devoción y culto. - No se concebía función ni feria sin que Ramoniña Novoa se presentase a lucir su mantón de flores -era la moda-, su traje de seda con volantes, su mantilla de casco (PB 2018: 255, 256).

La concesión de este capricho caro a una muchacha a quien su padre quiere *vestir maja* es una exhibición, no sólo del amor paterno sino también de la ostentación que la familia puede permitirse. Además, el mantón dota a Ramoniña de un cosmopolitismo provinciano que imita el majismo de las chulas madrileñas.

Doña Emilia testimonia este afán de emulación de las capitalinas por parte de las mujeres del rural gallego y critica la sustitución de piezas de la indumentaria popular y típica por el más colorido y lucido mantón: *á las sayas de grana y bayeta, el faldellín de estampado percal francés; al dengue, el mantón; á las trenzas, la moña tamaña como un rosquete de pan; al villanesco zapato de cuerola bolita de rusél... y en breve será preciso internarse hasta el corazón de las más recónditas y fieras montañas para encontrar un tipo que tenga olor, color y sabor genuinamente regional.* (PB 2003, VII: 260).

Pardo Bazán constata en los textos precedentes el gran prestigio del que gozaba el mantón de Manila. De hecho, en los inventarios *post mortem*, los catálogos de dotes matrimoniales y los repartos de herencias el mantón tendrá siempre un lugar

destacado como artículo lujoso¹⁷³. Así por ejemplo, en la novela *Dulce Dueño*, el contenido de los armarios de la muy enriquecida doña Catalina, tía de quien Lina hereda su fortuna, incluye esta valiosa pieza entre el siguiente repertorio de prendas: *En el primero, ropa blanca en hoja; mucha, muy rica, sin gracia, la lingerie elegante no debe de ser así... Mantillas de blonda, abanicos, chales de Manila, pieles, frascos enteros de esencia, cajas de sombreros.* (PB 1989: 120).

A pesar de su utilización indecisa desde mediados de la centuria por parte de la aristocracia y de la burguesía¹⁷⁴, las clases pudientes, como la tía de Lina, solían conservar en sus baúles caros y hermosos ejemplares para lucirlos en ciertos eventos. A partir de la segunda mitad del XIX el pañolón de Manila constituía una joya arraigadísima en la indumentaria popular española¹⁷⁵. En *Doña Milagros*, la protagonista describe la riqueza de su tía a través del lucimiento de esta prenda:

Esta... tan farfantonada... la del mantón y el pañuelo... es mi tía la ricacha, la Tomatera de Chipiona, que la disen así porque ganó su fortuna cargando tomates para mandá a toda España y a Inglaterra... Podría de dinero está... y yo no me avergónse de ella cuando empesaba a negosiar, y así me adora y me hase mil regalos y dise que me dejará su hacienda. A mí el interé no me siega; pero ¿avergonsarme de una mujer honrá? ¡Sabe Dios cuántas condesas quisieran ser como eya! ¿Verdá, don Benisio? (PB 1999, III: 679).

También Amparo en *La tribuna* acude a dar un discurso en el Círculo Rojo engalanada para tan importante ocasión con esta pieza: *Amparo lo capitaneaba.*

¹⁷³ Los inventarios post mortem de la segunda mitad del siglo XVIII constatan ya la presencia, en una cuantía significativa, tanto en los ajuares domésticos como en las dotes femeninas de mantones de Manila que son considerados como objetos de gran valía. Ver HERNÁNDEZ LÓPEZ, Carmen, “Casas y ajuares en las tierras de la Mancha Occidental (1650-1850)”, Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de Cuenca, *Seminario de Historia Social de la población*, Universidad de Castilla la Mancha, 2012: 258. GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejos, VII, 2009: 136 recoge la presencia de objetos de confort y lujo en los ajuares femeninos de las clases pudientes de la Castilla interior a partir del siglo XVIII entre los que cita los mantones de Manila o de China.

¹⁷⁴ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem* 2016: 60 y 61. A finales del siglo XIX y coincidiendo con el resurgimiento del casticismo de zarzuela se vuelven a poner de moda entre la nobleza las fiestas y bailes de majas y chulapas y el mantón. Por eso hemos elegido el título de la famosa zarzuela *la verbena de la Paloma* de Tomás Bretón estrenada en 1894, para encabezar este apartado de nuestra tesis. En *La Época*. 5 de julio de 1894. Año XLVI, nº 15, p. 25 se recrea el ambiente popular plagado de mantones de Manila, de una fiesta titulada *La verbena de la duquesa de Nájera o pañuelos y mantillas y desde el jardín al cielo.*

¹⁷⁵ RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes, *En la pieza del mes: mantón de Manila 1850-1860*, Museo Romántico, febrero 2012: 11 apunta que durante la regencia de M. Cristina entre 1885 y 1902 el mantón alcanza su más alta cota de popularidad entre las clases trabajadoras que conservarán su uso a lo largo de los años.

Penetró airosa, vestida con bata de percal claro y pañolón de Manila de un rojo vivo que atraía la luz del gas, el rojo del trapo de los toreros... las notas del mantón, del pañuelo, de las flores y cintas se reunían en un vibrante acorde escarlata, a manera de sinfonía de fuego. Adelantose intrépida la muchacha levantando en alto el ramo y recogiendo, con el brazo libre, el pañolón, cuyos flecos le llovían sobre las caderas (PB 2002: 152). Hasta tal punto Amparo se identifica con esta vestimenta que, Baltasar Sobrado, en la misma novela, evoca su presencia cada vez que ve a una muchacha ataviada con el mantón: *Más de una vez, en la ligera tienda de campaña o en algún caserío vascongado, se acordó de la Tribuna y creyó verla con el rojo mantón de Manila o con el traje blanco y azul de grumete* (PB 2002: 202) . Para Pardo Bazán el personaje de Amparo, decente, comprometida y rebelde, es también el arquetipo de la chulapa madrileña. Su frescura y naturalidad de maja contrastan con la tiesura de otros personajes femeninos de *La tribuna* como su antagonista, Josefina García, empeñada siempre en mostrar mediante su indumentaria su condición de mujer burguesa. Amparo sucumbe en contadas ocasiones a la vanagloria de ciertos lujos, como el mantón rojo, pero su afán por lucirse obedece más a la intención de hacer ver que la corteja el de Sobrado que a su propia vanidad femenil. Por eso la mayoría de sus apariciones en sociedad reflejan la modestia y castidad de las mujeres del pueblo llano, “las chulas”.

Las majas madrileñas, lucen el mantón de Manila como una de sus señas de identidad. En *Allende la verdad, la señá Malia, la portera, hembra jacarandosa del pueblo madrileño* (PB 2002, VI: 305), revela su condición de chulapa por exhibir garbosamente el mantón: *hizo irrupción la chula, rozagante, compuesta con rico mantón de alfombra, peinada por los propios ángeles, luciendo en las manos sortijas y recoge_abuelos de piedras bajo el moño* (PB 2002, VI: 322). En el relato *El honor*, también se retrata a otra típica chula madrileña por su característico peinado¹⁷⁶ y por su mantón: *La mujer tan mal acogida entró. Era una moza juncal, bien vestida, de peinado complicado y mordido por los dientes de concha de varias peinetas; una belleza dura y popular... Ya te estás largando, Manola.. -dispuso el jefe, colérico,*

¹⁷⁶ RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, *Majas, manoplas y chulas. Historia, tipos y costumbres de antaño y orgullo*, Madrid, Imp. Fernando Cao y Domingo de Val, 1889: 183. describe a la chula *vestida con ancho delantal oscuro, pañuelo de seda a la cabeza, recogido en las sienas de una manera particular suya, cubriendo la punta de atrás con el pañolón de merino negro bordado en sedas o el llamado alfombra o de la India y peinado de última moda pues casi todas se costean peinadora*. Este arquetipo visual coincide plenamente con las concienzudas descripciones de Malia y la Manola que hace Pardo Bazán.

para ocultar la emoción que se le asomaba a los ojos-. Iré cuando pueda, ¿entiendes? ¡Y a ver cómo te me vuelves a apartar del chico! Y haz cuanto disponga el médico, ¿estás? Desapareció la mujer con apretar de mantón. (PB 1990, IV: 91). También la Cordobesa, meretriz devorahombres de *Dos cenas* exhibe en uno de los banquetes de Nochebuena a los que acude un soberbio *mantón de Manila y flores en el moño* (PB 1990, II: 235).

El mantón es la pieza del vestuario que engalana y más gusta a la maja. El majismo es un concepto que recoge doña Emilia en algunas de sus obras y que contribuye a enfatizar la españolidad de algunos de sus personajes femeninos. No olvidemos la descripción de Rita que la novelista nos ofrece en *La sirena negra* en donde la comparación con las majas de Goya se emplea como recurso literario para plasmar el carácter receloso y la decencia incorruptible de la chula que se ve amenazada ante las atenciones, por inocentes que sean, de cualquier varón:

Para dar idea del tipo de esta mujer, sería preciso evocar las histéricas de Goya, de palidez fosforescente, de pelo enfoscado en erizón, de pupilas como lagos de asfalto, donde duerme la tempestad romántica. El modesto manto de granadina, negro marco de la enflaquecida faz, adquiere garbo de mantilla maja al rodear el crespo tejeroz que deja en sombra la frente. Sin manto, con pañoleta de linón y encaje, raída a fuerza de lavados, y dejando asomar por debajo de la falda de lana negra un pie combado, pequeño, era más marcada aún la semejanza con algunos de los inquietadores modelos del Sordo (PB 1999, V: 415).

También en *El saludo de las brujas*, la protagonista, Rosario, hace gala de su españolidad luciendo una de estas vestimentas castizas en los bailes que preceden a su primer encuentro con Felipe:

En los dos o tres bailes de trajes a que había asistido; en el que dio Viodal para inaugurar sus cuatro elementos, Rosario puso raya luciendo trajes españoles; ya el de Rosina en el Barbero, ya el de la que llaman duquesa de Alba en los tapices de Goya, ya el de la infanta Sánchez Coello, ya el picante calañés y la chaquetilla torera de terciopelo guinda que en sus juventudes ostentara Eugenia de Montijo... (PB 2000, IV: 161).

En este caso, Rosario, chilena de nacimiento, evoca algunos de los más novelescos y conocidos personajes españoles de la historia, la música o el Arte para reivindicar su propia hispanidad no exenta de exotismo.

Emilia Pardo Bazán en su relato *En tranvía* va más allá. El mantón no es sólo el emblema del majismo sino que su estado de conservación también delata la situación económica y la salud psicológica de su portadora. La mujer que se abandona a sí misma se identifica con el descuido de esta prenda:

Flaca como una espina, su mantón pardusco, tan traído como llevado, marcaba la exigüidad de sus miembros: diríase que iba colgado en una percha. El mantón de la mujer del pueblo de Madrid tiene fisonomía, es elocuente y delator: si no hay prenda que mejor realce las airosas formas, que mejor acentúe el provocativo meneo de cadera de la arrebatada chula, tampoco la hay que más revele la sórdida miseria, el cansado desaliento de una vida aperreada y angustiada, el encogimiento del hambre, el supremo indiferentismo del dolor, la absoluta carencia de pretensiones de la mujer a quien marchitó la adversidad y que ha renunciado por completo, no sólo a la esperanza de agradar, sino al prestigio del sexo (PB 1990, II: 98).

En este párrafo magistral, la autora, a través de la descripción de esta prenda castiza, bucea en la psicología y en la realidad social de esta miserable chula madrileña a la que confiere entidad y humanidad. ¿Dónde vas con mantón de Manila?, a veces, desdichadamente como la pasajera del tranvía el destino del viaje emprendido es la calle de la pobreza y la indignidad.

Capítulo 3. La silueta femenina

3.1. Vivir sin aliento: el *corset* y otras apreturas.

3.1.1. Un poco de vocabulario pardobazaniano.

El *corset* era la prenda interior que definía la forma de la silueta femenina en el siglo XIX. Pardo Bazán, experta en moda, emplea éste y algunos otros vocablos sinónimos como *cotilla* y *justillo*, dos tipos de vestido interior con armazón de hierro o ballenas que reducían el volumen superior y no pasaban de la cintura ni tenían mangas. Otros términos que la autora utiliza aluden a prendas exteriores que se ajustaban al cuerpo modelado por el *corset*. Una de estas piezas era el *jubón*, una vestidura apretada que cubría el torso desde los hombros hasta la cintura y que formaba parte sobre todo del repertorio de ropajes del traje regional o histórico. Por su parte el *corpiño*¹⁷⁷ era un jubón o almilla sin mangas que *aunque ajustaba la figura no llevaba hierros ni ballenas*¹⁷⁸ mientras que la *coraza* era un modelo de corpiño prolongado y rígido¹⁷⁹.

En la novela corta *El niño de Guzmán* aparece mencionada la *cotilla*¹⁸⁰ como un elemento que precisamente, por no estar destinado a ser visto, atrae la atención de los pasajeros del tren procedente de Irún escandalizados ante su exhibición impúdica de la prenda por parte de una de las viajeras: *Embelesado la miraba Pedro, sin fijarse en la compañera, más alta, trigueña, ni fea ni hermosa, de busto gallardo, empaquetado en una original cotilla de terciopelo naranja, recamada de turquesas falsas y lentejuelillas de acero* (PB 2000, IV: 317)

Doña Emilia también utiliza otro término, *justillo*, para referirse al corsé que utilizan las clases bajas en relatos como *Bucólica: las castañas comenzaron á*

¹⁷⁷ STRBÁKOVÁ, Radana, *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario de la indumentaria*, Granada, 2007: 779 - 783 recoge varios tipos: corpiño, corpiño-blusa, corpiño-camiseta, corpiño-casaca, corpiño- coraza, corpiño-chaqueta, corpiño- frac, corpiño- levita, corpiño princesa y corpiño suizo.

¹⁷⁸ VALERA, JUAN, *Juanita la larga*, vol. 1 de Obras escogidas de Juan Valera, Madrid, Biblioteca nueva, 1967: 60.

¹⁷⁹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, pp. 779 (corpiño), 781 (coraza), 793 (cotilla), 947 (jubón), 948 y 949 (justillo).

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 785 define el corsé como una *especie de cotilla interior*. *Ibidem*, p. 793 *cotilla*: parte de la vestidura interior de la mujer que se hace de tela de seda o de lienzo armada con barba de ballena y respunteada la cual se ajusta al cuerpo desde los hombros hasta la cintura, atacándola con un cordón por la espalda.

estallar, y Maripepa a meter intrépidamente los dedos en la lumbre, sacándolas una por una y ofreciéndomelas después de limpiarlas á su justillo (PB 2003, VII: 77) o *La advertencia* en donde se subraya la rusticidad y pobreza del corsé que viste la madre campesina que corre a la cuna *desabrochándose ya el justillo de ruda estopa para que la criatura no esperase* (PB 2018: 73). Este vocablo también es mencionado en novelas realistas como *Los Pazos de Ulloa* en donde la impudicia de Sabel se muestra *en justillo y enaguas* (PB 1997: 141)) o en *La Tribuna* cuando Amparo, recién levantada tan sólo lleva *una enagua de lienzo y un justillo de dril* (PB 2002: 52).

La escritora gallega también recoge las prendas exteriores que realzaban las formas femeninas ciñéndose a la figura por encima del corsé. En *Misterio* se menciona el jubón, que cubría el *corset* de las mujeres en el siglo XVIII y comienzos del XIX: *El medallón a que Renato señaló representaba a una dama de altiva hermosura, con el pelo en erizón;...; la abertura de un jubón y un fichú blanco de muselina y encajes descubrían fresca garganta, prolongada y torneada como una columna de marfil, y el nacimiento de un seno ideal* (PB 2000, IV: 481, 482)

En *El saludo de las brujas* (1899) la condesa recoge otro vocablo, corpiño¹⁸¹, que era empleado en el siglo XIX, como sinónimo del más diecichesco jubón. La madre del protagonista de la novela aparece descrita ataviada elegantemente para un retrato solemne con esta pieza:

A pesar del abatimiento físico que se leía en los largos y aterciopelados ojos del retrato, era viva y sensual la roja boca, y mórbidos los hombros de marfil, que descubrían el abrigo caído y el corpiño escotado; la mano, de torneados dedos, jugaba con una rosa, y sobre el pico del escote descansaba rica piocha de esmeraldas y brillantes. (PB 2000, IV: 125).

También en *El Niño de Guzmán*, Gelita se refiere a la misma prenda como coraza: *Esta coraza que veis... si no son los pases de muleta de Narda, me cuesta cuarenta duros más* (PB 2000, IV: 337). Doña Emilia, muestra su erudición sobre

¹⁸¹ En *La madre naturaleza*, Perucho hace alusión a la virgen del Corpiño cuando conoce que Manoliña puede ser su hermana *Pero no puede ser... ¡Madre mía del Corpiño.* (PB 1999: 358). Hay autores que sostienen que el nombre de Virgen del Corpiño viene del diminutivo de corpo, referido al cuerpo del anacoreta sobre cuya tumba se construyó el santuario. Otros dicen que procede del árabe corvinus o de estar la Virgen ataviada con un corpiño. VIDAL NEIRA, Antonio, *El santuario del Corpiño, milagro o leyenda.* Madrid 22-7-2014. Faro de Vigo 28-08-2014.

moda con esta variada terminología y nos deja claro que domina todo tipo de vocabulario *fashion* y sus variantes.

3.1.2. Breve historia del corsé.

Aunque pudiera parecer que el *corset* como elemento que sirve para sostener y potenciar las formas femeninas fue una pieza exclusiva del siglo XIX, no es así. A lo largo de la historia, la mujer ya había ceñido, torturado y deformado su cuerpo para adaptarlo a los diferentes cánones estéticos de las modas utilizando otras prendas. Una vez más la erudición de Pardo Bazán en materia de indumentaria nos permite elaborar, a través de su narrativa, una breve historia del corsé.

En la Antigüedad Clásica el *apodesmos* y el *zona* moldearon el cuerpo femenino¹⁸². En *Dulce dueño*, la novelista recoge el uso de estos ceñidores sin que esto constituya, como pudiera parecer, un anacronismo. La mismísima Santa Catalina, una de las *fashionistas* más reconocibles creadas por Pardo Bazán en sus novelas, se somete, ya en el siglo IV, a la opresión de esta prenda: *Con esto se ganó renombre de orgullosa, y se convino en que, bajo las magnificencias de su corpiño, no latía un corazón. Sin duda Catalina no era capaz de otro amor que el propio; y sólo a sí misma, y ni aun a los dioses, consagraba culto.* (PB 1989: 52). El corpiño de la Santa, antes de su conversión, además de cumplir una evidente función estética, también parece actuar como una coraza que preserva su propia autocomplacencia y la hace impermeable a toda pasión religiosa.

En el cuento medieval *La Borgoñona* Pardo Bazán hace de nuevo alarde de su conocimiento en cuanto a moda de todas las épocas y subraya en este fragmento no exento de erotismo: *En el siglo XIII pocas personas usaban camisa de lino; era un lujo reservado á los monarcas; la Borgoñona tenía pegado á las carnes un justillo de lienzo grueso y un faldellín de tela más burda aún; quitóse el justillo y soltó sobre sus blancas y mórbidas espaldas la madeja de pelo rubio que de día aprisionaba la cofia* (PB 2003, VII: 179). Como vemos en este párrafo, en esta época una simple camisa ocultaba y disimulaba las curvas femeninas y el corsé no se colocaba directamente

¹⁸² . El *apodesmos* era una banda más o menos ancha que sujetaba el pecho. El *zona*, banda más ancha, ceñía el vientre y las caderas. En el mundo romano el apodesmos pasó a denominarse taenia y el *zona*, caestus. *El sexo no se tapaba, pues la vestimenta bastaba para disimularlo sin dibujarlo, lo que no era vergonzoso sino que carecía de interés.* TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid, Alianza, 1994: 186.

sobre la piel. Se utilizaba otra prenda interior intermedia, denominada camisa de día cuya principal función era la decencia¹⁸³.

Fue a partir del siglo XIV, en pleno apogeo del gótico, cuando para potenciar la verticalidad de la figura femenina, se empezaron a utilizar tocados muy desarrollados y los vestidos se volvieron ligeramente ceñidos y con largas colas. Para conseguir la esbeltez de la figura se empezó a hacer uso del *corset*, que era entonces un complemento exterior que se colocaba sobre el vestido¹⁸⁴. Durante el Renacimiento, la prenda se impuso¹⁸⁵, particularmente en el reinado de Felipe II, y el busto femenino soportó la presión ejercida por unas planchas de metal que anulaban cualquier desbordamiento del pecho.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se mantuvo la misma voluntad de contener el busto femenino. La Revolución francesa hizo caer el *corset* en desuso puesto que el mandato de la Academia de las Artes y Ciencias republicanas lo prohibía: *Las mujeres bien vestidas de Francia no deben llevar zapatos, calcetas, corsé o medias*¹⁸⁶. En *De vieja raza*, relato de Pardo Bazán ambientado en plena época del Terror, la alusión al corpiño que cubre el corsé sirve para caracterizar a la madre protagonista como miembro de la aristocracia contrarrevolucionaria. Además, la prenda no sólo es un distintivo de clase sino que la autora lo emplea como un potente recurso dramático. El vestido exterior de la madre sirve para proteger de posibles ladrones el dinero con el que pretende sobornar al verdugo al pie de la guillotina de manera que su niña sufra lo menos posible durante la ejecución:

Como si quisiese confortarse el corazón, deslizó la mano por la abertura del su corpiño. Algo sacó oculto en el hueco de la mano. Y cuando el verdugo se acercó a sostenerla para que subiese los peldaños de la escalerilla, en rápida confidencia le dijo no se sabe qué, deslizándole en la diestra un puñado de oro. Se ignorará lo que dijo..., pero, por los resultados, se adivina (PB 1990, II: 150, 151).

¹⁸³ *La chemise d'une femme est un objet de respect, non de critique; c'est le blanc symbole de sa pudeur, qu'il en faut toucher ni regarder de trop près.* Reflexión del doctor Daumas, citado por PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruselas, Complexe, 1984: 267.

¹⁸⁴ DE BURGOS, Carmen, *El arte de ser mujer*, España, Biblock book, 2018: 89 señala que el cambio en la silueta humana a principios de la Edad media obedece a la influencia masculina. *Las armaduras de brillantes corazas inclinan la admiración femenil a estrechar su talle con el corsé y a presentar el cuerpo como dividido en dos secciones con cintura de avispa.*

¹⁸⁵ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*. p. 102 menciona el corsé de Catalina de Médicis como una *terrible armadura de metal de hueso o de metal inflexible.*

¹⁸⁶ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 47 destaca la Revolución francesa como un período de inflexión y ruptura con los excesos del Antiguo Régimen.

Durante los años que siguieron, a la Revolución, el Directorio y el Imperio napoleónico, el corsé no desapareció, pero se volvió algo más ligero y reducido al imponerse unos vestidos cuyo corte en la cintura se había desplazado hacia arriba, justamente debajo de los senos¹⁸⁷. A partir de 1820, tras la restauración de la Monarquía Absoluta en Francia resurge el *corset*. En *Misterio*, ambientada en 1824, Pardo Bazán recoge el retorno de esta prenda interior que se populariza incluso entre los grupos sociales menos pudientes. Así cuando a la protagonista la visten de humilde novia para casarse con un criado, no olvidan endosarle el correspondiente justillo: *Amelia, inerte, no resistió. Trenzaron sus rubios cabellos; la mudaron la camisa, vistiéndola una randada y calada; la ciñeron el justillo; la pusieron las sayas de paño, las arracadas, la cofia, el ramillete; la convirtieron en la más linda de las esposadas bretonas.* (PB 2000, IV: 667).

A principios del siglo XIX, el corsé también formó parte vestuario masculino¹⁸⁸. Pardo Bazán en la misma novela histórica, *Misterio*, alude veladamente a esta prenda que servía para afinar la silueta de los varones: *Se dice el llamado Carlos Luis desabrochaba el largo gabán de viaje de Renato, se lo quitaba y le despojaba también de la entallada levita, del chaleco de casimir, abriendo y bajando la camisa de holanda con encajes, empapada en sangre, para descubrir la herida* (PB 2000, IV: 436).

Fue a mediados del XIX, durante el II Imperio francés, cuando la mujer se dejó de nuevo seducir por las ataduras del corsé del que tardaría mucho tiempo en

¹⁸⁷ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 49 alude a la aparición de la moda de las *Maravillosas* en la etapa del Directorio, época en que la esclavitud del corsé se afloja para favorecer la libertad del baile.

Durante el Imperio, Napoleón proscribió el *corset* al que llamaba *asesino de la raza humana* ya que responsabilizaba al uso de dicha prenda de provocar numerosos abortos. Esto tenía efectos negativos sobre la natalidad y perjudicaba la creación de un ejército nacional para Francia. DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 53 dice *el genio de Napoleón se impuso hasta en la moda, que él sólo dirigió durante mucho tiempo*. No obstante esta aversión del emperador el corsé, la prenda fue utilizada por sus dos esposas Josefina Beauharnais y María Luisa de Austria. El modisto más importante de la emperatriz Josefina era Louis Hyppolyte Leroy quien acertó los corsés para dar un escote balcón al vestido imperio de talle alto. Ver FOGG, Marnie; *MODA. Toda la historia*, Barcelona, Blume, 2014: 121. MORINI, Enrica. *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2011: 59. PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 51.

¹⁸⁸ Los caballeros también se sirvieron de unos ajustadores para tener una estampa enhiesta a mediados de siglo. Esto produjo la ironía y la crítica de los escritores de la época: *déjese de caramelos, ¡robustezca sus pulmones./emancipe su cintura/ del corsé que se la come, /déjese de figurines, ¡ déjese de rigodones, ¡ Que el hombre ante todas cosas! está obligado a ser hombre.* (Bretón de los Herreros, Marcela o ¿cuál de lastres?, 1831) recogido por DIAZ-PLAJA, Fernando, *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid, Edaf, 1993:179.

desprenderse¹⁸⁹. Pardo Bazán recoge prolijamente en sus obras este triunfo rotundo del que también se hicieron eco las revistas de moda que aconsejaban constantemente a sus lectoras sobre su uso y otras particularidades¹⁹⁰. En el cuento *A secreto agravio* la mujer de Riopardo, el negociante protagonista, es un ejemplo de esta coquetería femenina decimonónica y, lejos de apostar por la comodidad en el desempeño de su trabajo, exhibe una cintura de avispa: *María era zalamera y solícita, y daba gozo verla, bien ceñida de corsé, muy fosca de peinado, cortar con su blanca manecita de afinados dedos una rebanada de Gruyère o una serie de rajadas de salchichón.* (PB 2018: 226). No obstante, a lo largo de la centuria el corsé dejó de ser un elemento tan ceñidor que apenas permitía la respiración y paulatinamente se fue aflojando, sobre todo en las postrimerías del siglo¹⁹¹.

La moda de finales del XIX trae consigo un cambio en la silueta femenina. El corsé fue el encargado de traducir al exterior una nueva figura femenina, que se asemejaba bastante en reproducir una S¹⁹². Esa sinuosidad no fue algo exclusivamente referido a la imagen de la mujer. Se puede hablar de un contagio generalizado ya que en otros campos artísticos, el triunfo del *Art Nouveau* traería consigo una preferencia por los ritmos ondulados y un acercamiento a la naturaleza¹⁹³. Hacia 1898 la estética femenina gana con las formas ceñidas. Los diseñadores de primera línea como Worth, Doucet o Paquin, fieles a la sensibilidad del Modernismo precisaban corsés largos para conseguir la artificial silueta en forma de S. Se trataba de que el corsé ofreciera un talle extremadamente estrecho, que pusiera en su puesto respectivo las caderas y el pecho sin molestar y que sostuviera el vientre. El nuevo corsé no sólo estrechaba el talle sino que también resaltaba y proyectaba hacia adelante el busto de la mujer¹⁹⁴.

¹⁸⁹ SOUSA CONGOSTO, Francisco de, *Introducción a la Historia de la indumentaria en España*, Madrid, Itsmo, 2007: 202. PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 53.

¹⁹⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 390.

¹⁹¹ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 130 y 131 para el corsé en la época romántica. *Ibidem*, pp. 147 y 148 para el corsé victoriano.

¹⁹² Esta forma fue el resultado de un nuevo corsé cuya creadora, madame Gaches-Sarraute, era una corsetera con formación médica. El nuevo corsé abdominal que sustituye al corsé victoriano es el llamado *swan bill* o corsé saludable. Ver EWING, Elizabeth, *History of 20th century Fashion*, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1986: 8-9. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 197.

¹⁹³ SAINT-LAURENT, Cecil, *Histoire imprevue des dessous féminins*, París, Herseher, 1986: 131. se ocupa de la aparición hacia 1890 de la silueta en forma S: *II y a la même ressemblance entre une chaise Directoire et une femme en tunique qu'entre l'S formé par la femme 1900 et l'S des pieds de table, des broches et des entrées de metro. Tout s'est passé comme si, vers 1890, une mutation du goût s'était produite qui se reflétait en même temps dans le guéridon de Gallé et le corp féminin.*

¹⁹⁴ Ver FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la indumentaria de Kyoto*, China, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2006: 132. Inés Gaches-Sarraute elimina las complicaciones médicas

Emilia Pardo Bazán se hace eco de estas novedades en el perfil femenino en *El mechón blanco* (1892) en donde alude a la belleza de la protagonista ejemplificadas en la hermosura de la cintura y el seno realizadas por un *corset* apenas entrevisto en su parte superior: *Los oficiales de la guarnición se hacían lenguas de la hermosura de su Capitana generala... ¡Qué gallardo cimbrear el del gentil talle! ¡Qué andar tan airoso! ¡Qué arranque de garganta y qué tabla de pecho, bellezas apenas entrevistas en el teatro, al través de la mínima abertura del alto corpiño!* (PB 1990, I: 114). En *El cuarto*, (1899) la madre del obispo de Arcayla, una mujer ya sesentona, *se gallardeaba señalando ciertas curvas osadas, mórbidas aún gracias a un corsé magistral....* (PB 1990, I: 387, 388).

El *corset*, como vemos reflejado en la narrativa de Pardo Bazán, ha sido una de las prendas clave de la vestimenta femenina a lo largo de la Historia. Desde la segunda mitad del siglo XIX y en el primer tercio del siglo XX su uso se impuso como algo casi necesario a pesar de las contraindicaciones que se hicieron desde el campo de la medicina y de la higiene que empezaron a alertar sobre las negativas repercusiones y fatales consecuencias que ocasionaba. Sin embargo, pese a estas advertencias, el corsé prevaleció. La moda manda y es tirana porque se trata de una experiencia cotidiana a través de la que se expresa un correcto juicio estético, es decir, la capacidad de comprender y diferenciar lo bueno de lo malo. Una mujer “a la moda” conoce y aprecia lo que socialmente se ha convenido que es bello y toda manifestación de su buen gusto debe prevalecer por encima de cualquier otra consideración sea ética o higiénica. Por este imperativo *fashionista*, cuando las mujeres tuvieron que elegir entre los dictados de la moda o lo que recomendaba la salud, eligieron la vanidad¹⁹⁵.

del corsé victoriano creando una parte delantera plana que se conseguía insertando una vara de madera. El cuerpo del corsé se extendía hasta las caderas para crear una silueta más larga y delgada en lugar de la anterior silueta de reloj de arena. El corsé empezaba justo debajo del busto y creaba un pecho grande o pecho de paloma. Para imitar el aspecto de matronas de las amantes de Eduardo VII, las mujeres usaban rellenos para el pecho o tomaban pastillas para realzarlo. La popularidad de este corsé fue relativamente corta ya que persistía el deseo de las mujeres de tener una cintura diminuta. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p.197.

¹⁹⁵ En el siglo XIX las corrientes higienistas tuvieron en cuenta las reflexiones sobre el ceñidor de los médicos de la Antigüedad. En este sentido, Hipócrates fue una de las referencias más oportunas, al ocuparse de la problemática de dicha prenda a mediados del siglo IV a.C. Galeno registró entre las mujeres de Pérgamo desviaciones de espina dorsal y hasta fractura de huesos, debidas a esta práctica. *Todas quieren ser esbeltas* -exclama Terencio en una de sus comedias. Según el doctor Monlau, entre los principios por los que surgió este sostén estaban los dos siguientes: querer ser o aparentar una cintura de reducido tamaño y una mayor esbeltez y querer disimular los defectos del cuerpo femenino, habitualmente más frecuentes que en el hombre. DE MONLAU, Pedro Felipe, *Elementos de higiene*

3.1.3. Los problemas de la nueva silueta. El gran combate: Higienismo vs vanidad.

Las prendas íntimas ceñidoras, en concreto, el corsé y las ajustadas piezas exteriores que delataban su uso, no fueron exclusivamente objeto de atención por parte del mundo de la moda y de los médicos. Los escritores y, muy particularmente Emilia Pardo Bazán, se hicieron eco del abuso de estas prendas excesivamente apretadas. En *El cisne de Vilamorta* (1885) el corpiño aparece descrito como un verdadero instrumento de tortura¹⁹⁶. *La señora de Comba analizó, con los ojos entornados, todo el atavío de Carmen Agonde, embutida en un corpiño azul fuerte, muy justo, que arrebatava la sangre a sus mejillas pletóricas* (PB 1999, I: 678). En *Los pazos de Ulloa*, a través de Don Pedro Moscoso, *fanático de la higiene aunque no predicaba con el ejemplo* (PB 1997: 261), la autora critica lo antinatural y antihigiénico del corsé que la moda urbana impone a las señoritas y del que las campesinas se encuentran liberadas. Para el fidalgo, el *corset* dificulta tanto las labores femeninas como el objetivo último del cuerpo de la mujer que es la reproducción: *A las mujeres se les da en las ciudades la educación más antihigiénica: corsé para volver angosto lo que debe ser vasto; encierro para producir la clorosis y la anemia; vida sedentaria, para ingurgitarlas y criar linfa a expensas de la sangre... Mil veces mejor preparadas están las aldeanas para el gran combate de la gestación y alumbramiento, que al cabo es la verdadera función femenina* (PB 1997: 261). En la misma novela cuando Nucha, esposa de Moscoso, sufre de ataques de pánico, lo primero que se le recomienda para evitar los desmayos es que le aflojen la ropa:

Sus manos crispadas arrancaban los corchetes de su traje, o comprimían sus sienes, o se clavaban en los almohadones del sofá, arañándolos con furor... Aunque tan inexperto, Julián comprendió lo que ocurría: el espasmo inevitable, la explosión del terror reprimido, el pago del alarde de valentía de la pobre Nucha... -¡Filomena, Filomena! Aquí, mujer, aquí... Agua, vinagre..., el frasquito aquél...

privada o arte de conservar la salud del individuo, Madrid, Moya y Plaza, Libreros del Ministerio de Fomento, 5ª edición, 1875: 66. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 140.

¹⁹⁶ TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, *Ibidem*, p. 194 pone el uso del corsé al mismo nivel que la mutilación que sufren las mujeres chinas cuando se les venda los pies. *Otra mutilación, la de los pies de las mujeres chinas, suscitó un reflejo de horror en los occidentales... y aunque el hombre europeo no dejara de echar pestes contra el corsé (alabando al tiempo la cintura de avispa que producía), en realidad, ambas coerciones tenían puntos en común, aunque sólo fuera porque derivaban de la misma obstinación femenina por sufrir.*

¿Dónde está el frasco que vino de la botica de Cebre? Aflójele el vestido... Ya me vuelvo de espaldas, mujer, no necesitaba avisármelo... Unos pañitos fríos en las sienes... ¡Si truena, que truene! Deje tronar... Acuda a la señorita... Déle aire con este papel aunque sea... ¿Ya está cubierta y floja? Se lo daré yo, poquito a poco... Que respire bien el vinagre... (PB 1997: 307).

El ideal de belleza de la época era el de una mujer débil y enfermiza¹⁹⁷ y el corsé contribuía a materializar este modelo ya que sumía a la mujer en un estado de debilidad e incapacidad de manera que los desmayos eran habituales¹⁹⁸. En *Un viaje de novios*, el médico que visita a Pilar Gonzalvo, la anémica y delicada amiga de la protagonista, desaconseja a su hermano el uso de prendas apretadas para evitar agravar su enfermedad: *La civilización hace artificioso todo: si quiere sanar, que no trasnoche, que no ande en funciones... el corsé flojo, los tacones anchos... (PB 2003: 165).*

No obstante, en otras ocasiones, Pardo Bazán, defiende aspectos positivos del *corset* como instrumento para mejorar la apariencia del cuerpo femenino. Las revistas de la época corroboraban las bondades estéticas e incluso anatómicas de la prenda: *Como es sabido, el corsé nos obliga a estar derechas, a mostrar alguna firmeza en la silueta. Si lo suprimimos, pues, nuestro cuerpo revelará un abandono de mal gusto, reñido con la honestidad. Y el caso no es ese; ¿Acaso todas las mujeres podemos prescindir del corsé? No, por desgracia. La mayoría no nos encontramos en ese caso.(...) Estamos demasiado acostumbradas al corsé para que podamos renunciar a él inflexivamente. Además, los riñones no tardarán en pedirnos cuenta del olvido¹⁹⁹.* El corsé era un aliado indiscutible de la coquetería femenina y esto lo convertía en un requisito indispensable de cualquier *toilette*.

Desde el punto de vista científico, dado que la higiene se definía como una parte importante de la ciencia, no cabe duda de que los principios establecidos por ella

¹⁹⁷ DIJKSTRA, Bram; *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin- de- siecle culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1986: 23. Los pintores de finales del siglo XIX usualmente gustaban de pintar modelos de virtud en un avanzado estado de debilidad física y enfermedad.

¹⁹⁸ Precisamente el elemento clave del mobiliario del espacio femenino en este momento es la *chaise longue* o sofá de desmayo, pues al ser habituales los desvanecimientos (reales o fingidos) se precisaba una especie de reclinatorio en donde descansar. VELASCO MOLPECERES, Ana María, “La esclavitud de la belleza. Mujeres a la moda: corsé crinolina y pantalón”, *Fronteras contemporáneas, identidades pueblos, mujeres y poder. Actas del V Congreso de Jóvenes investigadores en Historia contemporánea*, vol. 2. Cristian Ferrer Gozález y Joel Sans Molas (coords.) Departament d’Historia Moderna i Contemporánea de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017: 560.

¹⁹⁹ *La moda práctica*, nº 181, 1911: 8-10. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 399.

habían de tener más peso que las caprichosas y, a veces, ilógicas evoluciones de la moda. Sin embargo, aunque esto fuese lo más razonable, no parece que para la protagonista de *El cisne de Vilamorta* como tampoco para la mayoría de las mujeres, el imperio de la higiene se impusiera a los dictados de la moda:

*Pasó el brazo alrededor del cuerpo; de Nieves, apoyando con brío la palma de su abierta mano sobre el lugar donde anatómicamente está situado el corazón. En vez de la elástica y mórbida curva del seno y los acelerados latidos de la víscera, Segundo encontró la dureza de uno de esos largos corsés-corazas emballenados y provistos de resortes de acero, que hoy prescribe la moda: artificio que daba al talle de Nieves gran parte de su púdica esbeltez*²⁰⁰ (PB 1999, I: 744).

La estrechez de la cintura femenina se consigue con el uso del corsé tal y como describe el relato *Así y todo* cuya protagonista es *la esposa del capitán Ortiz, una de esas hembras que no calificaré de muy hermosa, pero peores que si lo fuesen: morena, menuda, salerosa al andar, descolorida, de ojos que parecían candelas del infierno y una cintura redonda de las que se pueden rodear con una liga* (PB 1999, I: 278). El corsé, como se desprende de estas líneas, es imprescindible para definir las formas femeninas y permite camuflar las figuras gruesas y realzar las delgadas²⁰¹. En el relato *Drago*, la protagonista, Rosa *llamaba la atención,.... Se discutía su figura, su modo de vestir; se convenía en que, sin ser una belleza, no carecía de encanto. Rubia, alta, bien formada (extremo que la moda ceñida hace muy fácilmente demostrable)* (PB 1990, III: 135). La esbeltez es otro atributo que posee en *La Quimera, La Camargo, flaca, cobriza teñida, de tez estropeada por el artritismo, bien corsetada, silueta aún elegante y juvenil, indignó a Silvio un poco menos.* (PB 1991: 226) Este último ejemplo demuestra además la importancia de esta prenda interior no sólo para

²⁰⁰ En la segunda mitad del siglo XIX los cambios en la producción del acero (sobre todo desde 1870) condujeron a la aparición de este metal y de los muelles en la ropa interior aunque pervivieron otros materiales que venían siendo empleados en la fabricación de corsés como la ballena, las crines de caballo, el bambú o la rota. La desaparición progresiva de las ballenas y de aceros y el empleo de tejidos elásticos fue la principal aportación entre 1911 y 1915, adquiriendo el pecho y el estómago mayor libertad. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 134 y FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 197 y 198.

²⁰¹ Según *La moda elegante*. 1899, nº 1, p. 11 el corsé no era el responsable de la deformidad del cuerpo femenino, sino todo lo contrario. Para tener un cuerpo saludable y un talle elegante no había que desprenderse de él en ningún momento del día: *Si quiere usted tener un bonito cuerpo, lo más indispensable es llevar un buen corsé hecho a medida', y no estar nunca sin él, pues es la causa de que se desfiguren los cuerpos: lo que sí puede usted hacer en tener uno para por las mañanas, y otro para por las tardes: fijese usted, y verá que las personas que conservan bien el cuerpo es porque se cuidan mucho del corsé.* PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 390.

estilizar la silueta sino también como artificio que permite rejuvenecer a sus usuarias ya maduras. Veamos algunos otros casos significativos: En *Dulce Dueño* se hace una descripción de la gallardía del porte de la duquesa de Ambascastillas quien, a pesar de su edad, consigue su admirable figura gracias a la ayuda del corsé. *el busto, atrevido, obedece a la obra maestra del corsé; y en su maceramiento de sesentona, persiste una gracia arrogante que yo desearía imitar.* (PB 1989: 226) Por su parte, Silvio Lago describe a la condesa de Imperiales en *La Quimera*, incidiendo en la elegancia que adquiere su tipo gracias al corsé en el que la aristócrata se presenta enfundada: *Estaba vestida con alta coquetería, con ciencia de lo que conviene a su tez: funda azul pálido muy incrustada en encajes rojizos rebordados de perlitas, entre las cuales flojeaban hilos de amortiguado oro* (PB 1991: 330). En *El cuarto*, la madre del obispo de Arcayla, aparenta cuarenta años y no los sesenta que tiene en realidad porque, entre otros artificios luce un talle *cinchado por un corsé magistral* (PB 1990, I: 387) .

El corsé, para muchos de los personajes femeninos de Emilia Pardo Bazán, no responde únicamente a un recurso estético sino que forma parte de las convenciones sociales de las clases pudientes. No obstante la incomodidad de esta prenda interior, su uso reviste a su portadora de la categoría de señora cosmopolita y burguesa. La ropa cómoda y sencilla simple y práctica se aleja del lujo artificioso al que la burguesía aspira como signo de status. La importancia de la ropa interior es incuestionable, ya que se funde con la propia piel y, aunque permanezca oculta, determinaba el estatus social de quien la lleva²⁰². La propia autora en su correspondencia con su amiga la señora de Pedrosa se hace eco de la importancia de esta prenda interior que además era confeccionada por modistas especializadas cuyas ínfulas ridiculiza doña Emilia en esta carta: *En cuanto a los corsés de usted, las señoras Virtudes que tomaron toda la calma que les dio la gana y cuando la señora de Pardo Bazán fue a apurar, adoptaron tal cara de Dignidad ofendida que la dicha*

²⁰² Hacia la segunda mitad del siglo XIX la modernización industrial mejoró el estilo de vida de las clases medias y la gente tenía ropa en abundancia. Apareció una estricta etiqueta social respecto al atuendo y las mujeres tenían que cambiarse de ropa siete u ocho veces al día para seguir los dictados de la sociedad. Para los nuevos vestidos se crearon numerosos tipos de prendas interiores adecuadas como camisolas, calzas largas y enaguas y las ya existentes como miriñaques, polisonos y corsés sufrieron cambios con la incorporación de dispositivos e inventos novedosos, muchos de los cuales fueron patentados. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 133. Thorsten Veblen en su obra *Teoría de la clase ociosa* analiza el comportamiento de la burguesía norteamericana de finales del XIX cuyos despilfarros ostentosos en materia de moda tienen como objetivo mostrar su riqueza ante los demás y generar admiración o envidia. El dispendio en este caso, es signo de clase y prestigio. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 147. PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, pp. 95 y 96.

*señora se quedó tamañita y sin atreverse siquiera a respirar. Pero supongo que ya estarán en poder de su dueña los consabidos corsés porque así lo aseguró la virtuosísima artista*²⁰³.

Prescindir del corsé y de sus coberturas es un lujo que las verdaderas damas no pueden permitirse. Ni siquiera el luto alivia a las mujeres burguesas de esta prisión. En *La Quimera*, Clara Ayamonte, no puede renunciar al inevitable corpiño que luce bajo el atavío suntuoso de su vestido negro de visita: *Lo que he dicho es casi una inconveniencia. Lo noto, porque la veo fruncir el ceño; sus pupilas se llenan de sombra. Viene envuelta en pieles: jaquette de nutria, abierta sobre un corpiño de raso negro; boa muy largo, manguito enorme.* (PB 1991: 209). En *Un viaje de novios*, la sueca, mujer de dudosa reputación pero que es objeto de admiración y envidia por parte de todas las tertulianas del salón de Damas del balneario de Vichy tampoco parece prescindir de este complemento interior y aparece enfundada en un *negro traje de tafetán, muy ceñido y golpeado de azabache.* (PB 2003: 200). Incluso en *Los pazos de Ulloa*, a pesar de que la trama se desarrolla en un ambiente rural, Pardo Bazán recoge la importancia social de esta prenda de vestir entre las mujeres de la hidalguía gallega:

la señora jueza entró, sofocada y compuesta de fresco, según claramente se veía en todos los pormenores de su tocado; acababa de embutir su respetable humanidad en el corsé, y sin embargo no había logrado abrochar los últimos botones del corpiño de seda; el moño postizo, colocado a escape, se torcía inclinándose hacia la oreja izquierda (PB 1997: 247).²⁰⁴

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la indumentaria femenina era enormemente rígida y exigía un nivel de vida en una dama o señora, difícil de mantener: un armario completo para cambiarse cinco o seis veces al día y una doncella que la ayudase a someterse a las disciplinas de belleza sancionadas como recomendables (vestirse, ponerse el corsé, y mantener limpias unas prendas muy

²⁰³ Archivo RAG: MO 88/C. 2.1

²⁰⁴ Entre los tejidos que intervenían en su confección destacaron, además de la seda, el satén liso o brocado, la lana, el cutí, la batista bordada o lisa e, incluso, algunos corsés admitían el bordado a base de florecillas. Se consideraba el satén uno de los tejidos más apropiados por su flexibilidad. También se propusieron los de gamuza muy fina, así como los de tul para el verano y los de caucho. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 391.

delicadas ya que colas, encajes y sedas exigen cuidados agotadores)²⁰⁵. En *Dulce dueño*, Lina, recaba la ayuda de su criada Octavia para desvestirse y desenfundarse el corsé y demás prendas opresoras:

En eso pienso mientras Octavia me desnuda, escandalizada de los accidentes de mi atavío en estas excursiones; de mi calzado arañado y polvoriento; de mi pelo, en que se enredaron ramillas; de mis bajos, en que hay jirones (PB 1989: 194).

Las señoras debían vestir diferentes tipos de ajustador en función de las distintas horas del día. Emilia Pardo Bazán en sus novelas recoge algunos ejemplos²⁰⁶. El *corset* de mañana, poco emballenado podría ser la pieza interior que viste Rosario en el *Saludo de las brujas*. Dicho modelo le permitiría moverse cómodamente en el taller de su tío el pintor Viodal:

Bañada, fresca, divinamente peinada, se vistió un traje flojo de lana blanca, que sujetó al talle con un cinturón de cuero bordado de turquesas. Preparada así, subió al estudio y encontró a Viodal esforzándose por rehacer la borrada cabeza de la Samaritana, inspirándose en la de una modelo, una jovencilla hermosa, pero de líneas poco nobles (PB 2000, IV: 186).

El *corset* también se empleaba para andar por casa. Se recomendaba ponérselo flojo a primera hora e ir apretándolo poco a poco a medida que el cuerpo se iba adaptando a la prenda. En *La comedia piadosa*, Regaladita Sanz, la protagonista, mortifica su carne llevando a modo de cilicio, *Un rallador debajo el corsé* (PB 1990, I: 443). Su uso en el ámbito doméstico no estaba exento de peligros. En el relato *Confidencia* el *corset* se utiliza como elemento narrativo fundamental para acentuar la agonía de la madre del ebrio protagonista tras ser abrasada por un incendio:

²⁰⁵ VELASCO MOLPECERES, Ana María, *Ibidem*, p. 560.

²⁰⁶ Además de los tipos de corsé que mencionan los relatos de Pardo Bazán, también había corsés especiales para realizar actividades deportivas: para montar a caballo, el *corset* se fabricaba en cutí, largo y con las caderas elásticas, frente al de montar en bicicleta que no podía obstruir el movimiento de las mismas. El corsé de la mujer embarazada debía ser elástico, sin ballenas y con presillas de goma. Las mujeres encintas llevaban el corsé hasta los seis meses antes del parto y no se lo volvían a poner hasta transcurrido un mes desde el nacimiento del hijo. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 391.

*...-Mi madre dijo a todos que ella misma, con la bujía, se había prendido fuego a la ropa... De allí a ocho días..., porque duró ocho días..., entre sufrimientos que hacen erizar los pelos... Las ballenas del corsé, de acero, incrustadas en la carne... La camisa adherida a la piel, que salió con ella a tiras...; los ojos, ciegos...; las costillas, descubiertas; el hueso del brazo, hecho carbón... (PB 1990, I: 169).
207*

El corsé de noche se confeccionaba en piel de Suecia, se prescindía de las ballenas y se cerraba a un costado²⁰⁸. En *La Tribuna* Josefina García, en el palco del teatro, luce su esbelta silueta delineada por esta prenda *exponiendo a la admiración de los inquilinos de las lunetas el cuerpecillo ajustado, púdico* (PB 2002: 268). En *Por el Arte* se describe la castidad camuflada de Celinita, aspirante a novia del protagonista, a través de su corsé de noche velado por un corpiño alto:

Yo veía a Celinita en la platea, y me encantaba contemplarla, recreándome en el precioso conjunto que hacía su cara juvenil, muy espolvoreada de polvos de arroz como un dulce fino de azúcar; su artístico peinado, con un caprichoso lazo rosa prendido a la izquierda; su corpiño de «velo» crema, alto de cuello, según se estila, que dibujaba con pudor y atrevimiento la doble redondez del seno casto; pero cuando saltaba con la imaginación un lustro y me figuraba a la misma Celinita ajada por el matrimonio y la maternidad, con aquel pecho, tan curvo ahora, flojo y caído; malhumorada y soñolienta por la noche feroz que nos había dado nuestro tercer canario de alcoba... (PB 1990, I: 68).

El corsé de viaje debía permitir que se pudiera ensanchar. Aún así en *Un viaje de novios* la prenda estorba a Lucía, casi una niña y poco acostumbrada a esta vestimenta, impidiéndole moverse con naturalidad. Esta relación forzada que la joven mantiene con sus atavíos cosmopolitas impuestos por la moda evidencian una contradicción entre la naturalidad y llaneza de su carácter y la madurez y señorío que se pretende representar. Además el narrador subraya que el hecho de peregrinar

²⁰⁷ El corsé, si se empleaba para corregir defectos físicos no se podía dejar de llevar e incluso, estando en casa, debajo de la bata, se hacía indispensable. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 391. Los corsés largos comprimían el cuerpo de tal modo que aunque las mujeres vestían esos estilos en público buscaban alivio en la intimidad del hogar en donde las prendas más populares eran los vestidos de tarde de línea holgada que permitían aflojarse el corsé. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 290.

²⁰⁸ Las fuentes son bastante parcas a la hora de referirse a los corsés de fina piel. Dado que los corsés largos y rectos contaron con una larga trayectoria, la piel de Suecia venía a mejorarlos, ya que moldeaba el cuerpo prescindiendo en algunas partes del martirio de las ballenas y aceros. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 391

espabila y libera la mente y en consecuencia, la *moda peregrina* revela una psicología femenina aventurera y poco adecuada a las convenciones sociales de la época:

Notábase bien que eran nuevas para la novia tales extrañezas de ropaje, y que la ceñida y plegada falda, el casaquín que modelaba exactamente su busto le estorbaban, como suele estorbar a las doncellas en el primer baile la desnudez del escote: que hay en toda moda peregrina algo de impúdico para la mujer de modestas costumbres. Además, el molde era estrecho para encerrar la bella estatua, que amenazaba romperlo a cada instante, no precisamente con el volumen, sino más bien con la libertad y soltura de sus juveniles movimientos (PB 2003: 58, 59)²⁰⁹.

La clase media luce corsés adaptados a sus necesidades y a los diferentes momentos del día. En *Las vistas*, se aprecia cómo entre la gente pudiente, las novias disponen de varios corsés que además son bordados con el mismo mimo que la ropa exterior como signo de opulencia: *en los cubrecorsés, que repiten el motivo galante y gracioso de la camisa;...; en los corsés breves, moldeados, enrollados, y uno de ellos -el del día solemne-, florido en su centro por diminuto ramito de azahar (PB 1990, II: 383).*

El corsé se exhibe en los ajuares porque, paradójicamente, revela una posición económica desahogada. Es por eso que el uso de la prenda también será adoptado por los grupos sociales más menesterosos deseosos de guardar las apariencias y de imitar las modas burguesas. En *La Quimera* la modelo de Silvio, Eladia, a pesar de su origen humilde luce este instrumento de tortura a la moda pero, su aspecto viejo y sucio, delata la pobreza de su usuaria y resulta antiestético:

Y lo cómico es leer esto en el camaranchón que llamo taller amueblado, con una estufa que no tira y el caballete mecánico, y visitado sólo -a tanto la hora- por la modelo, la Eladia, que deja caer, al desnudarse, un corsé muy usado, color lagarto mustio, del cual reniego! -¿Chica, no tienes más corsé que éste?-No, ñorito...El tono es tan triste, que arrío dos duros para un corsé nuevo y blanco²¹⁰; al otro

²⁰⁹ BÜHLMANN, Regula; “De joyas, cañones y mujeres emancipadas. El viaje en la obra periodística y novelística de Emilia Pardo Bazán”. *Boletín Hispánico helvético*, Member of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, vol. 12, 2008: 155. Subraya que para Lucía el viaje es el detonante que la transforma desde la juventud hacia la madurez. La desbocada y juvenil Lucía de los inicios de la novela está muy bien representada por su libertad y despreocupación de movimientos a pesar de la sujeción que representa el corsé.

²¹⁰ El blanco es signo de castidad tratándose de ropa interior. Puede hablarse, incluso, en función del color elegido, de una psicología del corsé: *El corsé más apropiado por su decencia, es de*

día sube con el antiguo. Que su madre está enferma, que tuvo que comprar una medicina «barbaridá de cara...». ¡Bien, adelante! De rabia, la coloco, borrajeo un apunte, y me sale regular; la modelo, destacándose sobre la luz de la vidriera y ajustándose el corsé, con un movimiento airoso de los brazos hacia atrás (PB 1991: 186).

El justillo sucio y gastado de la modelo le resulta a Silvio tan repulsivo que, al contratar a una nueva musa, decide que ésta prescindiera de semejante pieza ya que ésta le irrita más que inspirarle: *Una modelo nueva -he despachado a la del corsé feo; la he estrujado ya hasta el alma... que no tiene. Me queda de ella un estudio mediano: Ajustando el corsé; ¿qué más había de quedarme?. La de ahora no gasta corsé. Gitana -auténtica-, y veinte años (PB 1991: 199).* Esta reflexión de Lago resulta muy reveladora. Cuando la mujer posee belleza y juventud todo artificio es útil para realzar los dones naturales pero no es necesario. El arreglo sólo resulta imprescindible cuando hay que ocultar y esconder la vejez y la fealdad. La ropa interior y sobre todo el corsé contribuye a mejorar la apariencia y aunque no esté a la vista, debe cuidarse como si fuera a verse. Si no se hace así y lo que se viste por dentro no hace honor a la hermosura exterior, cualquier atisbo de erotismo incipiente se ve aplastado. La desnudez es entonces, preferible al adorno. Precisamente, en las discusiones estéticas que Lago mantiene con Espina, ésta le reprocha su defensa de “lo natural” : *Lo natural es un mote con que se tapa lo grosero. ¿De dónde saca usted que lo natural, por ser natural, ya es bello? Al contrario, tonto, al contrario. Lo bello es... lo artificial (PB 1991: 355).* Esta actitud de la protagonista de *La Quimera* coincide con las ideas de los simbolistas sobre el tema expresadas por Baudelaire cuando proclama: *La moda debe ser considerada (...) como un síntoma de la afición a*

*satén blanco, con hierros; largo, armonios, sin perfume, sin portaliagas. El corsé distinguido es flexible, tornasolado, con broches de plata, festoneado de puntillas y ligeramente perfumado. El corsé de la mujer de sport es de gamuza fina, gris pálido, flexible, rematado de satén azul, con puntillas, extraordinariamente cómodo. Pero el corsé que ordinariamente usa la mujer, la mujer común, es de satén negro, rojo o azul, de tonos chillones y rameado con hilillos de oro o plata; sólido y elegante. Las austeras le perfuman un poco; pero las hay que no gustan de perfumes en el corsé. En resumen: puede decirse que, tal corsé, tal mujer. El arte de ser bonita, 1904, nº 16, p. 310. PASALODOS, Mercedes, *Ibidem*, p. 393, nota 22.*

DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 162 dice: *vestirse de blanco es envolverse en una túnica de frescura y de inocencia, puesto que el cuidado exquisito del vestir, la limpieza sin mancha del vestido es indicio de la pureza moral.*

No obstante lo antedicho, la preferencia por el color blanco estaba más orientada en muchos casos por cuestiones higiénicas que por cualquier simbolismo añadido. Los géneros blancos se podían lavar y planchar más cómodamente. Sin embargo, la industria había lanzado al mercado unos tejidos que no eran del todo blancos y las telas listadas o con pequeños dibujos se empezaron a distribuir con la idea de que se ensuciaban menos. PASALODOS, Mercedes, *Ibidem*, p. 380.

*lo ideal que sobrenada en el cerebro humano por encima de todo cuanto es grosero, terrestre e inmundo.*²¹¹ No obstante la autoridad de la opinión de Espina Porcel, después de haber leído las experiencias de Silvio con la gitana y el corsé, no podemos sino dar al artista la razón.

3.1.4 Psicología del corsé: ¿defensor u opresor?.

El corsé es un distintivo de clase y también se asocia a la respetabilidad. La decencia es una línea divisoria entre los distintos tipos de mujeres y el corsé contribuye a preservarla. Si atendemos a la profilaxis moral, el corsé, actúa como mecanismo de defensa de la modestia y la virtud femeninas ante cualquier tipo de acercamiento físico por parte de los hombres. Así se pone de manifiesto en muchas de las obras de Pardo Bazán. En concreto, Segundo en *El cisne de Vilamorta* se ve repelido por este bastión:

*¡Maldito corsé! Segundo desearía que sus dedos fuesen garfios o tenazas que al través de la tela del vestido, de las recias ballenas, de la ropa interior, de la carne y de las mismas costillas, penetrasen y se hincasen en el corazón; agarrándolo rojo, humeante y sangriento, y apretándolo hasta estrujarlo y deshacerlo y aniquilarlo para siempre... Este proseguía buscando el corazón ausente sin lograr percibir más que el golpeteo de sus propias arterias, de su pulso comprimido por la firme plancha del corsé. Y al fin el cansancio pudo más, sus dedos se aflojaron, su brazo cayó inerte, y sin fuerza ni ilusión descansó en el talle flexible y férreo a la par, el talle de ballena y acero*²¹² (PB 1999, I: 745).

En la misma obra, unos capítulos más adelante, el corsé de Nieves reaparece, de nuevo, como férreo baluarte que impide al amante la proximidad con el cuerpo de la amada:

²¹¹ BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1974: 114, 115.

²¹² *La moda práctica*, nº 181, 1911: 8-10 relata una historia que viene a demostrar el encarcelamiento que para el cuerpo femenino suponía esta prenda: *En una cárcel importante había una presa de un talle bellissimo Los empleados la admiraban mucho y la aconsejaban que observara buena conducta, para ver si la ponían en libertad. Sin embargo, la presa no hacía caso, y cada dos días daba motivos para que la encerraran en una celda. Un día, al asistir a misa, se desmayó y entonces se vio que sobre la carne llevaba un corsé de alambre ajustadísimo. Al volver en sí, confesó que se hacía meter en la celda para quitar el alambre que había en los barrotes de la celda y fabricarse el corsé.* PASALODOS SALGADO, Mercedes. *Ibidem*, pp. 399 y 400.

No era el ansia brutal de victorias positivas lo que así le atormentaba: sólo quería persuadirse de que le amaban realmente, y que bajo el acerado corsé latía y sentía un corazón. Y era tal su locura, que cuando todo el mundo se interponía entre Nieves y él, le acometían violentos impulsos de gritar: -«Nieves, ¡dígame usted otra vez que me quiere!»- (PB 1999, I: 777. 778).

El fatídico corsé es un enemigo del ardiente enamorado que le impide abrazar, escuchar y sentir los latidos del corazón de su objeto de deseo:

Ansiaba Segundo decirle dos palabras, para pedirle una entrevista: comprendía que era preciso aprovechar el primer instante en que la gratitud y la pavora ablandaban el alma de Nieves, haciendo palpitar su insensible corazón bajo las ballenas de su corsé.²¹³ (PB 1999, I: 785).

A pesar de sus grandes esfuerzos, Segundo no logra penetrar hasta el corazón ni siente los latidos de su ídolo. El corazón de Nieves está bien acorazado por el corsé y por la moral burguesa²¹⁴.

En otros casos, el *corset* aparece representado por Emilia Pardo Bazán como un elemento protector de la integridad física y de la intimidad de la mujer. En la novela *Doña Milagros*, el corpiño se presenta como elemento salvador cuando actúa como una especie de coraza defensiva que impide el apuñalamiento de Milagros:

Así que el señor de Napelo, llamado precipitadamente, hubo cortado el corsé, reconocido la herida y hecho la primera cura; así que doña Milagros abrió lánguidamente los ojos y nos sonrió como para

²¹³ En 1911, *la moda práctica* en pleno debate acerca del uso o no de corsé deja clara la necesidad de esta prenda como elemento para preservar la honra y castidad femeninas. *Las mujeres que se privan del corsé tienen también parecido con otras mujeres que no son precisamente las más estimadas por la sociedad. Y como el corsé es la única garantía de que no nos confunden con ellas, a él tenemos que recurrir. En nuestra época, por desgracia, no nos cuidamos tanto de este parecido. Ello resulta perjudicial. Como tenemos tendencia a dejarnos arrastrar por la costumbre, afectando cierto abandono, muchas veces vamos demasiado lejos. Con el corsé, por el contrario, no sucede esto, porque el corsé es nuestra salvaguardia.* PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibíd.*, p. 399. También se argumentaba que el hecho de que el corsé oprimiera tenía como consecuencia positiva alejar la inclinación al pecado. Según esto, desde el punto de vista moral y religioso, su uso era beneficioso. La opresión y el envaramiento eran los grandes garantes contra la lujuria. Véase: SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla*, Madrid, Cátedra, 1990 y VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamérica, 1988. La ropa interior se conviene en un abrigo de la condición femenina. Renunciar a ello suponía alcanzar otra categoría de mujer abandonada a su propio destino sin ningún tipo de respaldo moral. La moralidad y el decoro pesaban demasiado y era preferible ser una mujer recatada aunque inútil, que una mujer perdida y sin estima.

²¹⁴ FRAAI, Jenny, “El papel del género en El cisne de Vilamorta de Emilia Pardo Bazán”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y cultura*, nº 18, 2005: 92.

tranquilizarnos; así que el inédito declaró que la lesión, no sólo no era mortal, sino levísima y que cicatrizaría pronto, gracias a la oportunidad de la navaja que resbaló sobre la ballena del corsé y tropezó después en no sé cuál bienhechora costilla (PB 1999, III: 765)²¹⁵.

En *Misterio* se hace alusión de nuevo a esta muralla infranqueable del vestuario femenino que ayudada por el corpiño sirve también para preservar secretos y para ocultar documentos que las damas no querían dejar al alcance de cualquiera: *Acercose después a la lámpara, y desabrochando dos corchetes de su corpiño extrajo del seno un papel enrollado, una carta sin sobre. Miró alrededor, como para cerciorarse de que estaba sola, y desenrollando la carta, empezó a releer sus cláusulas elegíacas, empapadas en llanto de ternura y de humildad. (PB 2000, IV: 686, 687).* La descocada Ángela de *Vida nueva*, también utiliza su corsé como escondrijo literalmente de su pañuelo, y, metafóricamente, de las penas que esconde en su corazón: *y, despechada, los frotó con el pañolito de Alençon que llevaba escondido en el pico del corselete. «El caso es -pensó, impaciente- que voy a tener plantón para rato (PB 1990, III: 328).*

El corsé actuaba como una barrera física que impedía la invasión del cuerpo de la mujer y preservaba su virtud y privacidad. Pero las mujeres decimonónicas no sólo protegían bajo el corsé sus decencia, su feminidad y sus secretos, sino que también, ocultaban bajo esta prenda sus sentimientos y su inteligencia.

Los dictados de la moda facilitaban la reclusión de las mujeres en el ámbito privado ya que el uso de prendas íntimas como el corsé imposibilitaba la comodidad y el bienestar femeninos necesarios para el desempeño sea de actividades físicas o intelectuales. En *Memorias de un solterón* estas connotaciones represoras de cualquier anhelo femenino de erudición o cultura quedan patentes cuando la *fashionista* Rosa aconseja a su hermana Feíta: *Mujer, abróchate bien ese cuerpo, que pareces el trasno... (PB 1999, III: 872)²¹⁶.*

²¹⁵ No olvidemos que esta prenda según Carmen de Burgos nació por imitación de las corazas medievales masculinas. DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p.89.

²¹⁶ Ciertos comportamientos de la mujer como su integración en instituciones culturales, la fundación de revistas y periódicos o las aspiraciones laborales se consideraban altamente subversivos. Ver PEÑAS RUIZ, Ana, “Emilia Pardo Bazán, Cartografías en torno a la mujer”, *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 6, 2016: 150. Por eso a pesar de las denuncias sobre el uso del *corset*, existió una confabulación social favorable al mismo, ya que este ceñidor impedía que la mujer desarrollara aquellas actividades. La propia Emilia Pardo Bazán denuncia que *el eje de la vida femenina no es la dignidad y la felicidad propia sino la ajena del esposo e hijos y,*

En la sociedad del XIX los deseos femeninos eran absolutamente acallados y reprimidos. En líneas generales, la mujer, al igual que plegaba su cuerpo al corsé, aceptaba mostrar una impasibilidad impuesta por los varones²¹⁷. En *Un viaje de novios* una alusión al corpiño indica cómo la inmutabilidad de esta prenda es el elemento externo que refleja la falta de expresión de los desvelos amorosos de Lucía:

Llovía preguntas sobre Miranda, el cual daba pormenores de todo, esmerándose en divertirla, y entreverando con las explicaciones alguna ternura, que la niña escuchaba sin turbarse, pareciéndole naturalísimo que el esposo mostrase afecto a la esposa, sin que el más leve oscilar de su corpiño delatara la dulce confusión que el amor despierta (PB 2003: 91)²¹⁸.

En 1907 el cuento *Gloriosa viudez*, insiste en la idea del corpiño como único agente dramático que trasluce con su movimiento la agitación contenida de su portadora: *Sin saber lo que hacía, le estreché las manos, y en voz baja, apasionada, pronuncié su nombre. Ella cerró los ojos; se deprimía y alzaba su pecho bajo la tirante lana negra de su corpiño enlutado... Salté de la silla, avergonzado y lleno de terror. ¡Estábamos ofendiendo la memoria gloriosa de Sofías (PB 1990, III: 18).*

También en *El corazón perdido* parece hacer doña Emilia una metáfora de las dificultades para manifestar emociones de las mujeres de finales del XIX y principios del XX al vivir físicamente oprimidas y encarcelados sus sentimientos por sus corpiños y corsés: *Para indagar mejor, adquirí unos maravillosos anteojos que permitían ver, al través del corpiño, de la ropa interior, de la carne y de las costillas - como por esos relicarios que son el busto de una santa y tienen en el pecho una*

si no hay hijos ni esposo, la del padre o del hermano y cuando éstos falten, la de la entidad abstracta género masculino. PARDO BAZÁN, Emilia, *La educación del hombre y de la mujer. La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 2000: 152.

²¹⁷ La tutela y dependencia femeninas basadas en la minusvalía intelectual de la mujer se recoge en GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe, “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración” en *La imagen de la mujer en la literatura* (Coord, CALERO FERNÁNDEZ, María Angeles), Lleida, Universitat de Lleida, 1996: 60-61.

²¹⁸ Ver BÜHLMANN, Regula, *Ibidem*, pp. 158-160 en donde subraya la idea de que en el género de viajes los repertorios descriptivos prevalecen sobre el argumento. En el retrato de Lucía, desde el primer capítulo se manifiesta muy expresivamente la dualidad cuerpo/ expresión corporal e indumento. Tras una primera presentación de la protagonista con el traje de viaje confeccionado para la ocasión, su apariencia se va enriqueciendo paulatinamente a lo largo del viaje. En SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “El viejo y la niña. Un tópico al revés en un viaje de novios, de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 2, 2004: 272 se insiste en el contraste moral y físico entre Lucía y Miranda que ya podemos vislumbrar en este párrafo en donde las ternezas poco expresivas y puramente corteses de Miranda encuentran eco en la inmovilidad del pecho de Lucía.

ventanita de cristal-, el lugar que ocupa el corazón. (PB 1990, I: 249). La alusión al ceñidor como relicario de pasiones ocultas enmascaradas por una apariencia de virtud, es absolutamente maravillosa y deja entrever una audaz crítica de la condesa a la hipocresía y las convenciones sociales.

3.1.5 La seducción del corsé.

La ropa interior es, como estamos viendo, uno de los asuntos más importantes de la indumentaria femenina. Es ciertamente significativo que estas prendas que se ocultan a los ojos de los extraños, susciten tanto interés. Emilia Pardo Bazán deja claro en sus cuentos y novelas el alto voltaje erótico que implica mostrar, aunque sea levemente, el *corset*. *El mechón blanco* alude a la belleza corporal realzada y a la vez velada por esta prenda: *Los oficiales de la guarnición se hacían lenguas de la hermosura de su Capitana generala.(...)¡Qué gallardo cimbrear el del gentil talle!(...)¡Qué arranque de garganta y qué tabla de pecho, bellezas apenas entrevistas en el teatro, al través de la mínima abertura del alto corpiño!* (PB 1990, I: 114).

Ángela, protagonista de *Vida Nueva* que pretende seducir a su marido, duda entre recibirlo desnuda o dejarse puesto el corpiño y prolongar el erotismo del acto de desvertirse dada la dificultad de despojarse de esta prenda. *Fue, sin embargo, un relámpago aquella alegría. Se nublaron los ojos de la dama; cayeron sus brazos perezosos a lo largo del cuerpo, y subiendo con negligencia las manos, empezó a desabrochar el corpiño. Antes del tercer corchete, detúvose: «Le aguardaré vestida - pensó-. Al cabo, hoy es noche de Año Nuevo. ¿Será capaz de irse en derechura a su cuarto?»* (PB 1990, III: 328).²¹⁹ También en *La prueba* (1890) Carmiña Aldao, al entreabrir su coraza, decide aflojar esa muralla defensiva de la pudicia: *entreabrió el corpiño destapando la garganta, y en suma, procuró -¡caso notable!- presentarse de manera que pudiese atraer las miradas y el deseo.* (PB 1999, III: 249) Con este gesto, desdora su cuerpo al permitir, e incluso buscar, que por la abertura del corpiño se cuelen miradas y anhelos indiscretos, tanto de su sobrino político como de su

²¹⁹ El corsé estaba constituido por dos piezas que se unían en el delantero y en la espalda. Por delante se cerraba por medio de una línea de cierres metálicos y en la espalda una secuencia de ojetes u orificios reforzados por unas anillas meálicas permitían el paso de unos cordones por medio de los cuales la prenda se ajustaba. El lujo excesivo también alcanzó a los sistemas de cierre. Los corchetes se cubrían de brillantes o se realizaban en oro cubiertos con alguna piedra preciosa. No fue una moda que se generalizara, pero las más extravagantes hicieron uso de ello. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 401-402.

anciano esposo: *Ya estaba emperejilada así cuando nos sentamos a la mesa; y noté que, con una especie de coquetería febril, intentaba conseguir que se fijase en ella su marido. Me estremecí hasta los tuétanos*²²⁰ (PB 1999, III: 249). Esta actitud de Carmiña pone fuera de sí a Salustio que no puede soportar que nadie sienta atracción por su adorada tía, la santa, la pretendida sufridora cristiana y mucho menos su odioso marido, Felipe Unceta, a quien el narrador detesta²²¹.

En *Los pazos de Ulloa*, Sabel intenta seducir a don Julián y se presenta ante él ligera de ropa y de nuevo, mostrando el seno a través del justillo y la camisa mal cerrados: *cómo la moza venía en justillo y enaguas, con la camisa entreabierto, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquísimos*²²² (PB 1997: 141). Emilia Pardo Bazán anticipa en estos textos el potencial sensual que posee la moda. Como dirá años más tarde Roland Barthes en su obra *El placer del texto: es en los intersticios entre el cuerpo y el vestido, en los umbrales que muestran la piel, en esa intermitencia invisible, donde radica la seducción*.²²³

En los ejemplos precedentes se hace necesario matizar la lectura del ajustador como mero instrumento de opresión ya que nos encontramos ante un signo complejo que convierte el cuerpo de la mujer en un objeto sensual y lo hace mediante su exhibición en la esfera pública en un momento en el que se insistía en la visión descorporeizada y carente de sensualidad de la mujer. Asimismo cuando es la propia voluntad de su portadora la que controla su exposición pública y se recrea en ella se produce un colapso en la concepción tradicional del cuerpo femenino como un objeto de consumo. De esta manera el ceñidor puede concebirse a la vez como un signo de decencia y de erotismo que establece una línea de continuidad entre el matrimonio burgués y el deseo ortodoxo y el fetichismo y la pasión marginal²²⁴.

²²⁰ Según el doctor Monlau otra de las circunstancias que determinarían el uso del corsé fue la coquetería o *la modesta provocación de hacer adivinar sin esfuerzo lo que por otra parte se pretende ocultar o velar*. DE MONLAU, Pedro Felipe, *Elementos de higiene privada o arte de conservar la salud del individuo*, Madrid, Moya y Plaza, Libreros del Ministerio de Fomento, 1875: 66. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 140.

²²¹ SANTIÁÑEZ- TIÓ, Nil, “Entre el Realismo y el modernismo: Voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana y La prueba*”, *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 19, 1994: 193.

²²² RIOS LLORET, Rosa Elena, “Vestidas para Dios, vestidas para el diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración”, *Actas del curso Folklore, literatura e indumentaria*, Ministerio de Cultura, Museo del Traje, Madrid, 2006: 91, insiste en la insinuación como elemento de la seducción.

²²³ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, Ed. Esp. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004, citado en PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 18.

²²⁴ DEL POZO GARCÍA, Alba, “Una aproximación a la construcción del cuerpo femenino en la literatura decimonónica”, *IV Congreso Internacional de artes, ciencias y Humanidades El Cuerpo descifrado*, Universidad de México, 2009: 9.

En contraste con la impudicia de Ángela, la Aldao o de Sabel, la estructura opresora del corsé a base de ballenas y acero, es utilizada hábilmente por Emilia Pardo Bazán en *Doña Milagros* (1894) para caracterizar a Ilduara, esposa del protagonista, como pilar de la familia y ejemplo de cualidades domésticas: *Ella regía casa y hacienda, y si bien las regía con poca suavidad, no por eso ha de negarse que su firmeza y su vigilancia eran sanas y útiles. Podríase comparar a mi Ilduara con un corsé emballenado y recio, que si oprime, sostiene. Pero aparte de este que no sé si llamé dolor egoísta, el dulce y natural imperio de la costumbre me hacía sufrir a cada instante*²²⁵ (PB 1999, III: 645). En *Los buenos tiempos*, el vestuario castísimo de la señora de Lobeira, encarnación perfecta de un *ángel del hogar* incluye, de nuevo, esta prenda interior que se revela al exterior por la rectitud de la postura corporal:

La modestia de vestir en tan encumbrada señora parecíame ejemplar; aquel corpiño justo de alepín negro, aquel pañolito blanco sujeto a la garganta por un escudo de los Dolores, aquel peinado liso y recogido detrás de la oreja, eran indicaciones inestimables para delinear la fisonomía moral de la aristocrática dama. No cabía duda: doña Magdalena había encarnado el tipo de la esposa leal, casta y sumisa, fiel guardadora del fuego de los lares (PB 1990, I: 312).

Si el corsé es la columna vertebral del canon de belleza femenina decimonónica, su identificación con el ideal de mujer de la época resulta no sólo acertada sino inevitable. La mujer madre y esposa, como la mujer del César, debe no sólo ser casta sino también parecerlo²²⁶. Para guardar las apariencias, nada mejor según se desprende de los textos de Pardo Bazán, que un buen ceñidor.

²²⁵ Durante el siglo XIX se considera a la mujer débil e incapaz y se la aparta de la vida activa. Su papel será el de *angel del hogar* y deberá ser devota completamente de las responsabilidades y gozos de la maternidad, del bienestar moral y físico de su familia.. Tal es la caracterización de Ilduara en *doña Milagros*. Ver PEÑAS RUIZ, Ana, *Ibidem*, p. 164. VELASCO MOLPECERES, Ana María, *Ibidem*, p. 557. La misma idea se recoge en KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas. Women, Writers and Subjectivity in Spain 1835.1850*, Berkeley, University of California Press, 1989: 7.

²²⁶ SANTIÁÑEZ TIÓ, Nil, *Ibidem*, p. 198.

3.2 Rompiendo moldes: la nueva mujer.

3.2.1 Feíta: la mujer intelectual.

Feíta es en *Doña Milagros* y en *Memorias de un solterón* la antítesis de su *fashionista* hermana Rosa. Si en Rosa Neira veíamos la vacuidad de una mujer interesada sólo en emperejilarse para encontrar un buen marido, Fé es el icono de una femineidad cuyas inquietudes no coinciden con las de la mayoría de sus congéneres²²⁷. Con este personaje Pardo Bazán recoge las ansias de libertad y de conocimiento de muchas mujeres de su época que ella misma recoge en una carta escrita desde París en 1885 y dirigida a su comadre la señora de Pedrosa en la que además, los pantalones femeninos de paño visten la ejecución de tales anhelos: *Como en Carnavales cierran la Biblioteca me fui a dar una vuelta por Italia, ya ves que soy valiente,. He aquí adonde conducen las funestas teorías de la emancipación femenina a que una se pasee por Milán y Padua como si una tuviese pantalones... de paño se entiende*²²⁸.

Feíta es un trasunto de Pardo Bazán²²⁹. La escritora en sus *Apuntes autobiográficos* relataba en estos términos su innata proclividad al estudio y la lectura: *¡Libros, muchos libros, y todos a mi disposición, sin cristalera ni enrejado, pudiendo yo revolverlos, ponerlos, quitarlos, sin que se agotase nunca la fértil vena! ¿Dónde hay felicidad como la mía?* (PB 1999, II: 15, 16). Feíta expresa ante su padre

²²⁷ *La moda práctica*, 1911, nº 160. Señalaba sobre la feminidad de la época: *Es cierto que muchas mujeres hacen gala de su falta de feminismo, de que no saben lo que es sensibilidad ni sentimentalidad; pero no es menos cierto también que esas mujeres no son tan apreciadas como las que sólo se cuidan de hermanar su personalidad psicológica con sus encantos naturales: Por este motivo, en las mujeres médicos, abogados, arquitectos, etc., los hombres no encuentran tantos atractivos como en las que solo nos cuidamos de ser mujeres. Y esas, sólo esas, aceptarán los pantalones sin discutirlos. Si las primeras no experimentan la pequeña angustia que sentimos las demás y que nos hacen buscar al hombre como sostén y consuelo, tampoco poseen nuestros encantos, pues nosotras somos espíritus femeninos, nada más que femeninos. Y siendo así, ¿cuál será su vida?. Porque lo principal, lo que nos ata a esto que han dado en llamar prosa antipática, y que no lo resulta, es nuestra condición, distinta en todo de la de los hombres. Citado en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibídem*, pp. 20 y 21. Ver también MAYORAL, Marina, “Tristana y Feíta Neira, dos versiones de la mujer independiente”, *Galdós, centenario de Fortunata y Jacinta*, J. Arellano (ed.) UCM, 1989: 337-344.*

²²⁸ Archivo RAG: MO 88/C. 4.6

²²⁹ Incluso en la relación entre Fé Neira y Mauro Pareja podemos encontrar un paralelismo con la que entabló Pardo Bazán con Juan Montalvo quien le llevaba casi diecinueve años. Además, según dice Isabel Burdiel, doña Emilia, al contrario que las lánguidas y románticas damiselas de su época, pretendía seducir desde su intelecto, su fortaleza y su alegría, cualidades que también adornan a Feíta. BURDIEL BUENO, Isabel, *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus, 2019: 288.

idéntica pasión por los libros y esgrime esta inclinación como argumento irrefutable para que éste le permita estudiar:

Si Dios ha querido que el único varón de la casa sea un desaplicado y un bodoque... no nos vamos a reponer contra Dios. Es un dolor que esté usted derrochando dinero y paciencia con Froilán. Lo que gasta usted con él en matrículas y libros, ¿por qué no lo gasta conmigo? Yo tengo muy buena memoria. Con una vez que lea las lecciones, lo más dos, se me quedan. ¿Y qué piensa usted? entiendo lo que leo; me gusta muchísimo... Me trago el libro de texto, y no crea usted, también otros que no son de texto y... que... me los prestan. Sobrado me envió dos novelas de Víctor Hugo; Moragas me trajo obras de Camilo Flammarion...; hasta don Tomás Llanes me regaló unos novelones muy disparatados de ladrones y de moros. ¿Qué se había usted figurado? ¿Que soy una burra? Pues no hay tal. Me ha entrado un flus de leer... Leería toda la biblioteca del Puerto de un tirón. Hasta me zampo los libros de Argos divina, la Filotea, los escritos de Santa Teresa y los del Padre Faber...²³⁰ (PB 1999, III: 737)

Feíta no se resigna a los designios que la sociedad ha impuesto a las mujeres de su época:

Dios hizo a la mujer para la familia, para la maternidad, para la sumisión, para las labores propias de su sexo... ¡de su sexo! No lo olvides nunca, y que nadie tenga que recordártelo, o serás la criatura más antipática, más ridícula y más despreciable del mundo: un marimacho; ¡puh! La mujer a zurcir medias... no se ha visto no se verá nunca que truequen los papeles a no ser en San Balandrán²³¹ (PB 1999, III: 738).

Esta parrafada que le suelta su padre al principio de la novela es un recordatorio de esa aspiración constante que debe tener la mujer perfecta: ser ángel del hogar. Lo demás, según su progenitor, son locuras quijotescas. Pero Feíta no se desalienta y defiende la compatibilidad de ambas funciones: *Yo sé barrer y coser y cuidar de una*

²³⁰ DE GABRIEL, Narciso, "Emilia Pardo Bazán, las mujeres y la educación. El Congreso pedagógico (1892) y la cátedra de Literatura (1916)", *Historia y memoria de la educación*, nº 8, 2018: 493. Pardo Bazán criticó enardecidamente la *inferioridad intelectual congénita de todo el sexo femenino* (Nuevo Teatro Crítico 22; 39-40) en el Congreso pedagógico de 1892.

²³¹ El género marimacho como tan despectivamente se describe en España se traduciría en lo que Virginia Woolf llama una mente andrógina que la autora describe como *resonante, porosa, que transmite emociones sin traba, es por naturaleza creativa, incandescente e indivisa*. WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, Madrid, Alianza, 2012: 131.

*casa, y sé criar un chiquillo, como crié a las gatas monas... pero me gusta estudiar, y estudiaré.*²³² (PB 1999, III: 739)

Si en *Doña Milagros* la personalidad de la chica queda bien definida, *Memorias de un solterón* destaca el valor de la inteligencia como elemento fundamental para enamorar a un hombre. El protagonista de la novela, Mauro Pareja, cae rendido ante los inexplicables, incluso para él, encantos de Feíta.

A ojos del recalcitrante solterón, Feíta se nos presenta como una muchacha en la que *no se descubre ni el menor asomo de coquetería, reserva o ternura femenil* (PB 1999, III: 826). Esta impresión queda corroborada líneas después, al describirnos el atavío y peinado de la protagonista:

Yo que me perezco por las mujeres ataviadas, peripuestas y pulcras, no me puedo acostumbrar a la manera de vestirse de esta chicuela indómita. Siempre anda metida en un talego o amarrada como un saca de garbanzos. Sus hermanas no la hacen caso, y ella no se cuida de sí propia, ni creo que recuerda que hay espejos en el mundo. Su pelo vive en perpetua insurrección: es el mambís más rebelde que conozco. Lo lleva corto por que no la da la gana de dejarlo crecer, ni de sujetarlo formando moño, ni de enterarse de para qué sirven la tenacilla y el alisador, y cada mechón va por su lado, unas veces crespos, otras lacios y mohínos, según la temperatura y la humedad. (PB 1999, III: 827).

Feíta es desastrosa y le importa un bledo el qué dirán. Sus objetivos vitales están bien claros y el desaliño de su aspecto refleja que está centrada en lo que quiere y que no piensa atender a otras cuestiones que no son de su interés, por mucho que se las impongan la conveniencias sociales. Su propio padre vive en permanente temor por el infausto destino que espera a esta hija díscola e inadaptada: *Feíta... con dolor lo declaro... es un monstruo, un fenómeno aflictivo y ridículo, y si Dios no lo remedia...* (PB 1999, III: 838).

²³² Esta actitud de Feíta es muy acorde con las ideas feministas de la época que recomendaban conciliar el desempeño de ciertos trabajos con las labores del hogar. Melchora Herrero de Vidal recomendaba a sus congéneres: *Habéis de ser compañeras del hombre, ángeles de su guarda, no tentadoras; habéis de ser amor, armonía, y para cumplir todo esto con el talento y la prudencia que corresponde a cada caso, una educación completa, física, intelectual y moral, y por consiguiente, una instrucción adecuada a dicho fin.* HERRERO DE VIDAL, Melchora, *Para las mujeres, reflexiones y consejos*, Madrid, Imprenta de los hijos de M.G.Hernández, 1905: 50. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 16.

Fé Neira es un icono de rebeldía y, desde luego pertenece al *género marimacho* (PB 2004: 305) al que doña Emilia aludía en *Por Francia y por Alemania*. El traje de visita que elige para visitar a don Mauro habla por sí solo:

Sólo entonces noté hasta qué punto se había exagerado en la muchacha su habitual aspecto de estudiantillo. Su pelo, más corto y revuelto que nunca, como si lo hubiese alborotado con los dedos, se escapaba del casquete o toca rusa, de piel; las líneas de su talle desaparecían bajo un chaquetón de paño, con bolsillos y solapas, prenda masculina; al cuello llevaba un pañuelo de seda arrollado y anudado al descuido; los guantes brillaban por su ausencia, y las botas eran grandes, duras, resquebrajadas, lo más opuesto a la coquetería y al arte de agradar, ¡lo que más desilusiona en una mujer! (PB 1999, III: 850).

Este calzado de la muchacha es también del gusto de la propia escritora quien en una de sus cartas a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa alaba la comodidad del zapato plano frente a los peligros del zapato de tacón: *Veo que sigues cayéndote por todas partes, yo estoy algo curada de ese mal con el calzado inglés que ahora todo el mundo adopta: tacón plano y doble suela ancha. No hace muy bonito pero las ventajas son tan grandes, porque, en realidad esas caídas cuestan mucho y gracias cuando no te hiciste un daño más serio*²³³.

La comodidad es para Feíta fundamental, naturalmente prescinde del corsé, lo cual como ya hemos visto, es objeto de censura por parte de su hermana Rosa. Pero ella no cede a las presiones (de ningún tipo) y le contesta airada: *Mejor, estoy así porque me da la gana; métete en tus narices, presumidona* (PB 1999, III: 872). Si Feíta quiere estudiar, trepar por las estanterías, agacharse o encaramarse sobre pilas de libros no puede, de ningún modo andar ceñida.

No obstante, su apariencia descuidada no significa que Fé Neira descuide su aseo. Lógicamente, en una muchacha inteligente y racional cabe esperar que los temas de la higiene sean considerados de importancia. Ella misma lo expresa así:

Para andar aseada, lavo y plancho yo misma mi ropa, mis cuellos: ¿ve V. qué reluciente este de hoy? No lo llevará V. más blanco. Gasto mucha agua, remojo la cabeza dos veces por semana, y me paso el pelo con unos cristalitos de soda... a lo pobre, porque el shaampoing cuesta un sentido, y las yemas de huevo... son muy

²³³ Archivo RAG: MO 88/C. 1.15

buenas para almorzarlas. También cuido las garras: ya he perdido la mala maña de comerme las uñas; las limo, las recorto, y así me ahorro guantes. Voy sin ellos. Ahora las tengo negras de polvo, y el pañuelo también, porque anduve revolviendo ahí arriba, y claro... Pero si V. me da un poco de agua y jabón... ¡verá qué manos de señorita (PB 1999, III: 872, 873).

Esta, a ratos caricaturesca, muchacha, resulta no obstante enternecedora en la rectitud y tenacidad de sus aspiraciones. Mauro Pareja, el solterón, acabará cautivado por estas cualidades pero no sin oponer resistencia.

Pareja, apodado *el Abad*, tiene, necesariamente, que resistirse a sucumbir ante Feíta ya que su propia apariencia es impecable. Viste con pulcritud y elegancia, aseado pero sin excesos en su acicalamiento. Es un hombre *chic*, un *dandy* sin estridencias que abomina de las *osadías del traje* del gobernador Luis Mejía o de los *perendengues de legitimidad* de Ramón Sobrado. Así expresa, él mismo las razones del cuidado que dedica a su vestimenta:

He formado costumbre de vestir con esmero y según los decretos de la moda; mas no por eso se crea que soy de los que andan cazando la última forma de solapa, o se hacen frac colorado si ven en un periódico que lo usan los gomosos de Londres. Así y todo, mi indumentaria suele llamar la atención en Marineda, y se charló bastante de unos botines blancos míos. Lo atribuyo a que en las personas de amplias proporciones y que se ven de lejos, es más aparente cualquier novedad. Mis botines blancos tenían las dimensiones de una servilleta. No crean, señores, que me acicalo por afeminación. Es que practico (sin fe, pero con fervor) el culto de mi propia persona, y creo que esta persona, para mí archiestimable, merece no andar envuelta en talegos o en prendas, ¿Voy a vestirme como un cesante? Mil veces no. Me atrae todo lo que es confort, bien estar, pulcritud, decoro. Como que de estas condiciones externas pende y se deriva, en muchos casos, la paz del espíritu y la armonía del carácter²³⁴(PB 1999, III: 781, 782).

Las tribulaciones de Mauro no dejan de ser bastante cómicas. Cuando empieza a enamorarse de Feíta, rechaza de plano tales sentimientos. En este repudio inicial

²³⁴ DÍAZ MARCOS, Ana María, *La edad de seda. Representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006: 183 según esta autora, el concepto de *chic* tiene que ver con lo singular (distinguirse) y con la autenticidad (el acuerdo entre lo que se es y lo que se muestra). Como vemos en sus propias declaraciones, en Mauro Pareja confluyen ambos aspectos y, en mi opinión, precisamente la autenticidad de Feíta es la cualidad que va a prevalecer en el proceso de enamoramiento de Mauro.

subyace una actitud frívola ya que la negación de sus inclinaciones se basa únicamente en la apariencia de la chica:

A mi parecer, ni se me importaba un bledo del marimacho, ni al marimacho se le daba de mí un ardite. ¿Yo querer a semejante mascarón; a una chica que gasta calzado de hombre y lleva el pelo hecho un bardal? Si eso es el sexo femenino, ¡malhaya por siempre jamás amén. (PB 1999, III: 864, 865).

Paulatinamente, Pareja irá aflojando sus estrechas miras y empezará a reflexionar sobre las bondades de su amada comparándola con otras muchachas de la sociedad provinciana que le rodea. El desprecio por la indumentaria de Feíta que empezó siendo para Mauro un problema insalvable, comienza a ser contemplado ahora como una virtud estimable:

Sobre el fondo burgués de la vida marinedina, destacábase con relieve singular el tipo de la muchacha que pensaba en libros cuando las demás pensaban en adornos; que salía sin más compañía que su dignidad, cuando las demás, hasta para bajar a comprar tres cuartos de hilo, necesitaban rodrigón o dueña; que ganaba dinero con su honrado trabajo, cuando las otras sólo añadían al presupuesto de la familia una boca comilona y un cuerpo que pide vestimenta; que no se turbaba al hablar a solas con un hombre, mientras las restantes no podían acogernos sino con bandera de combate desplegada... En suma, todo lo que al principio me pareció en Feíta reprochable y hasta risible y cómico, dio en figurárseme alto y sublime, merecedor de admiración y aplauso. (PB 1999, III: 888).

El embeleso del solterón va a llegar a un punto de no retorno cuando, finalmente, se vea a sí mismo en la tesitura de dudar si es digno del amor de una mujer tan apreciable:

Y por qué no había de agradar este a mujer tan excéntrica, que probablemente tenía un ideal opuesto al de las demás señoritas marinedinas? ¿Qué importa una blusa, qué una gorra, qué una camisa sin planchar, a quien como Feíta desdeña formulismos y busca directamente la inteligencia y el carácter? (...) -todo añadido a su juventud y a su hermosura varonil, que sólo necesitaba algo de aliño para brillar-, eran razones más que suficientes para que Feíta pudiese ablandarse y compartir un sentimiento siempre halagüeño para la mujer. (PB 1999, III: 893).

El nombre que Emilia Pardo Bazán ha elegido para la protagonista posee grandes dosis de humor e ironía ya que el sustantivo/nominativo Fé alude a la creencia inquebrantable de la joven en sus cualidades intelectuales mientras que el diminutivo Feíta, refleja su escaso atractivo físico. Fé Neira logra lo que todas sus hermanas desean: un matrimonio ventajoso. No sólo se casa con un hombre rico sino que consigue lo que ella misma desea: una unión igual *en condición y derecho* (PB 1999, III: 925) para ambos contrayentes²³⁵. Fé alcanzará todo esto sin pretenderlo y sin recurrir a ninguno de los mecanismos de seducción de las muchachas casaderas. Desde luego, en este caso, para asombro de todos, *la suerte de la fea...*

3.2.2 La chica Gibson: *Miss Annie*

La chica Gibson representa la emancipación sartorial de la mujer estadounidense. Fue el primer *stándar* de belleza norteamericana reconocido globalmente y divulgado a un público de masas a través de la pintura la ilustración y la fotografía²³⁶. El arquetipo respondía al de una mujer activa y de espíritu libre cuya forma de vestir y gustos sencillos ayudarían a consolidar el estilo americano.

La chica Gibson personificaba la belleza y la independencia y además, parecía capaz de sentirse realizada²³⁷. Su físico era el de una mujer delgada y atlética no exenta de atractivo²³⁸.

En *La sirena negra* (1908), Emilia Pardo Bazán nos ofrece un fiel retrato de esta chica moderna y liberada a través de *Miss Annie*, anglosajona y esbelta:

²³⁵ DORCA, Toni, “Tres heroínas ante el matrimonio, Marisalada, Tristana y Feíta”, *Lectora, heroína, autora: (la mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio (Barcelona 23-25 octubre 2002)*, 2005: 92 subraya la victoria de la rebeldía de Feíta al alcanzar este tipo de compromiso en igualdad. En esta idea insiste GUTIERREZ ALVAREZ, Ruth, “La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 12, 2017: 32.

²³⁶ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2016: 78 y 79. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 133. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 190. Este nuevo prototipo femenino fue creado por Charles Dana Gibson, artista, ilustrador y crítico social en una serie de ilustraciones entre 1890 y 1910. El arquetipo fue reflejado en obras de novelistas como Edith Wharton y en las pinturas de Singer Sargent.

²³⁷ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, *Ibidem*, pp.76 y 77 señala que los atributos psicológicos de esta nueva mujer liberada de los dogmas de la autoridad fueron establecidos por la feminista Dora Black, esposa de Bertrand Russel en el prefacio de su obra *The right to be happy*.

²³⁸ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 190 y 191 El prototipo físico estaba inspirado en la propia esposa de Gibson, Irene Langhorne, alta y de estrecha cintura, en la modelo Evelyn Nesbit y en la actriz Camille Clifford, esta última, ganadora de un concurso de una revista patrocinado por el ilustrador para encontrar la encarnación de la mujer ideal.

Jamás me he dado cuenta de este carácter étnico, la blancura de la piel inglesa, como ahora. Es un blanco que será desesperante para un pintor: un blanco tintado imperceptiblemente de rosa té, un blanco virginal, «carne de doncella»... La misma blancura a lo Van Dyck se nota en la pierna larga, esbelta, derecha; en el brazo duro, nada corto; en el pie de mármol (PB 2000, V: 500)²³⁹.

Esta diligente institutriz inglesa se nos aparece como una mujer desenvuelta y segura de sí misma, prototipo de la mujer trabajadora, distante pero a la vez tierna con su pupilo al que cariñosamente llama *baby*: *Baby, estáis sofocado, no os paréis. Vais sucio; permitid que os limpie la cara un poco (...)* *Hip, Baby, go* (PB 2000, V: 496, 500).

Firme en su objetivo de mantenerse en forma. *Miss Annie* desarrolla actividades al aire libre como andar en bicicleta, jugar al tenis, bañarse en el mar o caminar. El senderismo es una de sus aficiones más señaladas:

Annie se dedicó, entre otros deportes, al de sorprendernos a Rafael y a mí. No habiéndole yo fijado por qué parte de la campiña debía excursionar, con maravilloso olfato adivinaba la dirección de mis paseos, y se nos aparecía cuando menos lo pensábamos, vestida corto de franelatennis, gorra con insignias de algún club británico, palo de alpinista, y el pie cautivo, sin malicia aparente, en botitos recios y planos. Su figura moderna, atrevida, exótica, componía sobre el fondo de los pinos ancestrales, o al lado del caduco dolmen con barba de musgo (PB 2000, V: 496).

En este párrafo Pardo Bazán aprovecha para describir algunos de los elementos de la indumentaria deportiva que se incorporan al vestuario femenino gracias a las nuevas chicas Gibson. *Miss Annie* emplea traje corto para sus actividades de senderismo y sobre todo, zapatos con tacón bajo e incluso, en su caso, botas atadas por delante²⁴⁰. La joven trabajadora viste faldas cortas y una gorra de hule, prendas prácticas que no le impidan el desempeño de sus funciones: *La franela blanca de su traje masculino, corto de brazo y pierna, es menos dulce de color que su nuca,*

²³⁹ DÍAZ PADRÓN, Matías, “Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte*, nº 20, 2010: 129 y 136, ha subrayado la hermosura y la carnalidad de los personajes de la pintura de Van Dyck y, en particular, destaca la exquisita belleza de la Virgen con Jesús Niño de El Escorial y el descarnado realismo de los cuerpos macizos de los santos de este pintor.

²⁴⁰ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 191.

descubierta, porque la gorra de hule recoge el pelo, no tanto que unos abuelos locos no diableen cerca del arranque de las espaldas (PB 2000, V: 500). La Miss es el prototipo de una mujer nueva que toma poco a poco la bastilla de los espacios abiertos y camina sola, nada en el mar y practica otros deportes.

La inagotable actividad física de la institutriz aparece reflejada en otros episodios de la novela. Mientras se baña junto a Rafaelín, Pardo Bazán aprovecha para ofrecernos un retrato de la liberación femenina que, no obstante no está exenta de una gran carga de erotismo a ojos de los hombres:

¿Qué es lo que pasa? Annie ha hecho un movimiento, se ha quitado su gorra de hule, el único recato de su atavío de bañista; el pelo rubio, mojado, se esparce y la rodea de una aureola de serpezuelas de cobre... ¿Sabe que la miro? ¡De cierto! Y, con paladas suaves, casi negligentes, vuelve hacia la orilla, toma al niño otra vez de la mano - imperiosa, pues el chico se resiste a salir y juega en el agua- y de pronto se detiene, sin soltar a Rafaelín (PB 2000, V: 501).

El pelo suelto es una metáfora de esta libertad moral²⁴¹ de la que goza Miss Annie pero además se configura como recurso narrativo que excita el deseo del protagonista, el señor Montenegro, a quien *hierve la sangre* en las venas cuando la contempla, a continuación, en la misma escena de este modo:

Ella permanece descubierta y en pie frente a mis ojos, tal vez los únicos que la contemplan. ¿Para qué pide la capa?... La franela se pega a sus formas como el lienzo húmedo de los escultores a la estatua. Detallo el armonioso y contenido desarrollo de su hermosura (PB 2000, V: 501).

El texto reitera además la despreocupación de Annie en cuanto a guardar el debido decoro en su vestimenta de baño. Piernas y brazos podían quedar desnudos, pero había que evitar los escotes y también que el tejido se ajustara y se pegara al cuerpo por efecto del agua²⁴². La institutriz, deliberadamente se exhibe ante su empleador con intenciones nada inocentes. Además, prescindir de la capa de baño, un

²⁴¹ MAGLI, Patrizia, *Pitturare il volto. Il Trucco, l'Arte, la Moda*, Venezia, Marsilio Editori, 2013: 52.

²⁴² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 334 y 335. La comparación de la Miss con la estatuaria clásica tampoco es casual si tenemos en cuenta que a comienzos del siglo XX (1908) se puso de moda el traje de baño llamado "túnica griega".

accesorio que era fundamental al salir del agua para evitar resfriados²⁴³, indica una personalidad temeraria.

Annie es seductora porque es indiferente a su propia belleza y no la exhibe sino que la revela inconscientemente. No obstante, esta nueva mujer, no está exenta de ciertas coqueterías femeniles y muestra en su pie marmóreo unas *uñas (...) limadas cuidadosamente, y brillantadas, sin duda, con polvos de coral*, que reproducen en el atento observador *la imagen, sensual y delicada, de las menudas conchas traídas por la ola, envueltas en perlas verdosas, resbalantes* (PB 2000, V: 500). La metáfora no puede ser más evocadora. *Miss Annie tampoco descuida su higiene e incluso, va más allá del mero aseo y se perfuma: Olía bien -sin duda usufructúa los perfumes de Rafaelín-* (PB 2000, V: 531)

La institutriz es una joven emancipada que se atreve a utilizar la bicicleta, un vehículo que representa la libertad de adentrarse sola en carreteras y caminos polvorientos aunque esto provoque críticas y murmuraciones insidiosas:

El artefacto deportivo había venido de Vigo, la población europeizada más próxima a Portodor; y nos sucedía encontrar en las carreteras a la joven, seductoramente masculinizada por los bombachos de paño café y leche, la media escocesa y la gorrilla de tela blanca; sofoquinada por la rápida carrera, alborotadas, las guedejas color de cerveza blanca. Ante mi movimiento retráctil, pues yo no quería ir con ella, la miss sonreía maliciosamente, me lanzaba los dos rayos de zafir doblete de sus pupilas y continuaba pedaleando... (PB 2000, V: 507).

Para practicar ciclismo la inglesa utiliza una nueva prenda, los bombachos, un vestuario holgado²⁴⁴ inspirado en los diseños de Oriente y que facilita la libertad de movimientos de las piernas que requiere este medio de transporte²⁴⁵.

No obstante, como ya hemos visto en su pedicura, *Miss Annie* no renuncia a ciertas dosis de aderezo y, cuando lo hace, su belleza es deslumbrante. Durante un

²⁴³ *Ibidem*, p. 346.

²⁴⁴ CORONA VERDÚ, Rafael, “La emancipación femenina a través del denuedo velocípedo”, *Femeris*, vol. 2, nº 2, 2017: 130.

²⁴⁵ Creados por Amelia Bloomer eran pantalones de estilo turco holgados y recogidos en el tobillo con un volante negro de encaje que se llevaban debajo de una falda hasta la pantorrillase combinaban con camisa blanca, corbata, corsé y sombrero de flores. FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 192 y 193. EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, *Ibidem*, p. 77. El uso de bombachos o pantalones fue objeto de mofa y crítica entre los contemporáneos de Pardo Bazán e incluso, la generación posterior. La escritora madame Delarue Mardrus (1874-1945) citada por Carmen de Burgos expresa esta tajante opinión sobre el uso de pantalones: *Vestida con pantalones como los hombres la mujer no es más que un ser menudo, lastimoso y risible*. DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p.109.

almuerzo se presenta *de piqué verde claro, con una rosa lacre en el corpiño* (PB 2000, V: 515) y cuando viste traje de visita se ve muy favorecida a pesar de su modestia aparente:

La inglesa venía muy guapa, es justo reconocerlo; su pelo de luz, sencilla y hábilmente recogido, y su traje de linón gris, de corte original, exageraban su aire pudibundo y prerrafaelista; era una deslumbradora girl de cromo, de esas en cuya cara la rosa se disuelve en leche y el carmín se afina con transparencias de cristal. (PB 2000, V: 531).

Muy interesante es la descripción de este vestido ya que evoca un estilo artístico de reminiscencias antiguas muy apreciado por los pintores prerrafaelistas. Esta indumentaria, normalmente carecía de un corsé que la ciñese al cuerpo, estaba confeccionada para que cayese en pliegues sin planchar y se ceñía al talle con un cinturón²⁴⁶.

La hermosura de la *Miss*, es imposible de disimular. Vestida de *sport*, con excéntricos vestidos artísticos o con *toilettes* más refinadas, la institutriz es arrebatadora. Su vigor físico adquirido con la práctica deportiva se demuestra al final de la novela cuando, ante el abuso de su jefe, Gaspar Montenegro y después de un evidente coqueteo recíproco, la joven proporciona una respuesta inesperada a su empleador: *Avanzó sobre mí, y su vigorosa palma de jugadora de tennis y ciclista, huesuda bajo la morbidez, cayó sobre mi mejilla, respondiendo al claqueo de la bofetada un dolor vivo, un escozor violento, un desquicie de dentadura* (PB 2000, V: 532). Annie flirtea, deja ver las bondades de su físico, no se recata, es una mujer emancipada y finalmente una Pandora portadora de una caja de sorpresas no siempre agradables²⁴⁷.

²⁴⁶ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 186 y 187.

²⁴⁷ TABOADA NOYA, Ruth, *Ibidem*, p. 49 interpreta este bofetón como una manifestación del despecho de Annie ante la indiferencia de don Gaspar que prefiere un compromiso con la más dócil Trini. En mi opinión es más bien una respuesta airada de una mujer liberada ante la falta de escrúpulos de varones como Montenegro, que se aprovechan de su superioridad social.

3.2.3. El Arte de ser *la nueva mujer*.

Parafraseando a Carmen de Burgos, son muchas las mujeres de la narrativa pardobazaniana que se construyen a sí mismas oscilando entre la necesidad de ser hermosas y las legítimas aspiraciones de hacer gala de su capacidad e inteligencia o de sus aptitudes para el deporte.

No es Fé Neira la única muchacha de las novelas de doña Emilia con inclinaciones eruditas. Otras protagonistas diseñadas por la autora también comparten tales inquietudes en lugar de las que solían preocupar a las hembras más *fashionistas*. Ser una mujer rompedora no será fácil en una sociedad en la que cualquier intento por escapar a los roles tradicionales va a ser criticado severamente. Veamos como ejemplo las rabiosas palabras en contra de la emancipación femenina que escupe el enfermo protagonista del relato *Feminista*:

En los hogares reinaba la anarquía, porque, perdido el principio de autoridad, la mujer ya no sabe ser esposa, ni el hombre ejerce sus prerrogativas de marido y padre. Las ideas modernas disolvían, y la aristocracia, por su parte, contribuía al escándalo. Hasta que se zurciesen muchos calcetines no había salvación. (PB 2018: 111, 112).

Leocadia, en *El cisne de Vilamorta* es una mujer independiente, es maestra y, no obstante la humildad de su posición social se esfuerza en el desempeño de su oficio y trata de superarse a sí misma:

Poseía la media instrucción de las maestras, rudimentaria, pero bastante para infundir gustos exóticos en Vilamorta, verbigracia, el de las letras, en sus más accesibles formas -novela y verso-. Consagró a la lectura los ocios de su vida monótona y honesta. Leyó con fe, con entusiasmo, sin crítica alguna: leyó creyendo y admitiéndolo todo, unimismándose con las heroínas, oyendo resonar en su corazón los suspiros del vate, los cantos del trovador y los lamentos del bardo. Fue la lectura su vicio secreto, su misteriosa felicidad. Cuando rogaba a sus amigas de Orense que le renovasen la suscripción en la librería, hacían ellas chacota y ponían a Leocadia el apodo de literata. ¡Literata ella! ¡Ojalá! ¡Si pudiese dar cuerpo a lo que sentía, al mundo fantástico que dentro llevaba! Imposible: jamás alcanzaría su caletre, por mucho que lo estrujase, a producir ni una triste seguidilla. Almacenada se quedaba tanta poesía y tanta sensibilidad allá en los senos y circunvoluciones del cerebro, como el calor solar en la hulla. Lo que salía al exterior era prosa neta: gobierno de casa, economía, guisados (PB 1999, I: 658, 659).

Leocadia es una mujer leída, culta y admirada por sus congéneres dado que su educación supera, con mucho a la del resto de las mujeres que la conocen. Su tragedia es que este caudal extra de conocimiento no le sirve absolutamente para destacar en nada. Carece de una habitación propia, no hay para ella un nicho o un foro en el que hacer brillar sus conocimientos. El ámbito público, como ya hemos visto, estaba vetado a las mujeres y la mujer cultivada como Leocadia o como la propia Pardo Bazán tiene muy complicado hacer valer sus ambiciones intelectuales²⁴⁸.

Las encorsetadas señoritas españolas no estaban habituadas al estudio o los trabajos intelectuales. En *La prueba*, las hijas del Subsecretario Barrientos, vecinas de Salustio Menéndez son un ejemplo de la fatuidad de la mujer española decimonónica²⁴⁹:

Las señoritas del primero eran prueba viviente de que andaba acertado mi amigo al insistir en la necesidad de crear una mujer nueva, distinta del tipo general mesocrático. ¿Quién podría sufrir la vida común con semejantes maniqués?. Pasábanse todo el día de Dios en la ventana, ya entre cristales, ya con el cuerpo fuera. Cuando no estaban así, en postura de loritos, martirizaban el piano, revolvían figurines, charlaban de modas, leían revistas de salones para husmear las bodas y los equipos de la gente encopetada, criticaban a sus amigas, fisgoneaban quién entraba y salía en casa de los vecinos, se miraban al espejo o daban vueltas a sus sombrerillos y trajes. A falta de otro género de doctrinas y conocimientos, su madre les inculcaba ideas de nimia corrección social, explicándoles día y noche lo que era bien visto y mal visto, lo que podían hacer y lo que no podían hacer unas señoritas (PB 1999, III: 235).

En la misma novela, en clara oposición con esta categoría de mujeres huecas a las que el protagonista califica de maniqués y descerebradas; *De la cabecita de esas cuatro pollas no se saca para hacer un frito de sesos* (PB 1999, III: 235); encontramos a la mujer extranjera. Luis Portal, amigo del protagonista manifiesta su extrañeza por el hecho de encontrarse a una muchacha leyendo en el tranvía pero esta rareza encuentra su explicación en el dato de que es anglosajona, tal vez estadounidense o inglesa:

²⁴⁸ PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Ibidem*, p. 307.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 309.

Dos o tres tardes noté que en la misma Puerta del Sol entraba una señorita de aspecto extranjero. Chico, desde el primer día me llamó la atención. ¡Iba tan decidida y tan sencilla y tan seria! Por el camino sacaba un libro y leía. Miré de reojo... debía de ser una edición de Shakespeare, porque distinguí una lámina de Romeo subiendo por el balcón de Julieta. (PB 1999, III: 206).

La misteriosa lectora es Mó, y es calificada por Luis, su enamorado, como «*la mujer del porvenir*», *hembra superior al nivel general de su sexo, libre de preocupaciones enfermizas; varonil en el mejor sentido de la palabra, que es el que implica fuerza, entendimiento y resolución* (PB 1999, III: 267, 268) . Como Feíta pero aún más radicalmente, Mó Baldwin es una mujer que nada tiene ver con el arquetipo español y que es producto de la ilustración extranjera²⁵⁰. Esta educación también se refleja en *La Quimera* en el personaje de Clara Ayamonte a quien su padrino le procura en su infancia una *governess* inglesa, *Miss Butter*, quien le inculca el adagio *mens sana in corpore sano* y el amor por la lectura (PB 1991: 212).

Tener una institutriz o una criada inglesa es síntoma de adquisición no sólo de hábitos de vida adecuados sino también de buen gusto. En *Dulce dueño*, Lina Mascareñas elogia el *chic* de su nueva doncella:

Maggie, la doncella, no inglesa, sino escocesa, pero vezada y amaestrada en Londres, nada menos que en la casa de Lady Mounteagle, lo más superferolítico. Esta mujer, a juzgar por las señales, es una perla. Chata, cuarentona, de pelo castaño con reflejo cobrizo, de tez rojiza, de ojos incoloros, posee en el servir un chic especial. Se siente uno persona elevada, al disponer de tal servidora. Indirectamente, con un gesto, rectifica mis faltas de buen gusto, cuanto desdice de mi posición y de mi estado (PB 1989: 222). En la misma novela la protagonista, influida sin duda por su sirvienta, se inicia en la práctica de la natación recobrando *el humor juvenil de moverme, de hacer ejercicio, de bañarme en el mar, sin necesidad probablemente* (PB 1989: 225).

La admiración de Lina, por el higienismo *british* la lleva incluso a destacar el cuidado en el aseo corporal de los británicos, cualidad que ya veíamos en *Miss Annie*: *-Me atrae su aseo -declaro-. No debe de oler una multitud inglesa como una multitud de otros países. El vaho humano, en esa nación...* (PB 1989: 237). Durante

²⁵⁰ MAYORAL, Marina, “Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina”, *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003: 111 califica a Mó de posibilidad fallida.

la novela, Lina experimenta cambios en su mentalidad que muestran a una incipiente mujer nueva²⁵¹. Esta modernidad naciente en Lina se revela en sus nuevas aficiones como bañarse, navegar en barca con su pretendiente *bien engaritados en nuestros gruesos abrigos de paño, caladas las gorrillas de visera, de cuarterones, que habíamos comprado iguales, tomamos asiento en la barca* (PB 1989: 255) o, como ella misma dice, en su *continuo afán de conocer los aspectos de la montaña, de recorrerla, de afrontar sus caprichos aterradores*. (PB 1989: 252). Naturalmente, su vestuario va a incorporar piezas insospechadas para poder desarrollar sus nuevos hobbies deportivos: *Maggie, silenciosa, dispone mi baño y coloca en orden la ropa que he de ponerme para bajar a almorzar, mis atavíos de turista, mis faldas cortas de sarga o franela tennis, mis blusas «camisero» de picante airecillo masculino, mi calzado a lo yankee...* (PB 1989: 250). Lástima que estos brotes de modernidad²⁵² se marchiten al final de la novela sustituidos por el repentino arrebató místico de Lina que la conduce a su definitivo encierro²⁵³. Este giro en el comportamiento de Lina se verá reflejado de nuevo por un cambio en su indumentaria²⁵⁴.

El estilo de vida inglés es también alabado con entusiasmo en *La Quimera* por la duquesa de Flandes quien destaca la importancia que los habitantes de la pérvida Albión otorgan a la práctica de *un poco de ejercicio; ¡aquí la gente vive sentada...!...-Bicicleta por lo menos* (PB 1991: 293). El ciclismo es, como ya hemos visto en el caso de Miss Annie, una práctica deportiva implantada ya entre las mujeres. En otras novelas como *Un viaje de novios* las cubanas Amézagas emprenden actividades deportivas sumamente novedosas, también importadas de Inglaterra, en su caso, el patinaje: *Yo voy a que Worth me haga dos o tres trajecitos... sencillos,(...)... Uno de patinar... ¡me muero por el Skating* (PB 2003: 215). Sus habilidades en la práctica de este deporte va a generar la admiración del mismísimo rey quien con su *figura juvenil*

²⁵¹ GUTIERREZ ALVAREZ, Ruth, *Ibidem*, p. 32.

²⁵² POZO GARCÍA, Alba, “Quiero ser santa: misticismo y decadencia en Dulce dueño de Emilia Pardo Bazán”, *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, Boadas, Chávez y García Vicens (eds), 2012: 261.

²⁵³ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, *Ibidem*, p. 70 recoge la idea de Simone de Beauvoir quien cree que en las figuras de la mujer narcisista, enamorada y mística hay un desdoblamiento del yo. La Lina Mascareñas de *Dulce dueño* pasa del narcisismo (amor por ella misma) al misticismo (amor a Dios). En ambos estados Lina huye de sí misma para refugiarse en ideales del yo forjados por su propia mente. El estado narcisista se ven traducido en el relato de Pardo Bazán a través de la indumentaria de la protagonista que la define como una mujer *fashionista y sportswoman*.

²⁵⁴ *Salí de Madrid dos semanas después, al anochecer, con una maleta vieja por todo equipaje. Llevaba puesto lo más sencillo que encontré en mi guardarropa: traje sastre, de sarga, abrigo de paño color café con leche. Ni guantes, ni sombrero. Un velillo resguardaba mi cabeza y mi faz, ya deshinchada, en que sólo la mella del diente recordaba el suceso. Mi peinado era todo recogimiento y modestia.* (PB 1989: 273).

(...), con su rostro pálido de frío, su cuerpo esbelto, sus modales sueltos y elegantes, y su sonrisa entre picaresca y cortés, al inclinarse para felicitar a la ágil patinadora (PB 2003: 215). El cuento *Crimen libre* nos explica la causa del asombro que suscitaba la novedad del *skating* ya que *no estaba por entonces tan extendida como ahora la costumbre de patinar, y no siempre había valientes que se prestasen a calzarse los patines y a describir curvas sobre la superficie lisa* (PB 1990, I: 455). Las Amézagas son, desde luego unas mujeres en la vanguardia²⁵⁵.

De origen inglés es asimismo el férrea determinación que demuestra *Afra*, la implacable protagonista del cuento del mismo nombre a quien se describe como *una voluntad. Puedo torcerme, pero no quebrantarme. Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma* (PB 1990, I: 307). Su educación estricta y esmerada se desarrolla en Inglaterra y Pardo Bazán destaca *el barniz de Inglaterra se le conocía: traía ciertos gustos de independencia y mucha afición a los ejercicios corporales. Cuando llegó la época de los baños no se habló en el pueblo sino de su destreza y vigor para nadar: una cosa sorprendente* (PB 1990, I: 307, 308). Y, como es lógico, para nadar, la *intrépida* *Afra* viste la ropa apropiada un *traje marinero, de sarga azul oscura* (PB 1990, I: 309). Como *Miss Annie*, las nadadoras inglesas se ven con extrañeza en la pacata sociedad española²⁵⁶. De hecho, en el cuento *Paria*, en una conversación entre dos amigas que se están vistiendo para acudir al teatro, la menos atrevida, Margarita reprocha a la osada Piedad: *Ni una miss solterona te gana en excentricidad* (PB 1990, III: 83).

En *El saludo de las brujas*, (1899) Rosario también es una mujer de su tiempo. En la década en la que emerge la chica Gibson, la chilena practica deportes de todo tipo que se traslucen en su indumentaria. Durante su retiro en Ercolani ella y su enamorado disfrutaban del mar *Rosario era gran nadadora, Felipe algo menos, pero ella le amaestraba y sostenía* (PB 2000, IV: 239). También es una magnífica amazona y su indumentaria se ajusta en cada momento a las necesidades de su actividad física: *Rosario montaba sin miedo, y daba gusto verla derecha en la silla,*

²⁵⁵ En su *libro de los pasajes*, Walter Benjamin pone de manifiesto cómo en los años 80 del siglo XIX se produce la prefiguración inconsciente de lo que más tarde será la indumentaria deportiva, especialmente para la práctica del ciclismo y de la hípica, actividades en las que los atavíos poseían un gran potencial seductor. Citado en PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 84.

²⁵⁶ Los baños de mar se recomendaban porque resultaban saludables para el organismo ya que regulaban la circulación y abrían el apetito. En *El arte de ser bonita*, nº 9, 1904: 174 se subrayaba la necesidad de conocer una serie de reglas para evitar cualquier complicación. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 76.

con el magnífico rodete de su pelo recogido bajo el sombrerillo de fieltro a la tirolesa y el mórbido cuerpo modelado por el paño de su traje. (PB 2000, IV: 240).

Montar a caballo es una habilidad admirable en una mujer ya que implica el control de un animal que puede resultar peligroso. En *Los pazos de Ulloa* entre la colección de reliquias de vestuario presentes en el desván de las señoritas primas de Moscoso destaca la presencia de una *lindísima chaqueta de grana, con las insignias de coronel bordadas en plata por bocamangas y cuello, herencia de la abuela de don Manuel Pardo, que según costumbre de su época, autorizada por el ejemplo de la reina María Luisa, usaba el uniforme de su marido para montar diestramente a horcajadas* (PB 1997: 206). Sin embargo, Nucha, la futura mujer de don Pedro ya hace gala de su debilidad física y de su carácter *remilgado y mojjigato* en palabras de su marido, cuando demuestra sus nulas habilidades como amazona: *-¿Tienes miedo, chica? Tú no estarás acostumbrada a montar. ¿Has andado alguna vez en esta casta de aparejos? ¿Sabes tenerte en ellos? Nucha permanecía indecisa, recogiendo el vestido con la diestra, sin soltar de la otra el saquillo de viaje. Al cabo murmuró: -Lo que es tenerme, sé...* (PB 1997: 234). Esta flaqueza de cuerpo y espíritu contrasta con la fortaleza de las mujeres de Castrodorna como el ama de cría de los Moscoso a quienes Emilia Pardo Bazán describe en la misma novela como *una especie de Amazonas, resto de las guerreras galaicas de que hablan los geógrafos latinos* (PB 1997: 282). De esta fuerza de la naturaleza ha mamado Manolita de quien Gabriel critica en *La madre naturaleza* que ha sido criada *como un marimacho, sin recato ninguno* (PB 1999: 229). Mucho mejor esposa para el señor de Moscoso que Nucha, hubiera sido la *activa y resuelta Mayorazga de Bouzas*, ágil jinete que se refresca con vino en las tabernas y que, en la feria de Monterroso, *que convoca a todos los «sportsmen» rurales, (...), monta con soltura una yegua muy cuca, de cuatro sobre la marca, vivaracha, torda, recastada de andaluza (...). Completaba el regalo rico albardón y bocado de plata; pero (la Mayorazga), dejándose de chiquitas, encajó a su montura un galápago (pues de sillas inglesas no hay noticia en Bouzas)* (PB 1990, II: 21).

La hípica dota a las mujeres que la practican de un aura especial. En el cuento *Por la gloria* la protagonista es una amazona ciega que luce para mayor comodidad una *cabellera rizada y corta* (PB 1990, IV: 102)²⁵⁷. Sus habilidades destacan en la

²⁵⁷ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, pp. 52 y 53 reflexiona sobre el binomio pelo largo /corto.

pista de un circo y para que nada distraiga al público de su pericia viste *su elegante torso, cautivo en la sencilla casaca de negro paño, masculinamente desdeñosa de todo adorno, jamás se había erguido tan airosamente sobre el diminuto sillín. Nunca su cabeza había parecido tan bella, con belleza de arcángel de miniatura, como en aquel momento espantoso. Nunca el magnífico caballo y la briosa mujer se habían identificado de tal suerte, al correr a la misma demencia* (PB 1990, IV: 103, 104). Este retrato majestuoso se repite en *La Quimera* en donde Silvio Lago manifiesta su admiración por la duquesa de Flandes quien entra en su estudio *a paso cadencioso y arrogante, sin crujidos sedosos reveladores de frufús, arrastrando majestuosamente su faldamenta de paño oscuro, semejante, como todo lo que ella viste -a pesar de proceder del gran modisto-, a una falda de amazona* (PB 1991: 289, 290). La magnificencia del porte de la duquesa es atribuida por el pintor a *un género de belleza peculiar en su tipo viril, de grandiosas líneas, en su torso prolongado y sólido de cazadora y de regeneradora de raza* (PB 1991: 291). Estas observaciones de Lago son muy reveladoras de la especial consideración que tiene el hecho de que una mujer pueda asumir roles masculinos. Las vestimentas que las damas emplean para desempeñar actividades novedosas para ellas son un ejemplo de su capacidad de adaptación. Como se consideraba adecuado que una mujer montase a horcajadas, las mujeres cabalgaban de lado postura con la cual resultaba considerablemente más difícil mantener el equilibrio²⁵⁸. Los trajes de amazona se construían sobre la base de unos pantalones cubiertos con una sobrefalda y, desde luego resultaban también bastante incómodos y poco aptos para cabalgar con soltura²⁵⁹. El vestuario apropiado es fundamental para montar hasta el punto de que en el cuento *Benito de Palermo*, Eva, la inglesa coprotagonista salva la vida de un accidente porque renuncia a cabalgar debido a que *no le gustaba su traje de amazona* (PB 1990, II: 154). Por su parte, la duquesa de Flandes, sabedora de la admiración que sus habilidades hípcas suscitan quiere ser retratada por Lago no como una cursi de salón sino como una *sportswoman*:

²⁵⁸ La imagen de la mujer sobre el cuadrúpedo debía transmitir elegancia al montar con soltura. A la hora de subir o bajar del caballo también había que demostrar gracia y agilidad. Ese porte femenino se reforzaba con el paso elegido. Mientras que el trote podía traer graves consecuencias, si no se manejaban bien las riendas y las espuelas; el galope se distinguía por su sentido fascinador, mientras que el paso castellano contribuía a la elegancia de la amazona. En Madrid, los lugares elegidos por las amazonas fueron la Casa de Campo, el Retiro y Moncloa, los mismos espacios elegidos por las ciclistas y por las amantes del automovilismo. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 75.

²⁵⁹ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 287.

Hasta la rodilla, que la representase con una chaquetilla verde, su faja carmesí, su pavoro de fieltro gris, su larga pica de acosar y derribar empuñada; el atavío con que se solazaban en la dehesa boyal, metiéndose intrépida entre las reses, en las tientas. Es este castizo deporte uno de los contados antojos tocados de extravagancia de mujer tan formal, y en él, cosa rara, coinciden sus aficiones y las de su marido, siempre entregado al sport (PB 1991: 292).

También en *Dulce dueño*, Lina Mascareñas reivindica, metafóricamente su condición de mujer fuerte con aspiraciones más allá del matrimonio²⁶⁰ y que se vale por sí misma recurriendo a la figura de la amazona: *Otra lucha, ardiente, nos llama. Otro sport, como ahora dicen... ¿Usted supone que la mujer no puede jugar a ese juego? Vaya si puede. Detrás de cada combatiente suele haber una amazona; detrás de cada poderoso, una reina social (PB 1989: 225)*. Lejos de ser una amenaza para el hombre, la mujer fuerte y valiente se configura en estos relatos de Pardo Bazán como un reto y su derrota por parte del varón puede ser muy satisfactoria para reforzar el orgullo y poder masculinos²⁶¹.

3.2.4 Amazonas viajeras.

La Quimera recoge los inicios de la afición femenina por el automovilismo²⁶². Emilia Pardo Bazán describe por duplicado el vestuario de Clara Ayamonte para la práctica de esta actividad. Primero, la autora relata cómo Clara enseña a su pretendiente, Donado, el *traje de camino, de masculina forma, el amplio abrigo-saco color polvo, el sombrero de fieltro, donde gallardeaba un pichón con las alas extendidas (PB 1991: 325)*. Más adelante se la describe *con traje de auto, velo enorme y antiparras abultadas (PB 1991: 328)*²⁶³. En esta aventura, aparentemente alocada, acompañan a la Ayamonte dos mujeres, cómo no, de nacionalidad inglesa

²⁶⁰ GUTIÉRREZ ALVAREZ, Ruth, *Ibidem*, p. 32

²⁶¹ EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, *Ibidem*, p. 70 señala que este papel retador fue adaptado por la Historia social a partir del modelo de las míticas amazonas de la Antigüedad.

²⁶² El automovilismo a finales del siglo XIX se empezó a convertir en un divertimento fascinante. En un primer momento, las mujeres, prefirieron disfrutar de un cómodo viaje y no ponerse delante del volante. En principio, la conducción de una maquina que se alimentaba de *gasolina*, no entrañaba ninguna complicación higiénica La contraindicación más inmediata que indicaban las revistas higienistas del momento fue el peligro ante un exceso de velocidad. Ver PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 76 y 77

²⁶³ La revista *Blanco y negro*, 1905 nº 716, recomendaba su uso diciendo: *El velo, por muy tupido que sea, nunca resguarda los ojos como unas buenas antiparras de cristal, con su anteojera de caucho o de seda*. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 77.

descritas por doña Emilia como *elegantes y excéntricas, curiosas, ilustradas y fútiles a la vez* (PB 1991: 323) Ambas son también amigas de la admirada duquesa de Flandes y una de ellas, lady Mortimer, es dueña de un automóvil. De nuevo, las mujeres inglesas son las joyas de la corona, las reinas de la fiesta y la vanguardia de las féminas.

Inglaterra es la cuna de las mujeres de acción, un prototipo femenino que viste austeros trajes de chaqueta de líneas rectas y masculinas y que desafía, con su actitud y con su indumentaria, el orden establecido²⁶⁴. La viajera británica que aparece en *El engaño* es un ejemplo de una de estas mujeres animosas, que *andaba al paso largo e igual de una mujer bien formada, que calza holgadamente y usa ropa corta* (PB 1990, III: 28). Sólo las féminas anglosajonas son capaces de recorrer mundo sin compañía. Sola viaja *la amiga inglesa, que había venido a vernos en el curso de un viaje de turismo* en el cuento *Eterna Ley* (PB 1990, III: 269). La desenvoltura de esta raza femenina especial, de una *originalidad excéntrica y picante*, se ve acreditada de nuevo en *Un viaje de novios* cuando la primera vez que Artegui ve a una Lucía solitaria en el tren se hace la siguiente reflexión:

Acaso la viajera fuese una miss inglesa o norteamericana, provista de rodrigón y paje con llevar en el bolsillo un revólver de acero de seis tiros. Pero aunque era Lucía fresca y mujerona como una Niobe, tipo muy común entre las señoritas yankees, mostraba tan patente en ciertos pormenores el origen español, que hubo de decirse a sí mismo el que la consideraba: «no tiene pizca de traza de extranjera (PB 2003: 103).

Las mujeres anglosajonas representan el ideal de la mujer independiente. No en vano la lucha sufragista enfocada a la conquista de derechos laborales, políticos y sociales, está en pleno apogeo en los años en que Pardo Bazán escribe sus obras y, doña Emilia, un prodigio de erudición en todos los ámbitos, también conoce bien y tiene una opinión formada al respecto²⁶⁵. *Miss Annie*, como ya hemos visto, es el modelo prototípico de la nueva mujer emancipada pero los cuentos de Pardo Bazán recogen otros ejemplos no menos reveladores. Otro caso de esta independencia

²⁶⁴ WOOLF, Virginia, *Les années*, París, Gallimard, 2007: 234. Uno de los arquetipos más claros de esta mujer de acción fue creado por Virginia Woolf a través del personaje de Rose en *Los años*.

²⁶⁵ PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Ibidem*, p. 308. Véase también MAYORAL, Marina, *Ibidem*, 2003: 101-132.

insobornable la encontramos en el cuento *Por España* en donde la protagonista, una viajera inglesa recién casada, es descrita de manera muy reveladora:

La ex señorita Gladys Stilton, doctora en Leyes, acuarelista de afición y gran jugadora de tenis, llevaba con gentil desembarazo su sombrero de fieltro gris que cimera una gaviota enorme, y se envolvía airosamente en la larga manta de viaje, de cuadros amarillos y marrón. A pesar de las fatigas de la iniciación amorosa, su cutis parecía de rosa muy fresca, como parecía de seda lisa fina su cabello, recogido en moño griego, saliente y firme. Si mistress Gladys tenía las ideas largas, no podía decirse que tuviese el pelo corto. Sus ojos azul marino, cándidos, expresaban a veces una especie de infantil asombro; pero sus manos eran fuertes y huesudas cual las de un muchacho, y sus esbeltas y robustas formas denotaban el cultivo de la energía física y la excelente asimilación de las amplias lonjas de buey asado (PB 1990, III: 60, 61).

En este caso uno de los datos que destaca la novelista acerca de este personaje es su formación: doctora en Leyes y su afición al dibujo. En el relato *Vengadora* también la yanki protagonista de *marcado tipo extranjero* y evidente desaliño indumentario revelado en su *raído saquillo* porta un cuaderno de bocetos y ejerce una profesión poco convencional e impensable en una mujer española: soy «tipógrafo». *Trabajo..., es decir, trabajaba, en una imprenta de Boston. Ahora no sé qué haré* (PB 1990, II: 261, 262). En *La oración de Semana Santa* reaparece de nuevo el prototipo ejemplar de fémica inglesa, en este caso *Miss Ada Sharpton* descrita como una *de esas mujeres intrépidas e infatigables que registran con emoción y curiosidad los más apartados confines del planeta* (PB 1990, II: 255) .

Todas estas mujeres decididas son admirables y Pardo Bazán ha querido refrendar con su ejemplo el ideal femenino al que debe aspirar toda mujer, también en España²⁶⁶.

3.2.5. No hay rosas sin Espina: la *femme fatal*

La protagonista de *La Quimera* entra ya en una nueva categoría de mujer. El propio Lago la describe en los siguientes términos: *Desde que he visto a Espina, se me descubre la mujer moderna, la Eva inspiradora de infinitas direcciones artísticas,*

²⁶⁶ MAYORAL, Marina, *Ibidem*, 2003: 107 y PAREDES NÚÑEZ, Juan. *Ibidem*, p. 306.

agudamente contemporáneas (PB 1991: 337). La Porcel es una *femme fatal*, una nueva Lilith más que una nueva Eva, una devoradora de hombres que está casada pero flirtea con Silvio aunque ello suponga desairar a su amante, Valdivia.

Sus ropas la convierten, según Silvio en una *criatura infernal*, una *vampira* que *arrolla los tentáculos al cuerpo* (PB 1991: 448)²⁶⁷. La imagen de Espina como una chupasangres con los labios ensangrentados se reproduce de nuevo cuando Lago subraya que *aunque observaba los labios de Espina, no veía en ellos huella de sangre, sino la del carmín fino que los pintaba* (PB 1991: 396)²⁶⁸. Espina, haciendo honor a su nombre, enreda a los hombres en sus trampas y los desvía de sus verdaderos intereses del mismo modo que enrosca, ciñe y pliega las telas en torno a su cuerpo. Muy ilustrativa de esta idea vampirizadora es la imagen de Espina ejerciendo con su aliento una especie de posesión maligna sobre el pintor en esta escena²⁶⁹:

Su respiración se espació sobre mis mejillas, con revuelo sutil de mariposa, y su brazo derecho desquició violentamente mi cabeza, inclinándola hacia sí, mientras la mano perlina me revolvía los mechones del pelo y me arañaba con las sortijas la frente (PB 1991: 365).

Efectivamente, Espina cautiva a Silvio, se lo lleva a París y cuando él parece querer volar solo, intenta humillarlo. Espina es comparable a las mujeres más manipuladoras de la Antigüedad. Silvio la equipara con Cleopatra porque además comparten la misma refinada y vana superficialidad²⁷⁰: *para Espina no existe eso, ni nada, fuera de lo bonito y lo selecto, de ese aquilatamiento sensual de la exterioridad, que hace de ella una especie de Cleopatra -pues, como le sucedía a la reina de Egipto, su vida es inimitable* (PB 1991: 358).

²⁶⁷ Esta actitud “monstruosa” de Espina ha sido reseñada como un símbolo del decadentismo modernista en LATORRE CERESUELA, Yolanda, “Decadentes y diletantes, la mujer en la última Pardo Bazán”, *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio (Barcelona 23-25 octubre de 2002)*, 2005:198.

²⁶⁸ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p. 76 señala que la boca es el sujeto activo de la voluntad alimenticia y, a su vez, es el objeto pasivo de todos los deseos antropofágicos (morder, lamer, succionar, chupar...).

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 75 subraya que la boca es nuestra parte más íntima: *Es el acceso directo hacia el interior y del interior hacia el exterior. El término romano fauces en plural indicaba la boca y la garganta pero también el abismo en cuanto entrada estrecha a un lugar más amplio: el cuerpo interno, visceral.*

²⁷⁰ D'AUREVILLY, Barbey, *Del dandismo y de George Brummell.*, Barcelona, Anagrama, 1974: 131 y 132. D'Aurevilly define la vanidad como búsqueda inquieta de la aprobación de los demás e inextinguible sed del aplauso de la galería. Cuando la vanidad está satisfecha se habla de fatuidad.

En Espina, como pasaba con la no tan bella Cleopatra, todo es falso. Lago lo expresa claramente cuando menciona que encuentra en *su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades* (PB 1991: 333).

Todo en la Porcel son artimañas para salirse con la suya guardando las apariencias. Ella misma en una fantasmagórica aparición se revela a Silvio como una gran mentira. *Mi pelo es tintura, mi húmeda boca es pintura, mi atractivo no es la exhibición de mi cuerpo, sino el saber recatarlo, cual se recata los misterios de los santuarios* (PB 1991: 355)²⁷¹. El egoísmo de Espina hace de ella un ángel caído que tiene en su propio cuerpo su ídolo. La adoración por sí misma la lleva a no reparar en ningún tipo de gasto para su autocomplacencia:

Saca de su escarcela de piel ceniza, toda cuajada de capitolinos de rubí caro y diamantes menudos, una petaca y una fosforera de oro verde, decoradas con lirios de esmalte, primoroso modelo acuático. Pido las joyas para admirarlas y apreciar de cerca el lujo intensivo y exasperado de la cosmopolita (PB 1991: 337).

Además de *fashionista* Espina es, como acabamos de ver, fumadora e, incluso en sus vicios encontramos detalles de su refinamiento: *Hasta los cigarros son especiales; según me dice, se los fabrican en Egipto expresamente. Enciende uno y me lo presenta. Fumamos, risueños, libres por un instante del trabajo y de la pose* (PB 1991: 337)²⁷². Espina fuma con el mismo descaro y desenfado con el que viste: *Arrastra un traje de gasa, de incierto matiz, de esos matices afeminados que la moda ha bautizado con el nombre de "colores pastel, es lo más atrevido que he visto nunca* (PB 1991: 354). La Porcel, a la última incluso en lo tocante a vicios, fuma tabaco y también opio y, naturalmente, los primores de su vestimenta se reflejan también en sus accesorios de drogadicta: *con calma e indiferencia en, que había menosprecio, sacó un cigarro de su primorosa petaca y lo encendió, demostrando, como casi siempre que fuma, impresión de bienestar, de euforia, debida, sin duda, al opio que*

²⁷¹ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, pp. 51,76 y 87 se ocupa de estos temas. El maquillaje viste y repara a la mujer. La boca femenina desnuda es vulnerable. Porcel viste su boca para dotarla de fuerza y viste también su rostro ya que repudia la desnudez. También tiñe su pelo gris, *archivo del pasado* en palabras de Allan Poe, para evitar que denuncie despiadadamente cuánto tiempo ha pasado.

²⁷² Pardo Bazán también era una fumadora empedernida de *cigarettes orientales* un vicio repudiado por Juan Montalvo, poeta ecuatoriano que fue uno de los amigos galantes de la condesa. BURDIEL BUENO, Isabel, *Ibidem*, p. 287.

encierran sus papelitos largamente emboquillados (PB 1991: 375). Su actitud aquí como en todo es seductora y su ánimo provocador:

Cuando la dije que, por indicación de Valdivia, les acompañaría a París, me miró atentamente, y en sus ojos de venturina derretida, irradiaciones, vi lucir una chispa sardónica, cruel. Hizo luego un gesto de los que se hacen cuando el destino se impone.-Mucho me alegro de que le tengamos a usted por allá -pronunció despacio, con expresión enigmática (PB 1991: 376).

Espina, como acabamos de ver, se maquilla y mucho, para acentuar su sensualidad:

¡Su cara, su cuerpo, pchs! Sus ojos avellana, en que parecen hormigear puntilleos de oro, ni son grandes ni dulces. Su nariz respinga, delatando algún plebeyo atavismo. Su boca ya sonríe juguetona, ya señala un pliegue de tedio desdeñoso. Su pelo de luz no lo debe a la naturaleza, sino al peluquero, a botecitos de aguas y mudas. Afeite debe de ser también lo que presta a sus mejillas, hundidas imperceptiblemente, ese toque tan puro, esa idealidad de lo florido sobre lo nacarado, y a sus labios pequeños, carnosos, sinuosos y húmedos, ese tono de coral marino entre agua amarga, demasiado vivo, insolente (PB 1991: 336).

El maquillaje es, en ella un arte y una manera de aparentar lo que no es, en su caso se trata de simular una salud de la que carece. Sus labios color carmín y su indolencia revelan además su egoísmo y un afán de destacarse y sobresalir de entre las demás mujeres²⁷³. Si en otras lo admirable es la virtud en Espina lo admirable es su descaro y desenvoltura para el vicio.²⁷⁴

Su poder de seducción es asombroso. El propio Lago confiesa: *Sin embargo me deleito en la amoralidad de Espina, como si deshiciere en la boca un fondán muy delicado, sávido a quintaesencias, de gusto desconocido, de perfume que trastorna* (PB 1991: 359).

A pesar de sus costumbres más que discutibles, Espina demuestra en su decadente militancia una rebeldía valiente propia de un *dandy*. Su dandismo se basa

²⁷³ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, pp. 88-91.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 50. Platón en *la República* (IV, 445c) decía que *único es el aspecto de la virtud pero infinitos son los del vicio*. El vicio es expresivo tiene carácter, es menos uniforme y repetitivo menos predecible y menos aburrido y en definitiva, más diferenciador.

en su independencia, en la vulneración de la normas y en su temeridad. Pero la osadía de Espina es ejercitada con tacto, encontrando un punto intermedio entre la originalidad y la excentricidad²⁷⁵. La Porcel es una *rara avis* porque ha asumido todos los vicios de los hombres con todas sus consecuencias pero cuenta con la indulgencia social. Es un monstruo consciente de su anormalidad pero nadie la censura. Espina es un Nosferatu que sigue implacablemente su camino hacia la autodestrucción y arrastra con ella a quien se encuentra. Virginia Woolf destacaba *es letal ser lisa y llanamente un hombre o una mujer; hay que ser un hombre femenino o una mujer masculina*.²⁷⁶ Dentro de su corsé y sin renunciar a su femineidad exterior, Espina exhibe una libertad de acción propia del dandy, el arquetipo masculino más transgresor.

²⁷⁵ D'AUREVILLY, *Ibidem*, p. 154.

²⁷⁶ WOOLF, Virginia, *Ibidem*, p. 138.

Capítulo 4. Vistiendo la época. Los modistos de doña Emilia.

4.1 Requisitos del modisto

Los grandes escritores realistas del siglo XIX fueron los primeros en formalizar algunas reflexiones en torno a la indumentaria y la moda. Sus textos pretendían plasmar, de manera comprensible, el sentido emblemático del vestir. Thomas Carlyle titulaba uno de los capítulos de su libro *Sartor resartus* bajo el convincente epígrafe de *El mundo en vestidos*²⁷⁷, a través del cual revelaba su convicción acerca del carácter simbólico de los trajes. La importancia teórica concedida a la moda por los citados autores es confirmada por Emilia Pardo Bazán quien a lo largo de su obra emplea la moda y la indumentaria como excepcional recurso literario, vehículo de expresión de los más variados significados.

La escritora cita en sus novelas, singularmente en *La Quimera*, a algunos de los modistos de renombre de su época. Pero no sólo alude a ellos sino que reflexiona sobre su influencia y su papel fundamental en la creación de tendencias durante la *Belle Epoque*. Los artífices de la modistería son calificados en diferentes obras de la narradora como *los grandes modistos, pontífices de la vanidad y dictadores del trapo* (PB 1991: 438) y también como *reyes del trapo* (PB 1989: 230) y *oráculo para las damas elegantes* (PB 1990, III: 350).

Emilia Pardo Bazán constata a lo largo de su obra narrativa la aparición, a mediados del siglo XIX, de la figura del modisto como artista e «inventor» del gusto en la moda. En *Cuarenta días en la Exposición* destaca este papel del *couturier* como hacedor de impresiones y sensaciones estéticas *al ver los trajes de actualidad, los abrigos regios, los deshábills incitadores, las bordadas y vaporosas túnicas de baile* y la escritora afirma rotunda: *En estos diez y nueve siglos ha sido creada la mujer* (PB 2006: 560). La mujer tal y como se presenta ante los demás es, pues, obra del ingenio, no de la naturaleza. La cualidad del ser femenino es, si la dama posee el gusto necesario, una creación propia, como en el caso de Espina Porcel en *la*

²⁷⁷ CARLYLE, Thomas, *Sartor resartus*, Barcelona, Alba, 2007: 59-67.

*Quimera*²⁷⁸. Sin embargo en aquellos otros casos (la mayoría) en los que la mujer carece de estilo innato, la femineidad, necesariamente, debe ser una producción ajena.

El modisto, por cuanto aspira a modelar y sublimar la imagen femenina, debe ser, sin duda, y en primer lugar una personalidad que atesore un elevado criterio estético. Paul Poiret, en sus deliciosas memorias, resaltaba esta ventaja que debe poseer todo buen *couturier* encarnada en *la sencillez refinada y la riqueza natural de la elegancia del señor Doucet*²⁷⁹. Para la condesa de Pardo Bazán todos los artesanos del mundo de la moda han de poseer de manera inapelable este delicado sentido de la belleza y así lo hace constar en todos aquellos relatos en los que sus protagonistas se dedican a los más diversos menesteres de la industria *fashion*.

Personajes tan dispares como María Teresa, la sombrerera protagonista de *La centenaria*, destacan de sí mismos un exquisito discernimiento que suscita la admiración ajena²⁸⁰: *No se guiaban las señoras sino por mí. Yo era el árbitro de la moda. Me copiaban los trajes, me consultaban todo. Ganaba mucho dinero* (PB 1990, III: 349). También Germana, la modista del relato *El mundo* se autopromociona aludiendo a su selecto juicio estético: *Yo tengo disposición, buen gusto, algo de chic* (PB 1990, III: 67). Incluso Dolores, la protagonista de *Casi artista* demuestra, a pesar de la humildad de su oficio de costurera, una sensibilidad creativa que, más allá del esmero con el que desempeña su labor, se comunica a otros aspectos de su vida cotidiana, incluida su propia apariencia:

En la Cartera había desaparecido la esposa del carpintero vicioso, chapucero y zafio, en chancletas y desgredada, y nacido una pulcra trabajadora, semiartista, encantada, aun desinteresadamente, con los lazos de seda crespos y coquetones, los entredoses y calados de filigrana, las ondulaciones flexibles de la batista y las gracias del corte, que señala y realza las líneas del cuerpo femenino. Algo de la delicadeza de su trabajo se había comunicado a todo su vivir, a su

²⁷⁸ Soy una civilización entera, que ha infundido a lo raro, a lo facticio, la vibración del arte dice la Porcel de sí misma (PB 1991: 355).

²⁷⁹ POIRET, Paul, *Vistiendo la época. Recuerdos*, Sevilla, Renacimiento, 2017: 31.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 111-120. Poiret en sus memorias dedica íntegramente el capítulo IX a los entresijos de la Alta Costura y subraya la importancia de que las empleadas de cualquier *maison* posean la cultura estética necesaria para ejecutar su oficio de manera competente y acertada: *el personal de una casa de alta costura se compone de muchas empleadas. En primer lugar, las técnicas, es decir, las encargadas de probar, las "primeras" y sus obreras. De estas primeras dice: Ellas son las que hacen los modelos siguiendo la inspiración de los diseñadores. Son las que ejecutan las intenciones del creador; deben asimilárselas y darlas una forma impecable... Poiret destaca que deben recibir un salario que les permita vivir con holgura y también subraya que toda primera debe poseer cierto grado de cultura. Sin estos requisitos será incapaz de comprender los refinamientos y el arte del diseñador de moda quien, por definición, es un artista del lujo.*

manera de cuidar a los niños, al claro aseo de sus habitaciones, a la frugalidad de su mesa (PB 2018: 91).

También la protagonista del relato *Perlista* subraya, como cualidades más necesarias para su menester, tanto la exhibición de un conocimiento exhaustivo de su tarea como la posesión de una exquisitez estética especial, por encima, incluso de la pericia manual. Dichos atributos son los que le permiten realizar piezas que pueden ser clasificadas como obras maestras:

Soy «única» en mi profesión en París. Quiero decir que a nadie sino a mí le llevan a hilar sartas de perlas; que los joyeros a mí acuden y, a pesar de ser bien escaso el número de collares magníficos en Europa, como todos vienen a parar aquí, ando siempre agobiada de labor... Es cosa singular: parece facilísimo hilar perlas, y facilísimo sería, en efecto, si se redujese a ponerlas unas tras otras... Pero cabalmente es indudable -lo aseguro por experiencia- que sólo hay una combinación dada para que luzcan debidamente, y que cada hilo requiere la suya (PB 1990, II: 374).

En *La Quimera*, Silvio Lago, el pintor protagonista de la novela, es la encarnación de las virtudes calológicas necesarias para el desempeño delicado de una tarea artesanal o, en su caso concreto, artística. En Lago, su gusto por la belleza y su estimación elitista por todo lo sobresaliente hacen que sea unánimemente reconocido por su clientela como un extraordinario árbitro de la elegancia. Clara Ayamonte, enamorada de Silvio y admiradora de su talento pictórico, se indigna con su sobrina Micaela cuando ésta le relata las habladurías que encumbran al pintor como un perfecto candidato a diseñar modas:

*-¡Hola! ¡El retratista guapo! -exclamó Micaelita-. ¿Vas allí, eh? Hay bebedizos en sus pasteles, dicen que es un modisto delicioso (...)
Lago no es un modisto, sino un gran artista, como lo prueba el retrato de mi padrino que está terminando; pero la gente no entiende y sale del paso con vulgaridades.
... Micaela rumiaba el descubrimiento; Clara no podía calmar el hervor de la indignación. ¡Silvio, un modisto! Sola ya en el coche, habiendo dejado a la muchacha a la puerta de su hotel, sonrió Clara y se frotó las manos nerviosamente. ¡Ya verían si era modisto, cuando ella le colocase en situación de desplegar las hermosas alas de su genio! (PB 1991: 234, 235).*

Otra de las características que distinguen a quien quiera desempeñarse en la carrera de *couturier* es saber vestirse bien. El hábito hace al monje y, desde luego, cualquiera que aspire a diseñar un vestido o un arreglo para otros debe ofrecer una imagen impecable de sí mismo. Micaelita alaba a Lago por este motivo, aparentemente superficial, en presencia de su tía Clara: *¡Y qué bien se arregla ahora! ¡Si va hecho un gomoso!...* (PB 1991: 234). También en la misma obra, Espina Porcel afirma rotunda: *Sobre todo Lago sabe vestir....* (PB 1991: 433) y, durante la visita al taller de Paquin lo confirma de nuevo, interpelando a Silvio: *Y usted, aunque se enfade, ¡viste tan divinamente!...* (PB 1991: 444)²⁸¹. Poiret en sus memorias subraya esta misma virtud, nada desdeñable, en el gran *couturier* Doucet de quien dice: *cuando vestía traje azul marino se hubiera dicho que lo habían teñido exclusivamente para él con un azul especial y sus corbatas eran selectas y hechas como si la tela la hubiesen tejido manos de hadas*²⁸². También goza de esta ventaja tan necesaria en su oficio el ayudante²⁸³ de Doucet, un modisto español el señor De la Peña, descrito como *un hombre muy elegante, delgado, alto, incisivo y seco como el mismo don Quijote... Bien entallada (era la época de los corsés) su americana, se abultaba en la parte del pecho, y por todos los bolsillos asomaban inmensos pañuelos de fina seda de colores semejantes a los de la cola del loro... Su meticulosa silueta era mi admiración*²⁸⁴ subraya Poiret en sus memorias. En los cuentos de Pardo Bazán también se menciona esta apariencia cuidadosamente elegante de los profesionales de la moda que actúa como un imán irresistible para atraer a la clientela *fashionista*. Así, por ejemplo, la sombrerera del cuento *La centenaria* recuerda: *me adornaba mucho. Me halagaban “à qui mieux mieux”* (PB 1990, III: 349). Por su parte, en *El mundo*, las costureras protagonistas, las hermanas Ramos, se visten con esmero a pesar de su

²⁸¹ El propio Worth según COLEMAN, Elizabeth Ann, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson and the Brooklyn Museum, 1989: 25 y MARLY, Diana de, *Worth, father of Haute Couture*, London. Elm Tree Books, 1980: 110 se vestía en sus comienzos como un hombre de negocios. A medida que su fama fue creciendo, Worth irá adecuando su aspecto. Primero, pasará a vestirse como un impecable gentleman usando abrigos negros, camisas de batista adornadas con gemelos de oro y pañuelos blancos. Posteriormente, su vestimenta adoptará un *aire artístico* y vestirá con prendas de terciopelo, gorras, capas y lazos en el cuello a la manera bohemia de Rembrandt, Wagner o Tennyson.

²⁸² POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 31.

²⁸³ *Ibidem*, p. 112. En sus memorias Poiret señala las siguientes categorías de empleados en los talleres de *Haute Couture: las primeras*, que ya hemos descrito como grandes conocedoras del oficio y personas dotadas de cultura. De La Peña, ayudante de Doucet, pertenecería a esta categoría de primeras. Otras empleadas destacadas son las vendedoras, las encargadas de la manipulación y las maniqués.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 30.

pobreza para engatusar a potenciales clientas y no dejan traslucir la necesidad acuciante de dinero y de trabajo:

Vistiose Germana con elegancia y coquetería: traje sastre de fino paño marrón; toca azul, donde anidaba un pajarito tornasolado;... Donde la recibían, Germana entraba decidida, sonriente bajo el velito de motas; un ramillo de violetas naturales, preso en la solapa, la anunciaba con la discreta brisa de su perfume; y soltaba el discurso, no en tono suplicante, sino como el que pide lo que se le debe (PB 1990, III: 66).

El saber vestirse apropiadamente hace que, quienes rodean a estas personalidades tan cualificadas, requieran su consejo cuando se trata de preparar una *toilette* adecuada como si se tratase de interpelar a auténticos oráculos de la moda. Veamos de nuevo el caso de Espina quien pide asesoramiento a Lago en *La Quimera: Por adelantado, la penitencia... Dijo usted que conmigo sólo se podía hablar de modas... Va a acompañarme a casa del modisto* (PB 1991: 436, 437). Líneas más adelante, cuando él, desdeñosamente, rehúsa diseñar trapos, Porcel protesta desesperada: *¡No sabe uno de quién echar mano para presentarse bien!* (PB 1991: 444).

La influencia del modisto como inventor del gusto *fashion* es tan grande que todas las *fashionistas* están dispuestas a aceptar su criterio inapelable y aquellos artífices pueden, incluso, escoger a quien visten. Lago en *La Quimera* subraya este pontificado dogmático de los *couturier* cuando reflexiona sobre su propio éxito como artista: *Estoy en el pináculo de la moda. (...). Me llueven encargos; tengo que engañar, como las modistas* (PB 1991: 329).

Embellecer a una persona no particularmente agraciada es otra de las facultades milagrosas que ostenta un buen creador de modas. Doña Emilia en *Un Viaje de novios* recoge el siguiente comentario respecto a Lucía, la protagonista: *por qué ha de ser fea la chica. Estará por desbastar, eso sí, pero entre tú y una modista, cuestión de un mes* (PB 2003: 80). En el relato *Planta montés* la autora insiste en este punto al relatar la transmutación de Cibrao una vez aseado y bien vestido:

Un barbero le cortó el pelo y le enseñó el uso del peine; un sastre le arregló ropa de desecho; a provistarle de camisas, de calcetines y elásticas; a plancharle corbatas blancas y embutirle las callosas

manos en guantes de algodón. La metamorfosis, al pronto, surtió favorable efecto (PB 1990, II: 39).

Otro de los atributos del buen modisto debe ser, desde luego, conocer bien su oficio. En primer lugar ha de saber tratar y cortar los tejidos de la manera más adecuada²⁸⁵. Poiret dice en *Vistiendo la época: Quien no haya visto a De la Peña manejar cintas, alfileres, telas, cortar con sus grandes tijeras que extraía del bolsillo, en el fuego de la inspiración, satenes, taffetas, muselinas, tules... no puede comprender lo que son la alegría y el eretismo de un creador de la alta costura*²⁸⁶. Emilia Pardo Bazán podría haber suscrito esta apreciación de Poiret punto por punto. En el relato *La máscara* el protagonista destaca la maestría del disfraz *hecho a medida y cortado a la perfección* que luce la mujer que representa a la Locura: *Mis gustos artísticos me graduaban de inteligente en indumentaria femenina, y yo veía que aquella falda de negro raso riquísimo, orlada de frescas gasas amarillas, delataba la tijera de modista experta y hábil* (PB 1990, I: 381). En *Al pie de la torre Eiffel* la condesa incide en la idea de que el buen modisto también debe poseer la pericia de saber cortar con destreza telas magníficas: *Vestirse con semejantes telas sería ardua empresa, a menos que las maneje y corte la tijera de un genial artista en indumentaria femenil* (PB 2004: 211). Este último texto de la autora es, además, muy revelador acerca de su consideración y aprecio por la moda como una de las Bellas Artes. La condesa de Pardo Bazán considera a los modistos como genuinos artistas y, como hemos visto, Poiret, *couturier* al fin y al cabo, coincide con esta exaltación de su oficio²⁸⁷.

A pesar de todas estas elogiosas apreciaciones sobre el arte de la modistería y las habilidades de sus autores, doña Emilia en *La Quimera* hace que, pese a la insistencia de Espina Porcel (*¿Qué tendría de particular que usted me dibujase un traje? ¿Es algún delito?*) (PB 1991: 444) Silvio Lago repudie con horror la idea de

²⁸⁵ Tomar las medidas era y es la operación principal de cualquier sistema de corte. No sólo bastaba con tomarlas sino que debía hacerse con precisión ya que es “el verdadero principio del corte”. Partiendo de las medidas y mediante un complicado sistema de escalas se elaboraba un patrón y, posteriormente se procedía al corte para lo cual se colocaban las piezas del patrón sobre la tela y debía tenerse presente el sentido de la urdimbre de los hilos. Para realizar un buen trabajo se recomendaban tijeras grandes y bien afiladas generalmente rectas y con dos anillos de sujeción diferentes, uno grande y ovalado en donde alojar los dedos de la mano y otro redondo y más pequeño para el dedo pulgar. Ver PASALODOS, Mercedes, *Ibidem*, p. 851 nota 14 y pp. 851-856.

²⁸⁶ POIRET, Paul. *Ibidem*, p.31

²⁸⁷ También Worth decía de sí mismo: *Soy un gran artista. Tengo el sentido del color de Delacroix y yo compongo. Una toilette vale tanto como una pintura*. En MARLY Diana de, *Ibidem*, pp. 116-117.

rebajar su talento artístico y convertirse en diseñador. Saber dibujar es, desde luego, otro requisito fundamental para ser un buen *couturier*²⁸⁸. Poiret dice en sus memorias que él mismo dibujaba para su hermosa amiga, *Mrs A...K... toilettes y modelos nuevos, cuyos apuntes tomaba a lápiz, en la mesa o durante... paseos en coche*²⁸⁹. No obstante todas estas reconocidas aptitudes que harían de él un maestro de la costura, Silvio Lago rechaza de plano el oficio de modisto en dos ocasiones. La primera en el estudio del pintor Marbley cuando Porcel afirma rotunda: *Yo redigo que en alguno de nuestros talleres de modistería le sería fácil ganar dinero* (PB 1991: 433). Ante esta afirmación Lago exclama enojado: *Me presenta usted bien, gritó, ... sastre de señoras! Mil gracias* (PB 1991: 433). Silvio se siente muy ofendido en su condición de verdadero artista al verse considerado como un pintor de cromos de damiselas divinamente vestidas al que alaban más por su buen gusto que por su talento. También cuando Espina propone a Silvio para diseñar su vestido y que Paquin se lo haga, Lago rehúsa enfurecido:

¡Si viese usted, señor Paquín! ¡Sedúzcale con proposiciones, por si le restituimos a su verdadera vocación...!El artista temblaba con todo su cuerpo; se torcía las manos, para contenerse; sentía, con fuerza casi irresistible, la impulsión destructora, el ansia de abofetear, de herir, de gritar improperios, de hacer algo afrentoso, de proferir, como quien escupe: «Esta mujer que así me habla y yo...». ¿Qué se proponía Espina? (PB 1991: 444).

Otro aspecto importante en el aprecio que suscita un modisto es, paradójicamente, una actitud orgullosa y displicente. Poiret, en sus memorias, subraya este rasgo distintivo de los grandes talentos de la *Haute Couture* como una de las características presentes en la personalidad de su maestro Doucet: *observándole, me preguntaba yo de dónde provenían aquellos nobles modales y aquella gracia altiva*²⁹⁰. Esta disposición desdeñosa en todo *couturier* que se precie tiene como objetivo dejar bien clara la superioridad de su criterio estético ante sus clientas. De

²⁸⁸ El gran Worth poseía inclinaciones artísticas y era un gran amante de la pintura pero carecía de dotes para el dibujo. Su primer socio, el sueco Otto Bobergh, a quien conoció en los grandes almacenes *la ville de Paris*, sí sabía dibujar y no sólo había estudiado arte en Estocolmo sino que también había cultivado otras especialidades modernas como el figurinismo. La sabiduría en el mundo textil de Worth unida a la pericia como dibujante de Bobergh convertirán su *Maison spéciale de Confection Worth & Bobergh*, fundada en 1857, en un negocio imbatible. COLEMAN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, p. 13.

²⁸⁹ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 39

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 31.

hecho, los grandes maestros como el citado Doucet o *monsieur* Paquin, hacían gala de unas maneras poco corteses con sus compradoras. En *Dulce dueño* Lina Mascareñas en su viaje a Biarritz se refiere a esta impostura tan común en los profesionales de postín que se ve reflejada en *la prosa parisiense que manicuras, peluqueros, modistas, reyes del trapo, maniqués vivientes, destilan en actitudes afectadas* (PB 1989: 230). Germana en *El mundo* subraya la conveniencia de esta actitud orgullosa para los negocios de modistería: *Si yo confieso mi verdadera situación -decíame Germana, al referirme su escondida tragedia-, o me vuelven la espalda o me dan unas «perras» de limosna... Hay que pedir con soberbia y para lujo; no para comer...* (PB 1990, III: 68). Vender arrogancia es necesario para ser demandado por las *fashionistas*. La condesa de Imperiales en *La Quimera* aconseja a Silvio : *Hágase desear! ¡Remóntese!... ¡Sea inaccesible...* El prestigio de los maestros de costura se traduce en desfachatez²⁹¹: *Fíjese, los peluqueros y modistos más insolentes son los que...más cobran!* (PB 1991: 331).

4.2 Los profetas mayores de la moda

En *Cuarenta días en la exposición* Pardo Bazán enumera a los que, en su opinión, son los seis modistos por excelencia:

Nadie exigirá que pase lista á lo que contienen las demás vitrinas de los modistos supremos. Seis hay, por lo menos, que se imponen: Redfern, Doucet, Laferrière, Félix, Worth, y en pieles y abrigos, Storch²⁹²; acaso en justicia también debiera nombrar á Raudnitz (PB 2006: 492).

Líneas antes, la autora ratificaba el primado de algunos de éstos nombres:

²⁹¹ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 113. Poiret en sus memorias, aconseja la siguiente estrategia para tratar con las clientas. De una parte, recomienda que las *primeras* demuestren un *carácter suave y una paciencia angelical*. Esto, unido a su conocimiento profundo del oficio les *permite poseer ascendencia sobre su cliente e inspirar confianza inmediatamente y por siempre*. El modisto, por su parte puede, o bien hacer gala de una *infinita calma* que le permita apaciguar a una clienta exasperada por permanecer largo tiempo de pie para probar un vestido, o bien, en el mismo caso, *mostrarse implacable*.

²⁹² Desde finales del XIX la peletería irrumpe en la indumentaria femenina. Las pieles de nutria o castor se usan como adorno de vestidos cada vez más sencillos y despojados de plegados, polisones y mangas globo. Por otro lado, las pieles de chinchilla, marta cibelina o armiño servirán para confeccionar abrigos, esclavinas, capas, estolas... Los nuevos métodos de curtido aligeran el peso de las pieles usadas por los talleres de fourrures que proliferan en las casa de alta costura adonde acude lo más granado de la alta sociedad. Ver BOUCHER, François, *Historia del traje en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009: 373 y ss

Recorriendo el Museo, y sin decir de él gran cosa, he llenado estas páginas, y necesito otras tantas para pasar desde las sederías de Lyon á los escaparates de la tentación magna de la mujer: las instalaciones de Doucet, Redfern, Laferrière y Worth (PB 2006: 488).

Excepto Laferrière y Cheruit, modista de la *maison* Raudnitz, el resto de modistos mencionados son hombres. La autoridad masculina en materia de indumentaria femenina es reivindicada por el protagonista de *Memorias de un solterón* cuando señala:

Aunque es fama que los hombres no entienden de trapos, he creído siempre que eso es como lo de las casas desordenadas que, en opinión del vulgo, deben tener los solteros; y me confirmo en que no es privativo del sexo femenino entender de trapos, cuando noto que los árbitros de la moda son los señores modistos. Declaro, pues, y vengan cuchufletas, que entiendo de trapos, y sé muy bien cuándo, cómo y por qué va bien ataviada una señora (PB 1999, III: 816).²⁹³

También el relato *Las vistas* reitera esta opinión: *Aunque los hombres, oficialmente, no entienden de trapos, el hábito y el roce de la sociedad los convierte en expertos y casi en modistos (PB 1990, II: 384).* Carmen de Burgos, coetánea de Pardo Bazán, en el *Arte de ser mujer* reincide en la supremacía del gusto masculino en moda cuando afirma: *en la actualidad la mayoría de las casas que visten a las mujeres pertenecen a hombres. Esta preferencia obedece a que se asegura que ellos poseen más amor y más delicadeza en nuestros trajes que las mujeres, pero en cambio son menos armoniosos²⁹⁴.*

4.2.1 Worth: el pionero

Cuarenta días en la exposición subraya, no sin ironía, el éxito de Worth entre las *royalties* de la época: *Worth es el proveedor oficial de las testas coronadas y princesas de la sangre, y el anuncio de su casa, que me entregan, parece el almanaque de Gotha (PB 2006: 492).*

²⁹³ Esta opinión tan rotunda contrasta, según cuenta MARLY, Diana de, *Ibidem*, p. 35 con la sorpresa de la mismísima emperatriz Eugenia de Montijo, quien al ver a madame Valerie Feuillet ataviada en una de las recepciones imperiales, con un delicado vestido de tul bordado obra de Worth, se quedó entre *asombrada* y *divertida*, resultándole inaudito que un hombre fuese *modista*.

²⁹⁴ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, pp.78 y 79.

Eugenia de Montijo, con ocasión de la muerte del acreditado modisto en el año 1895, se refirió a él en los siguientes términos: *a lo largo y ancho del mundo civilizado contemporáneo, el nombre de Francia es más conocido gracias a Charles Frédéric Worth; y aún cuando, no era pintor, ni escultor, ni poeta, ni actor, ni novelista, durante las últimas tres décadas consiguió desplegar su fama como diseñador*²⁹⁵. La emperatriz francesa acertaba plenamente en la elevada estimación de esta inédita figura profesional descrita como un artífice de la moda compuesto de múltiples facetas y en contacto con las más variadas disciplinas. Worth encarnó a la perfección la imagen poliédrica del especialista en las nuevas técnicas del vestir, quien al mismo tiempo, es un perfecto conocedor de una industria floreciente a la que, con su creatividad, aportó savia estética.

Poiret en su libro de memorias califica a Worth *como modisto de las Tullerías* y subraya su vinculación con la realeza durante el II Imperio francés como *el gran modisto que había vestido a la emperatriz Eugenia de Montijo*²⁹⁶. De Casa Worth dice: *siempre ha vestido a las Cortes del mundo entero y posee la clientela más elevada y más rica...* También, el mismo Poiret, cuenta que la citada *maison* poseía álbumes recopilatorios de los modelos de Worth padre y enfatiza que *había gran abundancia de muestras y de acuarelas que eran una revelación del gusto de la Corte de la Emperatriz*²⁹⁷.

El afán de las féminas por emular a los grandes referentes e iconos *fashion*, como la Montijo incrementaba la clientela de Worth quien fue el primer modisto que atendía a su parroquia en su propio salón. Para fomentar la exclusividad Worth sólo aceptaba encargos de clientas que fueran presentadas por una tercera persona quien, a su vez, debía poseer antecedentes adecuados²⁹⁸. A este privilegio electivo de la *maison* Worth y de otros modistos que podían reservarse el derecho de aceptar sólo a lo más granado de la alta sociedad de su época se refiere Silvio Lago en *La Quimera: Lo malo es mi pícaro condición, mi incapacidad de ahorrar, por lo cual tengo que admitir trabajos que no me dan tono. No puedo, como ciertos modistos, escoger la parroquia* (PB 1991: 332).

Doña Emilia en *Cuarenta días en la exposición*, se hace eco de la fama y del prestigio internacional de la casa Worth, que se veía incrementado por su talante

²⁹⁵ COLEMANN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, p. 29.

²⁹⁶ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 47.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 48.

²⁹⁸ MARLY, Diana de, *Ibidem*, p. 99.

socialmente selectivo: *¡Cuánta yankee ultramillonaria y snob se dejará el vellón entre las tijeras del modisto sólo por codearse, en sus libros de caja, con Her Royal Highness la princesa de Gales ó con S. M. la Emperatriz de todas las Rusias!* (PB 2006: 492).²⁹⁹ No obstante esta reputación sobresaliente, la condesa no admira particularmente el talento de los sucesores de Worth de cuya escenificación en el museo del traje critica: *Worth, el más surtido y lujoso, aunque para mí no sea el de mejor gusto* (PB 2006: 492). En este caso, el criterio estético de Pardo Bazán parece coincidir con el de Poiret quien en sus memorias habla primero, un tanto peyorativamente, de *las exuberancias de Worth padre* para, líneas después, aclarar que, con los herederos de Worth la casa *había evolucionado mucho y que los vestidos que salían de las manos de Jean (Worth) eran maravillas de arte y de pureza*³⁰⁰. El gusto por el exceso y la extravagancia de Worth padre del que hablaba Poiret se ve confirmado por Emilia Pardo Bazán en *Un viaje de novios* (1881) obra en la que Pilar, amiga tuberculosa de la protagonista, critica los desatinos del vestuario de las hermanas cubanas Amézaga en los siguientes términos:

Cada día más exageradas y estrepitosas!. Vamos, te gusta a ti ese traje tan raro con una cabeza de pájaro igual a la del sombrero en el remate de cada frunce? Parecen un escaparate del Museo de Historia natural...¿ Hasta en el abanico una cabeza de pájaro! No se concibe que Worth haya ideado ese mamarracho...(PB 2003: 185).

En *Dulce dueño* (1911), sin embargo, un sombrero atribuido a la firma y lucido por Lina, la protagonista de la novela, presenta características similares a las descritas en el tocado de *Un viaje de novios* pero, en esta ocasión, es considerado el colmo del refinamiento:

Mi sombrero, sobre el cual vuela un ave de alas atrevidas, ave imposible, construida con plumas de finísima batista, enrizada no sé

²⁹⁹ Una vez más Pardo Bazán se muestra certera en sus afirmaciones ya que, efectivamente, muchos americanos ricos eran clientes asiduos y fieles de Worth y Pingat, otra de las casas de alta costura parisina de la época, y sus prendas de diseño se vendían regularmente en América. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la indumentaria de Kyoto*, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2006: 230.

³⁰⁰ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 48. Al finalizar la década de los sesenta, el propio Worth padre se manifestaba orgulloso de haber sabido adaptar propuestas alejadas de su concepción lujosa del vestir como por ejemplo, el traje sastre de Redfern o los vestidos estéticos ingleses. COLEMAN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, p. 29.

cómo y salpicada de rocío diamantesco... los detalles de mi adorno fijan la experta atención de la duquesa. Me encuentra a la altura; lo que llevo es impecable (PB 1989: 227).³⁰¹

En *La Quimera*, Espina Porcel critica de nuevo, abiertamente, los manierismos y excesos de la casa Worth cuando dice despectivamente: *Worth ya es enteramente un modisto de teatro, sólo sabe hacer trajes de aparato de reina de baraja* (PB 1991: 438). Este despiadado e irónico comentario de su protagonista no sólo cuestiona el buen gusto del modisto y sus herederos, bastante alejados de las necesidades de la calle y demasiado acostumbrados a cumplir los caprichos de personalidades célebres como Sarah Bernhardt y Lily Langtry, clientas ambas de la *maison*, sino que va más allá. Worth era el proveedor de todas las cortes europeas (de ahí la alusión a las cuatro reinas de la baraja) entre las que se encontraban la corte francesa, encarnada en Eugenia de Montijo, y la corte inglesa. La casa Worth era la firma predilecta de los *royalties* quienes no vacilaban a la hora de acudir al celebrado modisto para vestirse en las grandes ocasiones. Los Worth fueron, por ejemplo, los orgullosos artífices de las túnicas y capas de armiño de color carmesí que lucieron, conforme a la etiqueta de la Corte de Inglaterra, todos los miembros de la nobleza que asistieron a la coronación del rey Eduardo VII. Poiret, al mencionar este encargo en sus memorias, subraya la pretenciosidad de la firma: *el señor Worth enseñaba a todo el mundo aquellas obras maestras hieráticas que para él representaban el colmo de la belleza... yo, confieso, para vergüenza mía, que no comprendí el motivo de su admiración. Yo comparaba aquellos artefactos convencionales a las colgaduras encarnadas con cenefas de oro que coloca la casa Belloir con motivo de bodas de importancia, distribuciones de premios o ceremonias municipales.*³⁰²

³⁰¹ En 1910 el sombrero de grandes dimensiones se puso de moda. Llevar estos sombreros gigantescos podía traer problemas sobre todo si se acudía al teatro e incluso si se paseaba por la calle. *La moda práctica* en su núm. 126 de 1910 se hace eco de las exageradas medidas de estos complementos empenachados de plumas que podían alcanzar 1, 86 cm en todo su derredor. Lina Mascareñas, desde luego va a la última según se describe en este párrafo. En la Belle Époque los sombreros llevaban complicados adornos. A medida que fueron aumentando de tamaño se empezaron a utilizar plumas en abundancia. Se pusieron de moda, tal y como describe Pardo Bazán en *Un viaje de novios*, los sombreros decorados con pájaros disecados lo que llevó a algunas especies de bello plumaje a estar en peligro de extinción. De esta costumbre surgió en Estados Unidos un coro de de protestas públicas y se dictaron una serie de regulaciones que prohibían la caza, la importación y la venta de pájaros silvestres. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 299 y 300.

³⁰² POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 50. *Casa Belloir alquilaba sillas para las grandes recepciones que estaban reservadas a los invitados de menor categoría. Para las grandes personalidades se*

Esta opinión demoledora acerca del gusto por la pomposidad y el exceso cortesanos tanto de Charles Frédéric como de su heredero Jean, parece ser compartida por la condesa de Pardo Bazán cuando describe la escena que Jean Worth representa en el museo del traje de la exposición de 1900. La *maison* pretende dejar patente la condición de suministradores de lo más selecto de la alta sociedad y, en la pintura histórica que elige para representar en sus maniqués, describe la condesa:

Ha hecho modelar en cera una escena de modistería: el momento en que dos damas, revestido su traje de corte, de cola infinita y manto que nace en el hombro, terminan de ataviarse, y se disponen á salir para algún drawing-room de la reina de Inglaterra... (PB 2006: 492).

Parece, tanto por las opiniones que expresan sus coetáneos como por el comentario antedicho vertido por la Porcel, que los artífices de la marca Worth no pueden evitar ratificar con cada una de sus creaciones su gusto por la magnificencia y su posición preeminente como proveedores en exclusiva y por derecho propio de las cortes europeas.

A Charles Frédéric corresponde el mérito de convertir a Eugenia de Montijo en icono *fashion* y emperatriz de la moda cuando la convenció para sustituir la incómoda crinolina³⁰³ por el aparatoso polisón³⁰⁴. Precisamente, la invención del polisón es descrita por Carmen de Burgos en el *Arte de ser mujer* en los siguientes términos: *concibió el traje único usado en la corte de Napoleón contemplando la figura de una lavandera de aldea, arrodillada a la orilla de un río, la cual se levantaba la falda para no mojarse. Así ataviada la aldeana no estaba seductora, pero sugirió la idea de la superposición graciosa de los tejidos cuya contextura, dibujos y colores podían variarse hasta lo inconcebible*³⁰⁵.

destinaban las poltronas. Este importante negocio aparece mencionado en PROUST, Marcel; *Un amour de Swann*. Interforum editis. 2000: 272.

³⁰³ MARLY, Diana de, *Ibidem*, p. 27.

³⁰⁴ Es en torno a 1869 cuando Worth inicia la transición de la silueta marcada por el miriñaque hacia la silueta polisón. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 216.

³⁰⁵ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 84. Para algunos historiadores de la moda el polisón es una consecuencia casi natural del miriñaque con un evidente sentido erótico. Al finalizar la década de los 60, el tejido que compone faldas y túnica comienzan a recogerse en forma de paniers o pliegues detrás de caderas, con lo cual el *tourmure, cul de París*, o polisón fue algo inevitable y universalizador, iniciando una andadura que finalizará casi con la centuria, y acentuará aquella parte del cuerpo de cuyas redondeces no se podía hablar en la buena sociedad de la época. Lo mismo habría que decir del corsé, prenda fundida a la evolución de la crinolina que a partir de ahora, y a pesar de su tiranía anatómica que llegaría a convertir el talle femenino en una silueta artificial, evolucionará con el paso

En *Insolación* (1889), Pardo Bazán como buena conocedora de las tendencias en moda, no deja de mencionar el *cul de Paris*, cuando la Diabla, criada de la protagonista, se dispone a arreglar la *toilette* de la marquesa de Andrade poco antes de ir de excursión a los merenderos de las Ventas del Espíritu Santo con su pretendiente: *La Diabla sonrió a espaldas de su señora y se bajó para estirarla los volantes del vestido y ahuecarla el polisón... Así pifaba, pegando taconcitos de impaciencia. ¿El pericón? ¿El gabán gris, por si refresca? ¿Pañuelo? ¿Dónde se habrá metido el velo de tul? Estos pinguitos parecen que se evaporan.* (PB 2001: 243, 244). También *El cisne de Vilamorta* recoge una alusión a *el miriñaque o como se llame eso que abulta detrás* (PB 1999, I: 750). El indispensable invento de Worth también es mencionado por Emilia Pardo Bazán en una carta escrita a su amiga Carmen Miranda desde París en 1884:

Querida Carmen, He recibido la tuya y ya había contestado a la de dos pliegos. Ya te he respondido acerca de lo del traje y, ahora, segura del color que deseas, lo encargará definitivamente. La forma será igual a la del mío y el adorno supongo que también. Es una forma sumamente sencilla pero muy nueva, a lo María Antonieta, según dice la modista... No se debe poner polisón con este traje³⁰⁶.

El constante afán de autoafirmación de Worth padre y de sus herederos, que subrayaban tanto Poiret como la condesa de Pardo Bazán, sus desvelos por superarse y reinventarse podrían tener que ver con los avatares de su biografía. Worth procedía de una familia acomodada inglesa hasta que su padre cayó en la ruina debido a su ludopatía. A los 12 años empezó a trabajar como aprendiz en *Swan & Edgar*, un almacén de tejidos en Londres. A los 16 cambió el almacén por *Lewis & Alleby* un taller de sastrería³⁰⁷. Durante los siete años que pasó en Londres en ambos empleos, su actividad estuvo centrada en el desempeño de su trabajo, en una época en la que las jornadas se prolongaban más de doce horas y los dependientes residían en el mismo establecimiento, en pequeñas e insalubres habitaciones instaladas en las buhardillas

del tiempo a fórmulas más anatómicas. Véase DESLANDRES, Yvonne, *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1987: 163 y 169.

³⁰⁶ Archivo RAG: MO 88 /C.1.19.

³⁰⁷ Tanto en *Swan & Edgar* como en *Lewis & Alleby* veía realizar capas, chales y otras prendas e incluso pudo intervenir en su confección, aprendiendo un tipo de patronaje ejemplarmente preciso basado en un detallado sistema de medidas. MARLY, Diana de, *Ibidem*, p. 24.

de los pisos altos bajo tejados de zinc³⁰⁸. En 1844, la sedería más prestigiosa de la capital francesa, *Gagelin*, abrió su primera sucursal en Londres. Worth, fascinado por la imbatible reputación de París respecto a la moda femenina y su fama como ciudad artística³⁰⁹ viajó a París y entró a trabajar en la casa *Gagelin* donde conoció a su futuro socio, el figurinista sueco Otto Bobergh³¹⁰ y también a su futura esposa, Marie Vernet.

La *Maison Gagelin*, donde Worth ya estaba empleado en 1850, era un comercio de mercería de larga tradición, situado en la calle Richelieu, en donde se abastecía la aristocracia más refinada puesto que sólo allí podían encontrarse las sedas más selectas y adornos o complementos de alta gama.

Charles Frédéric desempeñó, en principio, la tarea de vendedor de mostrador³¹¹. Su misión principal era no sólo vender sino también explicar a las distinguidas clientas las cualidades de los tejidos, aconsejándoles en lo relativo al colorido, estampados y texturas más adecuadas y favorecedoras a su fisonomía particular. Pronto su buen hacer le permitió acceder a un puesto de mayor responsabilidad, encargándose de la sección más novedosa de la tienda, dedicada a las prendas ya confeccionadas como chales, capas y abrigos³¹². Como estos productos eran muy caros e innovadores, las casas de moda de mayor categoría fomentaban su venta realizando pases de cortesía a cargo de incipientes modelos mujeres, como la propia Vernet, que parafraseando a Poiret era una *maniquí viviente* y debía ser *más mujer que las mujeres*³¹³. Durante estos breves desfiles el vendedor hacía gala de su mejor oratoria para engatusar a las posibles compradoras. La experiencia adquirida por Worth en estos pases le lleva a considerar la necesidad de simplificar los diseños de

³⁰⁸ SAUNDERS, Edith, *The age of Worth. Couturier to the Empress Eugénie*, London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co, 1955: 4.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 5.

³¹⁰ COLEMANN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, p. 13.

³¹¹ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 114 y 115 menciona la importancia de las vendedoras, que, *por definición son comerciantes y, rara vez, conocedoras y las diferencia de las encargadas de la manipulación, es decir la que compra y recibe telas, encarga los bordados, la mercería, los botones, calcula y mide el empleo de los materiales y proporciona a los talleres todos los elementos necesarios para que el pedido pueda ser ejecutado.*

³¹² Durante el Segundo Imperio los vestidos con miriñaque adquirieron tanto volumen que resultaba imposible ponerse un abrigo encima, por lo que se popularizaron los chales de cachemira de gran tamaño. Almacenes Gagelin emprendió la venta de este accesorio que también se fabricaba en Francia por firmas como Frédéric Hèbert, fabricante de chales parisino. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 200-201.

³¹³ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 115-118. Poiret, en las categorías profesionales de los obradores de alta costura incluye a las maniqués vivientes y, dentro de ésta profesión cita también a varias de sus favoritas: Andrée, Yvonne, Yvette, Paulette, Simone...

los vestidos para facilitar su mejor adaptación a las prendas que venían ya confeccionadas³¹⁴. La combinación entre la ropa realizada de forma estándar y los aparatosos y recargados vestidos que lucían las modelos era, por aquel entonces, imposible. Es por ello que Worth decide empezar a confeccionar vestidos. Sus primeros ensayos tendrán como maniquí a su futura esposa, mademoiselle Vernet³¹⁵.

En 1850 la *Maison Gagelin* abre un departamento de confección cuyo encargado será Worth quien obtiene un gran éxito con sus novedosos y sencillos diseños elaborados con exquisitas muselinas y encajes y basados en el impecable patronaje aprendido en su período inglés.

Siete años más tarde, tras sendos reconocimientos por sus creaciones en las Exposiciones universales de Londres (1851) y París (1855)³¹⁶, Worth y su amigo Bobergh abren su *Maison spéciale de Confection Worth & Bobergh*, situada en el número 7 de la Rue de la Paix entre las Tullerías y la Plaza Vendôme³¹⁷.

Carmen de Burgos, coetánea de Emilia Pardo Bazán, se hace eco de estos orígenes humildes y de los esfuerzos de Worth por ascender a la categoría de gran *couturier* cuando afirma en *El Arte de ser mujer: la primera gran casa de modas francesa fue creación de un simple dependiente de una tienda de sedas*³¹⁸.

Charles Frédéric, con su denodado e incansable tesón, se convierte en el modisto de modistos y su taller será la *maison de maisons*. Su magisterio es incuestionable. En *El vestido de novia* la protagonista se hace eco de la condición de pionero de Worth cuando ensalza la hegemonía y el prestigio innegables de las

³¹⁴ El concepto de prendas de confección surgió de forma natural en el marco de la generalización de la máquina de coser desde su mejora por Singer en 1851. En América del Norte los métodos de producción de prendas habían mejorado notablemente durante la guerra Civil para satisfacer la creciente demanda de uniformes militares. En Francia, las primeras prendas producidas en masa llamadas *de confection*, eran económicas aunque las tallas resultaban imprecisas. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 134 y MARLY, Diana de, *Ibidem*, p.24.

³¹⁵ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 134 menciona la exhibición de sus diseños sobre modelos de carne y hueso. POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 115. Poiret en sus memorias atribuye al gran Worth, *iniciador de la industria de la alta costura* la invención del maniquí viviente. El maniquí era, antes de Worth, una figura de madera sobre la cual se ensayaba la forma del vestido a realizar.

³¹⁶ La participación de la *Maison Gagelin* en la «Exposición Universal» celebrada en el Palacio de Cristal de Londres en 1851 consistió en una esmerada selección de tejidos y en la presentación de algunos vestidos de Worth, premiados con la Medalla de Oro. Su “elegante estilo” se impuso a las críticas de algunos miembros del jurado, denuentes a aceptar la novedad y originalidad de los trajes de Worth, bastante chocantes respecto a lo que se hacía entonces. GRUMBACH, Didier, *Histories de la Mode*, Paris, Seuil, 1993: 18.

³¹⁷ Sobre la *Maison Worth* destacamos una historia general de la moda, COSGRAVE, Brownyn. *Historia de la Moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000: 196-200 y el catálogo *Sous l'empire des crinolines*, París, Musee Galliera, 2008-2009: 178 y ss.

³¹⁸ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p.78.

modistas francesas hasta la aparición de este *couturier*: *Sobre todo entonces que aún no se habían inventado los modistos del sexo feo...ni las elegancias a la inglesa...género marimacho* (PB 2010: 83)³¹⁹.

Emilia Pardo Bazán, siempre al día de lo que ocurre en la capital de la moda, París, constata también la preponderancia de Worth sobre cualquier otro *couturier* de la época al referirse a él en sus obras simplemente como *el gran modisto*. Así, en *La Quimera* apunta la narradora:

La duquesa de Flandes entraba a paso cadencioso y arrogante sin crujidos sedosos reveladores de frufús, arrastrando majestuosamente su faldamenta de paño oscuro semejante, como todo lo que ella viste- a pesar del proceder del gran modisto- a una falda de amazona (PB 1991: 289, 290).

También en *Dulce dueño*, Lina alude a Worth otorgándole el mismo título: *Voy ataviada sin pretensiones ningunas, pero mi toca negra es parisiense, mi sotana de casimir, del gran modisto, mi luto una apoteosis* (PB 1989: 134).³²⁰

Consciente de su prevalencia y para proteger sus creaciones de las habituales copias e imitaciones, cada prenda de casa Worth llevaba, desde 1870, una etiqueta con caracteres caligráficos y la rúbrica del modisto bordados. Este logo no sólo acreditaba su origen y autenticidad y constituía un distintivo inconfundible de la marca sino que también era al vestido lo que la firma del pintor al cuadro³²¹.

³¹⁹ Emilia Pardo Bazán demuestra, de nuevo, un exhaustivo conocimiento de la historia de la moda con esta referencia indirecta a modistas francesas de renombre. La pionera de todas ellas fue la afamada Rose Bertin. SAPORI Michelle, *Rose Bertin, Ministre des modes de Marie Antoinette*. Paris, Institut Français de la Mode_ Regard 2003: 58 y ss. Ver FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 95. MARLY, Diana de. *Ibidem*, pp. 23-29. Bertin fue la primera modista nombrada *ministro de la moda* por la reina, y calificada de *directora del gusto* por sus contemporáneos. Bertin se ocupaba de satisfacer los caprichos de María Antonieta y exigía ser pagada como una artista. Esta modista abrió en 1773 una tienda en París llamada *Au gran mogul* en la que se anunciaba como *Marchante de modas de la reina* y en donde tenía hasta treinta empleadas encargadas de elaborar vestidos para Su majestad. La tienda de Bertin sirvió como modelo de negocio a Worth quien la conocía porque estaba sita en la calle Richelieu muy cerca del lugar en donde *Gagelin* instaló la *maison* para la que Worth trabajó cuando llegó a París.

³²⁰ El casimir era una tela de lana ligera y suave con un brillo sedoso de excelente calidad. Tanto el tejido como los chales de Cachemira eran muy codiciados por las mujeres en el siglo XIX, algo frecuentemente satirizado en las novelas de Balzac y que Pardo Bazán y Pérez Galdós también resaltan en sus obras. La gran demanda de chales de casimir dio origen a una potente industria en Francia (Lyon) e Inglaterra. En Paisley, Escocia se hacían imitaciones más sencillas. El término inglés, *paisley* se utiliza aún hoy día, para designar los diseños del chal de cachemira. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 196-197.

³²¹ Worth equipara con este gesto la moda con cualquier otra actividad artística haciendo valer la idea del *arte del vestido*. Ver SIMON, Marie, *Mode et Peinture. Le Second Empire el l'impressionnisme*, París, Hazan, 1995: 129. IMAGEN 1.

En *Un viaje de novios*, cuando Pilar Gonzalvo quiere desprestigiar la indumentaria de las cubanitas Amézagas, primero critica, como ya hemos visto, su extravagancia e inmediatamente después cuestiona la autoría de Worth en los siguientes términos: *Yo creo que lo hacen en casa con la doncella y después dicen que se los mandó Worth* (PB 2003: 185).



IMAGEN 1: Etiqueta de la *maison* Worth

Las imitaciones de Worth y de otras grandes firmas eran frecuentes porque los precios de las grandes casas de moda eran desorbitados³²². En *Dulce Dueño* la duquesa de Ambas Castillas pregunta a Lina:

*-¿Quién la viste?
Pronuncio negligentemente el nombre del modisto.
-¡Ah...! -la exclamación es un poema-. Claro, ese habrá de ser... Pero el bocado es carito... (PB 1989: 227).*

³²² La fama de caro de Worth, queda corroborada y criticada por el escritor Juan Valera en *España de nuestros días. Con motivo del libro nuevo, Todo el mundo, por D. Santiago Liniers*. En este estudio crítico sobre la obra del escritor y jurista Santiago Liniers y Gallo, Valera cita a la famosa firma parisina como símbolo de derroche económico: *... el que yo quiera obsequiar a mi mujer con un vestido bueno de Worth para baile. No es menester que el vestido tenga encajes riquísimos, ni salga de los límites de lo bueno, para que cueste 8.000 rs. Ahora bien; yo he tenido la dicha de escribir una novela titulada Pepita Jiménez, que ha sido celebrada; que ha tenido grande éxito. ¿Podría comprar el vestido de Worth con el producto total de Pepita Jiménez? En manera alguna... en Revista de España Noveno Año, Madrid, Tomo LI, Julio-agosto, 1876: 181.*

En *Insolación* la protagonista cita de nuevo a Worth como ejemplo paradigmático del lujo, lo caro y lo exclusivo³²³:

Entretenía sus ocios pensando por ejemplo que el último vestido que le había mandado su modista era tan gracioso y menos caro que el de Worth de la Sahagún...una dama formal e intachable que no dejaban de citarla con elogio en las revistas de salones (PB 2001: 163, 164).

Otros autores coetáneos de la condesa de Pardo Bazán se hacen eco de la superioridad indiscutida de Worth como gran *couturier*. Juan Valera en *Juanita la Larga* alude al *premier* de la moda: *...Juana, sobre ser la más sabia cocinera y repostera del lugar, era también su primera modista. Casi siempre tenía una o dos oficiales que cosían para ella, y ella cortaba vestidos con tanto arte y primor como Worth... en la capital de Francia. Las señoras y señoritas más pudientes y aficionadas al lujo acudían pues, a Juana para sus trajes de empeño.*³²⁴

Pérez Galdós en varias de sus novelas alude al celeberrimo artífice. En *La de Bringas* compara al laureado modisto con Emilia, una modista que ayuda en sus tareas de costura a Rosalía Pipaón de la Barca, *la de Bringas: Es una infeliz sin pretensiones, pero le da palmetazo al célebre Worth...*³²⁵. En *La familia de León Roch* reaparece su nombre a la hora de elegir una manteleta³²⁶: *Escogeremos esta de casimir de la India, con riquísimo agremán y flecos; la cortó un discípulo de Worth*³²⁷. En *Lo prohibido* se menciona al gran modisto en reiteradas ocasiones. Eloísa, la protagonista, se encuentra a Pilar San Salomó, frívola y elegante aristócrata

³²³ El propio Worth expresa su creencia de que el lujo debe ser una aspiración estética: *Vivimos por y para el lujo. Por consiguiente, las preguntas que nos hagamos son superfluas, debemos asumir nuestros roles y eso es todo...* Ver COLEMAN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, p. 29. Estas palabras de Worth parecen ser un mandato evangélico para Lina Mascareñas en *Dulce dueño* cuando ésta afirma: *Quiero la nota de lo superfluo, que nos distancia de la muchedumbre. Lo que pasa es que procurarse lo superfluo, es más difícil que procurarse lo necesario. No se tiene lo superfluo porque se tenga dinero; se necesita el trabajo minucioso, incesante, de quintaesenciarnos a nosotros mismos y a cuanto nos rodea. La ordinariéz, la vulgaridad, lo antiestético, nos acechan a cada paso y nos invaden, insidiosos, como el polvo, la humedad y la polilla. Al primer descuido, nos visten, nos amueblan cosas odiosas, y el ensueño estético se esfuma (PB 1989: 178).*

³²⁴ VALERA, JUAN, *Juanita la Larga*, Madrid, Alianza, 1993: 33.

³²⁵ PÉREZ GALDÓS, BENITO, *La de Bringas*, Madrid, Ada Blanco y Carlos Blanco Aguinaga editores, Cátedra, 1994: 121.

³²⁶ La alusión a la manteleta no parece casual pues recordemos que Worth inició su meteórica carrera como dependiente en la sección de tejidos confeccionados de Gagelin MARLY, Diana de, *Ibidem*, p. 24.

³²⁷ PÉREZ GALDÓS, BENITO, *La familia de León Roch*, Madrid, Alianza editorial, 1985: 264.

madrileña *en casa de Wort(h)*³²⁸. María Juana y Camila, hermanas de la protagonista, comentan sobre el vestuario de Eloísa: *-¿Y este traje negro?... mira, el sello de Worth. Es uno de los dos que recibió hace poco...*³²⁹. Galdós, incluso, retrata a Eloísa como una diabólica Jezabel, *envuelta en ascuas de los pies a la cabeza,... vestida totalmente de encarnado* por su ídolo Worth ... *era Eloísa un demonio celestial, el ángel del asesinato, serafín que había encargado a Worth un vestido hecho con brasas del infierno*³³⁰.

Worth padre admitía encargos pero era contrario a la costumbre de que la clienta ordenase un vestido según una muestra o a propuesta propia. El *gran modisto* decía: *Mi trabajo no es sólo ejecutar, es sobre todo inventar. Yo no quiero que la gente me recete sus vestidos*³³¹. Él se consideraba un creador, no un simple artesano hacedor. Lina Mascareñas en *Dulce dueño* alude a las cualidades de Worth como arquitecto de la moda³³² y como constructor de una imagen mejorada de toda mujer que se someta a su criterio:

Las gasas y los tisúes, cortados por maestra tijera, con desprecio de la utilidad, con exquisita inteligencia de lo que es el cuerpo femenino, el mío sobre todo -he enviado al gran modisto mi fotografía y mi descripción- me realzan como la montura a la piedra preciosa (PB 1989: 130, 131).

El deseo de control sobre sus obras llevó a Charles Frédéric a ser el inventor de los primeros estilismos³³³. En primavera y otoño presentaba sus creaciones y además escogía los peinados, accesorios y joyas que realizaban cada vestido, con lo que enseñó a su clientela a combinar los conjuntos de forma armoniosa³³⁴. En *Un viaje de*

³²⁸ PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Lo prohibido*, Madrid, Edit. F. Montesinos. Castalia, 1991: 136. *En casa de Wort se encontró a la de San Salomó... Cada una quería hacer pinitos sobre la otra, anticipándose a llevar en Madrid, lo mejor, lo más bonito y nuevo...*

³²⁹ *Ibidem*, p. 375.

³³⁰ *Ibidem*, p. 152. Esta cita de Galdós, nos recuerda, inevitablemente la imagen de Bette Davis en la cinta de William Wyler, *Jezabel*, (1938) desafiando las normas del buen tono en esta misma época y luciendo un fulgurante vestido rojo en el baile de principiantes

³³¹ GRUMBACH, Didier, *Ibidem*, p. 19.

³³² John Ruskin lo califica como *respetable arquitecto*. Ver cita en MARLY, Diana de, *Ibidem*, pp. 41 y 43.

³³³ *Ibidem*, p. 34. Worth entendía la elaboración de un estilismo como un proceso creativo en el que tras observar a la clienta y buscar toda clase de inspiración (musical, visual, táctil...) el modisto alcanzase a *soñar la solución en su mente*.

³³⁴ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 134. Menciona la práctica de Worth de presentar diseños cada nueva temporada.

novios Pardo Bazán se hace eco tanto del carácter estacional de sus colecciones como de la pericia asesora del modisto:

Estaban las cubanitas (Amézagas) triunfantes y radiantes porque se iban a París a hacer sus compras de invierno y de allí a lucirlas en los primeros saraos madrileños y en el retiro. Yo voy a que Worth me haga dos o tres trajecitos sencillos porque no siendo señora casada... (PB 2003: 214, 215).

Worth es el pionero. No mencionarlo sería ignorar por completo la jerarquía de la *Haute Couture*. Emilia Pardo Bazán, profunda conocedora del mundo de la moda, sus entresijos y sus artífices lo analiza a lo largo de su obra, como hemos visto, con brevedad, pero acierto.

4.2.2 Paquin: *La Quimera*

La condesa de Pardo Bazán, dedica gran parte del capítulo III Acto II de *La Quimera* a describir la visita de Espina Porcel y Silvio Lago al taller de Paquin al que describe en los siguientes términos:

Bajaba el gran modisto...no era un tipo afeminado, al contrario. De aspecto militar bigotes marciales, ojos negros y duros, tez biliosa, se le podía llamar un buen mozo (PB 1991: 443).

En este párrafo, la novelista revela conocer de primera mano el mundo de la alta costura, ya que en la *maison* Paquin quien regenta el negocio³³⁵, atiende a la clientela y promociona el producto no es, como podría pensarse en primera instancia, la famosa *couturier* Jeanne Paquin (de soltera Beckers) sino su esposo, el también modisto a quien Porcel llama *bajá (pachá) de tres colas* (PB 1991: 442), Isidor Jacob Paquin³³⁶. Esta presentación posee además, un gran tono irónico ya que cuando doña

³³⁵ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 118. Poiret en sus memorias subraya la importancia de la figura del contable quien suele ser un empleado *monótono, de estrecho espíritu, rutinario, ignorante de las consideraciones que se deben a determinada clase de clientela y siempre dominados por la impaciencia de cobrar sus facturas. Monsieur Paquin*, promotor del despegue en el mundo de los negocios de la *maison Paquin* cumpliría esta función de administrador pero también muchas otras como la de modisto, vendedor e incluso proveedor de la casa.

³³⁶ Según O'HARA, Georgina, *Enciclopedia de la moda. Desde 1840 hasta nuestros días*, Barcelona, Destino, 1994: 213-214, la *Maison Paquin* comenzó su andadura en 1891 y Monsieur Paquin, un empleado de banca reconvertido en modisto fue el artífice comercial y fundador de la firma.

Emilia otorga a Paquin el título de *pachá* está haciendo referencia tanto a la actitud displicente que exhibe dada su condición consolidada de virrey de la moda como a los excesos ornamentales de sus vestidos.

Pardo Bazán, por boca, una vez más, de Espina Porcel, despelleja, sin reparos, al reputado modisto: *No tiene demasiado talento, se repite que es un dolor pero al fin es el menos seco y amanerado de todos* (PB 1991: 438). No obstante y pese a las críticas, Paquin parece ser el único diseñador a quien Espina considera lo bastante cualificado como para aconsejar a Silvio que se postule como su ayudante: *Nadie ignora en Madrid las disposiciones de usted para la moda. ¿De qué se alarma? Le estoy situando en su verdadero terreno, y creo serle útil al recomendarle a Paquín. ¿Qué? ¿Lo toma usted a ofensa? ¡Bah! Bueno. No hablemos más* (PB 1991: 444)³³⁷.

Su esposa, Jeanne Beckers a quien conoció en *Paquin, Lalanne ét Cie* fue una de las primeras mujeres dedicadas a la moda con proyección internacional. Isidore Jacob Paquin aparece retratado tal y como Pardo Bazán lo describe en este párrafo de la *Quimera*, en un lienzo del pintor Henri Gervex, *Cinq heures Chez Paquin*, (1906) situado entre un grupo de damas. En el mismo cuadro Jeanne Paquin aparece retratada en el centro del salón. Jeanne trabajó como principal *couturier* de la *maison* hasta 1920 si bien el prestigio de la firma subsistirá hasta 1956. IMAGEN 2.

³³⁷ Paquin había obtenido la Legión de Honor en 1901 y *La Quimera* se escribe en 1905. Casa Paquin estaba en pleno apogeo, tal vez por eso es elegida como modelo de *maison* por Pardo Bazán.

Isidor Jacob Paquin recibió la Legión de Honor francesa aunque, por su orígenes judíos, estuvo a punto de ser boicoteado. El *affair Paquin* es relatado en DERFLER, Leslie, *Alexandre Millerand: The socialist years*, Contemporary Politics, vol. 4, París, Walter de Gruyter GmbH & Co, 2018: 198. *In early spring, as candidate for knighthood in the Legion of Honor, Millerand, sponsored the parisian couturier Isidor Jacob, alias, monsieur Paquin. He was criticized for his choice in the Chamber on grounds that Paquin disregarded labor legislation in his workshops. The minister's reply was weak: the entire Council of the legion had already approved, and others besides Paquin disregarded the laws...*"

El *affair Paquin* está intimamente conectado con la adhesión de monsieur Paquin a los partidarios de Dreyfuss tras la denuncia del caso en *L'Aurore* en el famoso *J'accuse* de Zola en 1898. Cuando en 1900 el Ministro de comercio, Millerand propone que sea nombrado caballero de la Legión de Honor, su candidatura está a punto de ser descartada por causa del antisemitismo que persistía en Francia (y en el resto de Europa) durante estos años. Finalmente obtuvo la distinción, como ya se ha señalado, en 1901. La *maison* Paquin fue la primera en recibir tan alta condecoración de las autoridades francesas.



IMAGEN 2: *Cinq heures chez Paquin*. Henri Gerveux, 1906. Colección particular

La Quimera también muestra, el *backstage* del taller de Paquin y de nuevo, en esta ocasión, la novelista, hace alarde de su prolijo conocimiento sobre la trastienda de la alta costura y de paso, deja clara la exclusividad, belleza y abundancia de los adornos y complementos que usaba la *maison*:

muestrarios, piezas de encaje a medio desenvolver, adornos enrollados alrededor de cartones, cascadas de accesorios, piezas de gasa de colores amortiguados, ratazos de cintas anchas, botonería de strass...(PB 1991: 442).

Casa Paquin se hizo famosa gracias a su sutil uso del color y al refinado gusto artístico de Jeanne Paquin, esposa de Isidor Paquin, de soltera Jeanne Beckers³³⁸, quien empleó la yuxtaposición de telas para confeccionar trajes inspirándose en los

³³⁸ Jeanne Paquin fue presidenta de la Sociedad de Modas en la exposición universal de 1900 y se había hecho enormemente célebre por haber consagrado la imagen simbólica de las mujeres de París vistiendo la escultura llamada la *Parisienne* que coronaba la entrada monumental (Puerta Binet) de la exposición. Emilia Pardo Bazán en *Cuarenta días en la exposición*, curiosamente critica esta estatua diciendo que *está lejos de asemejarse a las parisienses activas y vivarachas, más se parece a una princesa de Bizancio en hierática actitud, con larga túnica* (PB 2006: 454). Fue éste, según parece, su primer y poco afortunado contacto con los diseños de Paquin. Ver DELILLE, Damien, “Entre art et industrie: la réforme de la mode au passage du XXe siècle”, *Regard Croisés- Revue franco-allemande de recensions d’histoire de l’art et esthétique*, nº 6, 2016: 65.

vestidos a la francesa plasmados por el pintor dieciochesco Jean Antoine Watteau. Estos delicados diseños engalanados con muchos ornamentos combinaban técnicas de costura tradicional, intrincadas y perfectamente ejecutadas con una ligereza más apropiada para el nuevo siglo³³⁹.

Doña Emilia menciona varias veces en *La Quimera* la influencia estética del citado pintor rococó en el vestuario modernista de Porcel y Clara Ayamonte indicando con ello muy probablemente, de manera indirecta, la autoría de Paquin: *En Espinita percibo bajo su estilo ultramodernista y decadente, elementos de la mentira estética de otras edades. Sonríe como un Boucher y pliega como un Watteau* (PB 1991: 333)³⁴⁰. Y en otro lugar de la misma obra alude al vestido de Clara Ayamonte y dice: *En aquella mañana el crespón de china color rosa té de su Watteau se plegaba incrustado de rombos de amarillenta guipure antigua...* (PB 1991: 315).



IMAGEN 3: Vestido Watteau

³³⁹ Ver FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 175. En FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 280 aparece un diseño de Paquin que es un ejemplo perfecto del estilo de la *maison*: realizado en chiffon de seda negra y terciopelo, silueta en forma de S y un gran cuello de encaje reticulado adornado con motivos de uvas de terciopelo negro y bordado.

³⁴⁰ La influencia del pintor dieciochesco en la moda se refleja en la existencia del vestido Watteau, un diseño pensado para las mujeres embarazadas y que sirvió para ocultar el embarazo ilícito de la duquesa de Orleans, amante oficial de Luis XIV. Este vestido tenía un pliegue en la parte trasera al que hace referencia expresa la condesa en los párrafos antedichos *pliega como un Watteau*. Ver FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 97. IMAGEN 3.

Los modelos de seda de Paquin se embellecían con pieles y encajes como los descritos. Sobre el novedoso y cada vez más habitual uso de pieles, influencia indudable de la modista francesa, se explaya doña Emilia en *La Quimera*. Por ejemplo, cuando describe la lujosa y muy estética vestimenta de la Sarbonet que Silvio Lago quiere retratar por ser *su abrigo de chinchilla y armiño verdadero... y porque tantos pellejos dan unas notas bonitas al lado del raso fofo, a ramos del traje* (PB 1991: 204). De Clara Ayamonte dice Silvio que *viene envuelta en pieles, jaquette de nutria sobre un corpiño de raso negro, boa muy larga, manguito enorme* (PB 1991: 209) y tampoco se ruboriza Lago al afirmar rotundo, en el caso de la duquesa de Calatrava que *para disimular la vejez habrá que acudir a la vaporosa boa de plumas o al socorrido abrigo de pieles negligentemente echado* (PB 1991: 226)³⁴¹.

La influencia de Watteau, los perifollos y detalles lujosos y los detalles elegantes y bien perfilados típicos del Modernismo³⁴², hacen muy reconocibles los diseños y el estilo inconfundible de Paquin *pródigo de flores* (PB 1991: 442). Precisamente por ello Espina Porcel juzga muy severamente la falta de innovación y el conservadurismo estético de la *maison*: *Se me figura que Paquin decae. No tiene fertilidad de imaginación. Mirenme ustedes esos modelos. Bonito, sí...pero lo de siempre; los pliegues en la cadera...las peregrinas y estamos de pliegues y peregrinas hasta el moño! Sería hora de renovar un poco las hechuras, la manera de comprender los adornos, hasta el colorido* (PB 1991: 441).

A pesar de estas críticas sobre la falta de ingenio de Paquin, *La Quimera*, lo reconoce como un gran hacedor de *toilettes* en la línea de creación de estilismos iniciada por Worth³⁴³. Como ejemplo, la obra pone el caso de Espina Porcel quien

³⁴¹ Paquin y la *maison* Redfern fueron pioneras en el uso de pieles para sus creaciones. Entre 1900 y 1908 (recordemos que *La Quimera* data de 1905) madame Paquin usa profusamente pieles y ello confirma el auge de la peletería. Ver *Les createurs de la mode. Dessins et documents de Jungbluth*, Texte de L. Roger- Milès, Edition du Figaro, París CH Eggimann, 1910: 51 y ss. SIROP, Dominique, *Paquin*. Adam Biro, París, 1990: 22 y ss. BOUCHER, François, *Ibidem*, pp. 373 y ss.

³⁴² El Modernismo valoraba los adornos basados en motivos de la naturaleza como flores o insectos que eran de uso muy frecuente. A principios del siglo XX los crecientes niveles de mecanización hicieron posible utilizar mayores cantidades de encaje junto con bordados y aplicaciones para realizar numerosos motivos vegetales. Al abuso de esta tendencia alude Pardo Bazán con su lapidaria frase *pródigo de flores*. Ver FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 279 y 280.

³⁴³ En 1905, año de *La Quimera*, Paquin, tras su éxito en la exposición Universal de París de 1900 era ya un referente de moda a la altura y en clara competencia con la *maison* Worth. Ver FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 175. No obstante el magisterio de Worth era inapelable y, por este motivo en 1954, casa Paquin reflota la casa Worth y gracias a esta intervención la rama inglesa de la *maison* Worth, sita en el nº 3 de *Hannover Square*, subsistirá hasta los años setenta.

desea un arreglo muy especial para causar sensación como la mejor vestida de cuantas se exhiben en los palcos del teatro Real. Para conseguir este fatuo objetivo la protagonista confía su presuntuoso encargo a Paquin. Pero primero, la Porcel acude a una Joyería en la calle de la Paz para elegir un exuberante rubí que inspire el suntuoso diseño que desea que le haga el modisto: *el joyero solícito enseñó modelos, discutieron el arreglo y aumento de los largos hilos de gruesas perlas que Espina poseía y pensaba escalonar sobre el escote, a lo Médicis y para los cuales deseaba un broche espléndido un rubí único en tamaño, color y talla... Esta piedrecita debe ser el leitmotiv del traje* (PB 1991: 437).

Posteriormente, Pardo Bazán describe prolijamente el magnífico resultado que los desvelos de la Porcel por hacer de tal rubí la inspiración de su soberbio atavío obtienen tras confiar su realización al arte de Paquin:

Vestía la Porcel con más originalidad que nunca. Su traje era como formado de una nube de pétalos de flor, flor de gasa con transparencias de seda plateada debajo. Cada pétalo llevaba cosido, al desgaire un diamantito y flecos desiguales de diamantes formaban el corpiño y se desataban sobre los hombros. La cola del vestido parecía un copo de fina humareda entre la cual nieva el almendro su floración y juega el rocío. Sobre el escote las sartas cerradas con extraordinario rubí...sus zapatitos de tisú de plata con hebilla de diamantes y rubíes un hechizo (PB 1991: 496)³⁴⁴.

La relación de Paquin con su clientela se basaba en la exclusividad, siguiendo de nuevo la estela marcada por Worth ya que las compradoras entablaban vínculos personales con el modisto. *La Quimera* abunda en esta idea cuando nos relata que *su tiesura... se humanizó ante Espina y las otras parroquianas, de la flor de su clientela* (PB 1991: 443). No obstante, a diferencia de Worth, y tal y como acabamos de ver, Paquin admitía encargos. Retomemos la escena en el taller a donde Espina acude a encomendar su vestimenta: *Señor Paquin, vengo con una pretensión extraordinaria...Algo inédito...y algo que me hiciese el favor de no reproducir en un par de meses ni para expedirlo a Australia. Vamos, preñe usted la imaginación...* Ante esta petición Paquin, solícito, responde: *Daré instrucciones a mis dibujantes y someteré a la señora* (PB 1991: 443).

³⁴⁴ Sobre las flores como elemento decorativo en los diseños de moda durante la época modernista véase de nuevo FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 279 y 280.

Monsieur Paquin, descrito como *tacaño y cebado en la ganancia* (PB 1991: 442) era, probablemente a causa de estos defectos, un avisado hombre de negocios³⁴⁵. Creó una red internacional con tiendas en Londres, Nueva York, Madrid y Buenos Aires. Su cicatera visión de negocio y la carestía de sus productos son censuradas por Espina en *La Quimera* en esta, breve pero punzante, diatriba:

También es demasiada avaricia la de este Paquin! Estos modelos están ya imposibles de tanto enseñarlos todos los días. Mire usted: las gasas parece que han fregado el pico y ese traje rebordado de lentejuelas es un pingajo... ¿Y pensar que después de sudarlos así todavía se los pagan, para modelos del invierno que viene las modistas de provincia! (PB 1991: 441, 442).

Para promocionar sus diseños y siguiendo las estrategias publicitarias de otros modistos de la época, Paquin enviaba a modelos exquisitamente vestidas al Palacio Garnier o a las carreras, escenarios, como también el ya citado teatro Real, en donde la *high society* podría apreciar sus vestidos en todo su esplendor. La casa Paquin era, además, un lugar de encuentro de toda la alta sociedad parisina. Doña Emilia subraya la distinción de las clientas de Paquin en la siguiente detallada y descriptiva enumeración:

Verdaderas damas de buen tono de san Germán, opulentas banqueras, extranjeras que fiaban en sus millones para transformarse en un santiamén en parisienses con chic; actrices que no trabajaban en esta época del año, y preparan elementos para la temporada próxima; dos grandes cocottes (cortesana), imitadas en su estilo y adornos por todas las señoras y hechas en aquel mismo instante una preciosidad de finura y elegancia (PB 1991: 440).

Acudir a la *maison* era a principios del pasado siglo, un evento social no exento de un fuerte componente teatral³⁴⁶. Emilia Pardo Bazán describe un desfile de modelos³⁴⁷ en la *maison* Paquin concebido como un espectáculo cautivador:

³⁴⁵ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 118. Poiret en sus memorias ratifica esta caracterización tacaña de todo administrador de una *maison de haute couture*: los contables, dice: *son partidarios de racionarlo todo, incapaces de hacer vivir una casa pero, en cambio, sumamente hábiles para sumirla en un letargo y en una anestesia por la compresión de sus órganos esenciales.*

³⁴⁶ El teatro de hecho, fue importantísimo en el éxito de la carrera de Jeanne Paquin (1869-1936) quien trabajó con ilustradores y figurinistas de vestuario como Paul Iribe y León Bakst. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 310 puede verse una pareja de abanicos llamados *L'Occidentale* decorado con un dibujo de mujer sosteniendo una flor en un paisaje

Las seis muchachas encargadas del oficio de maniqués vivos se paseaban lentamente, estudiada la actitud, para mejor hacer admirar el modelo que vestían. Daban la vuelta al salón, dejando desplegarse con armonía la cola, con esa ciencia del efecto de telas sobre las formas, que Silvio había creído privativa de Espina, y que iba pareciéndole uno de los infinitos gestos graciosos y conquistadores de París. Se volvían, para enseñar a cada señora la hechura del vestido o abrigo, de espaldas y de frente, exhalando al mismo tiempo murmullos de encomio, un himno a la originalidad de los adornos, a lo delicioso de la prenda. Aquellos maniqués vivos eran mujeres hermosas, más hermosas que su clientela tal vez; las envolvía el prestigio de la casa; parecían desdeñar a toda señora que no tirase miles de francos en hacerse ropa; y bajo los caprichosos trajes que un momento las cubrían, llevaban sayas bajas baratas, adquiridas de ocasión en los Almacenes, calzado fatigado ya, camisas de tres días. Con rapidez vertiginosa, desaparecían, se quitaban un vestido, se enfundaban otro, y volvían a pavonearse, a hacer la rueda, sudando bajo los abrigos de teatro y calle, que las asfixiaban” (PB 1991: 441).

En este fragmento extraordinario, la novelista no sólo subraya el efectismo de los primeros desfiles de moda sino que también hace un inteligente y mordaz apunte social sobre la pobreza de las hermosas modelos que lucen ropas lujosas que nunca podrán adquirir. También es muy interesante y paradójica la descripción de la actitud despectiva de las míseras modelos hacia aquéllas potenciales clientas que no fuesen espléndidas en sus dispendios. Una actitud poco amable probablemente impuesta por la *maison* para reafirmar su magisterio estético que, naturalmente, debe traducirse en precios desorbitados. El propio Paquin hace gala de unos modales poco obsequiosos y de una *tiesura poco galante*. Esta disposición, *aquel empaque diplomático era lo único que llevaba como librea de distinción sobre su basta figura* (PB 1991: 443).

Paquin, como deja claro en su extenso capítulo III de *la Quimera* la condesa de Pardo Bazán, era otra de las grandes casas de moda del momento, estaba a la altura de Worth y pugnaba por sobresalir en clara competencia con éste. *La Quimera*

de mar y montaña y *L'Orientale* en el que aparece un dibujo de mujer desnuda en un paisaje de mar y montaña, ambos editados por Jeanne Paquin e ilustrados por Paul Iribe.

De BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 123 subraya la importancia de Paquin en el vestuario teatral al decir: *Se ha llegado a decir que Paquin ha vencido a Rostand y que para las actrices es más importante saber vestir que saber declamar.*

³⁴⁷ Worth fue el primer modisto en organizar desfiles de moda. Siguiendo el ejemplo de los pintores de la época, quienes exhibían sus obras en los salones de París, Worth exhibía sus modelos en su *maison*. Ya en 1870 *La vie parisienne* se hacía eco de estos primeros pases de modelos. En 1905, año de *la Quimera*, ésta era ya una costumbre consolidada en las casas de *haute couture*, como la *maison Paquin*, tal y como describe certeramente Pardo Bazán. Ver Catálogo de la exposición *Au paradis des dames*, p. 37.

destaca la autoconciencia que de su propia importancia tiene la *maison* encarnada en la altivez de *monsieur* Paquin, autoerigido en *káiser* de la moda:

Salió sin despedirse del modisto, el cual -envarado y engreído, de pie entre los retazos de encaje, los muestrarios y los metros de gasa desplegada y arrugada por el jaleo de las demostraciones a las parroquianas antojadizas y hartas de trapo- continuó oficiando de pontifical (PB 1991: 445).

En este párrafo absolutamente magistral, la novelista deja meridianamente claro cómo el diseñador, aún mezclándose con las clientas, escuchando y entendiendo sus deseos, no deja de hacer notar con su actitud arrogante, que él es la única autoridad capaz de hacer éstos realidad. De nuevo, el modisto aparece retratado como único referente legítimo en lo que al buen gusto se refiere. En toda *maison* apreciada, constata Pardo Bazán, las devotas de la moda se rinden sin discusión a los mandatos de su sacerdote se llame éste Worth o Paquin.

4.2.3 Félix: El arte soberano

Un buen modisto puede hacer de la mujer un símbolo. La emperatriz Eugenia de Montijo ya había inaugurado en la segunda mitad del siglo XIX y de la mano de Worth, la costumbre de lucir “vestidos políticos”. Estas *toilettes* resultaban perfectas para que la entonces primera dama de Francia promocionase y prestigiase los tejidos patrios en sus apariciones públicas y en sus viajes internacionales. En *Al pie de la torre Eiffel*, Pardo Bazán se hace eco de cómo madame Carnot³⁴⁸ continúa, a finales del XIX, la estela de tan *fashionista* predecesora en el arte del vestuario patriótico guiada por el *couturier* Felix Poussineau³⁴⁹:

³⁴⁸ Madame Carnot fue una muy digna representante de la moda francesa y de los tejidos patrios en su época. Cuando se inaugura la sala de fiestas del palacio del Elíseo el 25 de mayo de 1889 la primera dama republicana *porte una robe de satin de Lyon gris perle brodée d'argent avec garniture de plumes du même ton et épaulettes de diamantes*. DUHAMEL, Patrice y SANTAMARIA, Jacques. *L'Élysée. Coulisses et secrets d'un palais*, París, Pláce des éditeurs, 2012: 87. Los mismos autores señalan que Cecile Carnot era muy admirada por *sa beauté, son élégance et sa distinction*. *Ibidem*, p.50.

³⁴⁹ Este modisto se hallaba a la altura de Worth en fama y prestigio tal y como acredita doña Emilia Pardo Bazán en sus ensayos *Al pie de la torre Eiffel* y *Cuarenta días en la Exposición* y tal y como se subraya en la obra de otros autores coetáneos suyos. Por ejemplo Gutiérrez Nájera en sus *Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*, a propósito de *Nos intimes* de Sardou dice sobre el vestuario en escena de la actriz que representa el personaje de Cécile, Jane Hading: *Primero pasa Madame Hading. Oh, qué hermosa! Ansiosos de mirarla estaban todos. Y se presentó vestida*

El traje de la presidenta en la ceremonia oficial...merece especial mención porque era algo más que unos metros de tela bien plegado, era un símbolo. La moda que después de recorrer un ciclo secular vuelve hoy al punto de partida e impone los atavíos de María Antonieta y el directorio ha permitido a la presidenta de la república francesa adoptar una toilette emblemática y significativa luciendo las hechuras del año III o IV de la república una e indivisible los matices de la escarapela tricolor. El fondo del precioso traje es de seda azul viejo (tono azul algo apagado pero limpio) El blanco lo señalan guarniciones de riquísimo encaje de Alençon aplicadas sobre las solapas rojo viejo o rojo pálido. El arte soberano del modisto Félix ha conseguido combinar tres tonos a primera vista rabiosos y charros: blanco encarnado y azul de tal manera que su conjunto es suave y armónico y no riñe con la edad y la figura de la esposa de Carnot...Lo que sí temo es que la combinación tricolor dé en llevarse mucho este año y que cuando no la realice Félix sea un banderín. La presidenta debe su éxito al acierto con que eligió sus galas semiregias (PB 2004: 165).



IMAGEN 4: Retrato de *Madame* Carnot. Jules Emile Saintin. 1890.

La primera dama de Francia de acuerdo con la soberbia descripción que hace de su vestimenta la condesa de Pardo Bazán, se erige en una decimonónica Marianne ataviada con una *toilette* que adopta patrones y cortes que remiten a los primeros tiempos de la revolución francesa. A esto suma revestir su indumentaria, teñida con

admirablemente, no vestida al gusto de Worth, ni al de Félix ni al de ningún modisto, sino vestida al gusto de ella misma, impuesto a la moda, ninguna otra puede vestir así. GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro VI, Edición crítica de Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001: 273 y 274.

los colores de la bandera francesa, con los mejores encajes de la industria patria con el fin de darles publicidad ante el mundo entero. Madame Carnot, efectivamente es un auténtico banderín de las virtudes textiles republicanas pero su ostentación patriótica, muy adecuada a la conmemoración del centenario de la Revolución, se consigue sin detrimento de la elegancia.

El modisto Félix, artífice de este milagro estilístico, y al que doña Emilia alude en este texto sin mencionar su apellido es, con certeza, Émile Martin Possineau³⁵⁰. Este reputadísimo *couturier* fue el encargado de realizar el palacio del traje en la exposición universal de París de 1889 tal y como indica la autora en *Cuarenta días en la Exposición*:

He dicho que no se debe confundir este Palacio del Traje con las secciones de la Ropa; es un edificio aparte, monumental, y no pertenece a la Industria, sino a la Arqueología y a la Historia. En el Museo centenal de la Ropa aparecen los objetos sueltos, por decirlo así; clasificados, pero no armonizados. Interesa cada uno por lo que vale o sugiere, no por su relación total con la cultura humana. Y en el Palacio del Traje, lo que domina es la importancia del traje mismo: la doble conquista artística y moral de la belleza y del pudor por la indumentaria. Para construir este Palacio, cuya idea inició el modisto Félix, se formó una sociedad por acciones, con capital de dos millones de francos. No sé si habrá cubierto gastos esta suma, y de hecho, los fragmentos de telas antiguas, expuestos en el Palacio y encerrados en veinticinco vitrinas, valen tanto o más; pero pertenecen a un aficionado que los facilita a la Sociedad (PB 2006: 558)³⁵¹.

³⁵⁰ DIETRICK, Janelle, *Alice and Eiffel: A New History of early cinema and the love story*, vol. 3. New Jersey, Bookbaby, 2015: 178 afirma que la conexión entre Poussineau y la primera dama francesa va más allá de lo *fashion* y subraya el compromiso social de ambos. Madame Carnot colaboraba económicamente con la *Mutualité Maternelle*, mutua que pretendía asistir a los hijos de las empleadas de las fábricas de textil en Francia y reducir la mortalidad infantil y que fue pionera en permitir el acceso a los permisos de maternidad. En su administración colaboraron casas de la alta costura francesa como Doucet o Félix. Éste último habría sido además el fundador de la susodicha *Mutualité Maternelle* en 1892 para permitir a sus obreras interrumpir sus trabajos durante cuatro semanas para poder ocuparse del recién nacido y, además les procuraba consultas y medicamentos gratuitos. Felix Poussineau aparece citado como cofundador y benefactor de la Mutuallité en DIETRICK, Janelle. *Ibidem*, pp. 181, 256 y 316.

³⁵¹ DELILLE, Damien, *Ibidem*, p. 66 señala a Poussineau como creador del *Palais du costume*. IMAGEN 5.



IMAGEN 5: *Palais du Costume (projet Felix)*. Exposición Universal de París 1900

La casa de modas *Félix. Modes et robes. Lingerie. Trousseaux. Layettes* situada desde 1857 en el número 15 de la *rue du Faubourg Saint-Honoré* en París; era una famosa tienda por departamentos y una de las direcciones principales de la moda parisina³⁵². La *maison* había sido fundada por J.A. Escalier en 1846 y posteriormente fue adquirida por los hermanos Auguste (1831-1910) y Émile Martin Poussineau (1841-1930) este último llamado simplemente Félix³⁵³ y, según parece, encargado de la sastrería del negocio. Félix fue uno de los grandes diseñadores del momento y prueba de ello es que vistió a miembros de toda la aristocracia y realeza europeas en competencia durante cincuenta y cinco años con el mismísimo Worth. Entre sus clientas figuraban las reinas Margarita de Italia, María Dona Pía de Portugal, la princesa Maud de Dinamarca la condesa de Greffulhe y la emperatriz Eugenia de Montijo. También diseñó partes del armario de reputadas actrices como Sarah Bernhardt, Sophie Croizette, Ellen Terry, Lily Langtry o Jane Hading³⁵⁴.

³⁵² IMAGEN 6.

³⁵³ DELILLE, Damien, *Ibidem*, p. 63. señala a Emile Poussineau, *dit Félix*, como uno de los miembros de la Cámara sindical de la costura junto a Gastón Worth (vicepresidente de la Cámara). BLOCK, Elizabeth L., “Virginie Amélie Avegno Gautreau: Living statue”, *Nineteenth Century Art Worldwide, a Journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 17. n° 2, Autumn, 2018: 109 recoge a Emile Martin Poussineau como este modisto *called Félix*.

³⁵⁴ Tal y como ocurría con Worth, Doucet o Redfern, cantantes y actrices demandaban los modelos de Félix y le proporcionaban una publicidad que favorecía su negocio. La *maison* Félix aceptaba encargos a cambio de poder influir en los *outfits* finales y se especializó en vestuario para actrices. En 1882 el periódico *San Francisco Daily Evening Bulletin* escribió: *The clever man tells the great ladies that the actresses copy from them, and he says to the actresses that they set the fashions*

IMAGEN 6: Tarjeta de la *maison* Félix

El enormemente respetado *couturier* Félix era conocido a ambos lados del océano y estaba considerado por sus contemporáneos como un emblema del buen gusto francés *for embodyng parisian taste, so elegant, so pure, so simple, opposed to take flash and false pretension*³⁵⁵. También Emilia Pardo Bazán en su texto anterior sobre Madame Carnot y su elegante y apropiado vestuario para la ceremonia inaugural de la Exposición Universal de 1889, deja constancia del *arte soberano* que acreditaba a Poussineau.

Una de las piezas más famosas atribuidas al modisto Félix es el famosísimo conjunto negro que luce madame Gautreau en *Madame X*, óleo pintado por John Singer Sargent entre 1883 y 1884. La autoría del diseño del escandaloso vestido ha sido discutida, pero en las crónicas contemporáneas, sólo la *maison* Félix fue asociada con dicha creación³⁵⁶. Además, madame Gautreau luce en el retrato un vestido de

for the great ladies. So both classes are pleased, and no one is any the worse. Ver BLOCK, Elizabeth L. *Ibidem*, p. 109.

El modisto Félix trabajó durante muchos años para Jane Hading. Los grabados del vestuario de esta actriz fueron reproducidos y comentados en la prensa capitalina por Evangelina Desjardins en sus *Crónicas de la Moda* de *El Universal* (ver nota 6 p. 274 de la edición citada de las obras de Gutiérrez Nájera).

³⁵⁵ BLOCK, Elizabeth L., *Ibidem*, p. 110 y nota 65.

³⁵⁶ “La Belle Americain”, *The New York Herald*, March 30, 1880 decía respecto a madame X: *Es una estatua de Canova que ha cobrado vida en carne, sangre, huesos y músculos, vestida por Félix y peinada por Emile.* En BLOCK, Elizabeth L., *Ibidem*, p. 103 y nota 10. IMAGEN 7.

Testimonios contemporáneos atribuyen a Félix la creación del famoso vestido. DIETRICK, Janelle, *Illuminating moments. The films of Alice Guy Blaché*, vol 2, New Jersey, Bookbaby, 2017: 109-110 sostiene que la cineasta Alice Guy Blaché (1863-1968) *pudiese haber oído hablar sobre el vestido y el retrato de Gautreau cuando ella y su madre trabajaron en la Mutualité Maternelle fundada por Félix Poussineau quien también diseñó el vestido del retrato. Alice fue la primera en hacer una película sobre el retrato de Madame X.* DIETRICK, Janelle, *Alice and Eiffel: A New History of early cinema and the love story*, vol. 3, Nerw Jersey, Bookbaby, 2015: 178. *Poussineau also designed lingerie and high fashion dresses. One of these dresses became the subject of that scandalous painting by John Singer Sargent, The portrait of Madame X, about which Alice will make a film.*

En su obra de ficción *Strapless*, basada en el famoso escándalo, Deborah Davis atribuye sin ningún género de dudas la autoría del famoso vestido a Félix Poussineau. DAVIS, Deborah, *Strapless, John Singer Sargent and the fall of Madame X*, New York, Tarcher Perigee, 2004: 127.

noche tipo columna de terciopelo negro que posee un profundo escote y, aunque no hay evidencias de que la casa Félix fuese responsable de la creación del atuendo, Félix era conocido por sus esbeltas y refinadas siluetas que podrían haber servido perfectamente para vestir a *Madame X*. También se ha sostenido como hipótesis plausible para atribuir a la *maison* Felix la autoría del atuendo el hecho de que su taller fabricaba lencería y el vestido de Gautreau era enormemente ligero³⁵⁷.



IMAGEN 7: *Madame X* (1883-1885). John Singer Sargent. Museo Metropolitano de Nueva York.

Más cauta al respecto se muestra COSTA DE, Caroline, *The Diva and Doctor God: Letters from Sarah Bernhardt to Doctor Samuel Pozzi*, Bloomington, Xlibris Corporation, 2010: 166. *The gown's designer is unknown, though the name Felix Poussineau has been bandied about as the creator.*

³⁵⁷ BLOCK, Elizabeth L., *Ibidem*, p. 110. DILIBERTO, Gioia, "Las musas de Sargent. ¿Madame X era realmente un señor?", *The New York Times*, 18 de mayo de 2003 subraya el estilo lencero del vestido de Gautreau: *Con huesos pesados, la coraza tenía un escote pronunciado y llegó a un punto profundo y afilado sobre la entrepierna Aunque la coraza hubiera tenido algún tipo de forro para absorber el sudor, la modelo no habría estado usando ropa interior, dijo Valerie Steele, directora del museo del Fashion Institute of Technology ratificando lo liviano del tejido empleado en el vestido.*

Muy probablemente, Emilia Pardo Bazán conocía a través de los cronistas de la época, este retrato que suscitó un terrible escándalo en el momento de su exhibición³⁵⁸. También debemos tomar en consideración los amplios conocimientos en materia de pintura que la autora despliega en muchas de sus obras y la devoción absoluta que la novelista profesaba a El Greco³⁵⁹ el cual es uno de los referentes pictóricos tanto de Singer Sargent como de su maestro, Carolus Durán. Este último, un importante retratista de la época, aparece mencionado por Silvio Lago quien, precisamente, reflexiona *ante los Carolus Durán- un estilo tan español* (PB 1991: 236), sobre el arte del retrato masculino³⁶⁰. También la autora lo cita en el capítulo titulado *retratistas* en *Cuarenta días en la Exposición* (PB 2006: 574). Con tales aficiones y erudiciones artísticas resulta imposible insinuar que Pardo Bazán ignorase el caudal de noticias, libelos y comentarios generados por la obra de Sargent. Además doña Emilia fue cronista de la exposición universal de París de 1889 en la que había una muestra de pintura americana con una sala dedicada a los pintores expatriados de entre los que destacaba Singer Sargent con seis retratos de hombres, mujeres y niños que demostraban según el crítico americano Harold Frederic que *era el artista americano en el extranjero más original y notable inmune a los convencionalismos y libre de lugares comunes* y que se veía ahora rehabilitado como pintor reconocido a nivel internacional tras el clamoroso escándalo provocado por el retrato de Gautreau³⁶¹.

El vestido diseñado por Poussineau para el cuadro es una *toilette* alejada de la moda de la época. En contraste con las extravagancias ridículas que surgen de los principales *couturier* del momento, el atavío de Gautreau es notablemente simple y

³⁵⁸ FAIRBROTHER, Trevor J., “The shock of John Sargent Sargent’s Madame Gautreau”, *Arts Magazine*, nº 55, January 1981: 90-97. se hace eco del escándalo provocado por la pintura en el salón de 1884. FAIRBROTHER, Trevor J., *John Singer Sargent: The sensualist*. Seattle Art Museum, New Haven, Yale University Press, 2000: 75-77.

ASIMOV, Isaac, *El libro de los sucesos*, Madrid, Editorial Maeva Lasser, 1987: 48: *Cuando la belleza más célebre de París, Madame Virginie Avegno Gautreau fue presentada por el pintor realista John Singer Sargent en su obra maestra Madame X, exactamente como era, superficial, egocéntrica, vestida de manera inmodesta, el público se escandalizó, Madame Gautreau se puso histérica y el pintor fue obligado a retirarse a Londres.*

³⁵⁹ CARRASCO ARROYO, Noemí, “Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco”, *La Tribuna, Cuadernos de Estudios da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, 2007: 331-345.

³⁶⁰ DILIBERTO, Gioia, *Ibidem*. Plantea la hipótesis de que Madame X no sea Amelie Gautreau sino otro discípulo de Durán, amigo y/o amante de Sargent. Un joven de 18 años llamado Albert Belleruche habría sido el modelo del famoso cuadro maquillado, vestido y caracterizado como si fuese una mujer.

³⁶¹ JONES, Jill, *Storia Della Tour Eiffel*, Roma, Donzelli Editore, 2011: 112.

desnudo. Se trata de un dos piezas, una coraza de terciopelo negro o corpiño con un rebelde tirante caído³⁶² que se ciñe sobre una delgada falda negra de satén, que tiene la mayor parte del tejido recogido en la parte posterior³⁶³. Emilia Pardo Bazán en sus cartas a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa se hace eco de la influencia inmediata del escandaloso diseño del modisto Félix. En 1885, sólo un año después del alboroto suscitado por *Madame X*, la novelista escribe desde París a la citada señora de Pedrosa:³⁶⁴

...Yo sigo aquí muy bien, descansando y aprovechando mucho la temporada. Como cada día conozco más gente, además del encanto natural de París voy sintiendo ya el de la compañía y trato de personas agradables, inteligentes y divertidas... Los escotes de última son por debajo del brazo y, en vez de hombrera un broche de diamantes o una doble hilera de perlas finas. Aparte de la falta de costumbre este escote no descubre más que el otro y por detrás aún es más decente. Lo que sí es inaudito es otro escote que lleva una señora muy guapa que es aquí la belleza a la moda. Son dos bandas de seda plegadas por delante y detrás sin corsé como una túnica griega, cuando se baja, no necesito decirte el espectáculo. En fin, aquí no falta para ver y, cuanto más se está, más novedades se encuentran pues a primera vista no se distinguen ciertas cosas para las cuales hay que frecuentar la sociedad.

La pormenorizada descripción que la condesa de Pardo Bazán hace del atavío de esta *elegante* parisina parece muy acorde con el vestido túnica de *Madame X* y no ofrece dudas acerca de la influencia del diseño de Poussineau en los años posteriores a la exhibición del retrato de Sargent³⁶⁵.

Si atendemos pues, al elenco de méritos exhibidos por el modisto Félix: predilecto de la presidenta de la República, promotor del Palacio/ Museo del Traje y

³⁶² PRETTEJOHN, Elizabeth, *Interpreting Sargent*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1998: 26.

³⁶³ Sobre la atemporalidad de este vestido se expresa COSTA DE, Caroline, *Ibidem*, p. 166. *The cut of the Madame X dress appears to have been from an earlier season, probably in 1880, when the bustle briefly lost favour and the Princess line sheath became popular....*

³⁶⁴ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.15.

³⁶⁵ DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croché: Tutti gli scritti*. Milano, Il Saggiatore, 2018: 23, 24 y 25 En el prólogo de esta edición Enzo Restagno destaca que Debussy en un artículo publicado en *Gil Blas* el 9 de marzo de 1903 acerca de un concierto de la *Société Nationale* compara veladamente a la pianista Marguerite Hasselmans quien interpreta la *Ballata para pianoforte* de Fauré y que luce un vestido cuyo tirante se resbala constantemente durante la ejecución de los tramos más agitados de la pieza musical con madame Gautreau que había sido retratada por Sargent, amigo de Fauré, ataviada con un *suntuoso, ajustado y escotadísimo vestido de noche negro con dos tirantes dorados uno de los cuales se resbalaba con maliciosa negligencia sobre el brazo.*

BLOCK, Elizabeth L., *Ibidem*, p. 111 subraya el clasicismo del vestuario de Gautreau quien *posa para Sargent como una estatua viviente.*

creador de uno de los vestidos más controvertidos en la historia de la pintura y más repetidos en la historia *fashion*, no cabe sino afirmar con Pardo Bazán que estamos ante uno de los reyes de la moda en la *Belle Époque*. Una vez más, doña Emilia deja constancia de su sabiduría en materia de *trapos y moños* y su obra rescata del olvido a uno de los más grandes maestros y pioneros de la costura. Poussineau no sólo eleva la moda a la categoría del Arte a través del Palacio/Museo que idea y financia para la Exposición Universal de 1889 sino que además convierte un sencillo vestido negro en objeto de controversia por parte de los críticos de arte. *Madame X* será desdeñada y su autor condenado al ostracismo artístico no por la ausencia de calidades estéticas del cuadro sino por obra y gracia de la indumentaria de la retratada. *Ars gratia artis, l'art por l'art*, sí, pero en este caso, el *arte soberano* libre, incomprendido y *avant garde* es también el del gran Félix.

4.2.4 Doucet: El maestro impertinente

Si en el caso de Worth o Poussineau, Pardo Bazán conoce sus diseños, bien directamente por haber visto las exposiciones de sus trajes o bien indirectamente a través de las crónicas y testimonios sobre las *toilettes* de las *elegantes* de la alta aristocracia, en el caso de Paquin o Doucet parece conocer en mayor medida las interioridades de sus talleres. Ya hemos visto cómo *la Quimera* en su capítulo III se ocupaba prolijamente del obrador de Paquin. La misma novela también habla de Doucet y aún no haciendo una descripción pormenorizada de su negocio sí dejan traslucir algunos de los secretos del mismo³⁶⁶.

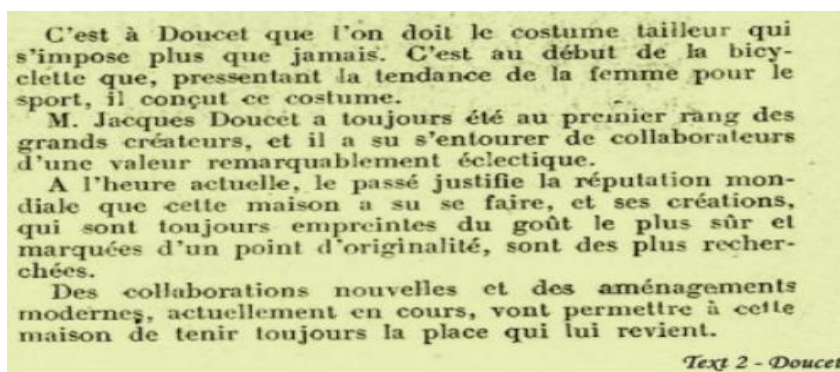


IMAGEN 8: *L'Illustration*, 15 junio de 1909. Elogio sobre *monsieur* Doucet

³⁶⁶ Sobre el primado del negocio de Doucet y su importancia como creador así como el talento de sus colaboradores véase el texto 2 titulado *Doucet* que figura en *L'Illustration*. IMAGEN 8.

Las opiniones de la condesa de Pardo Bazán sobre el taller de Doucet y sus ayudantes son demoledoras y se expresan en *La Quimera* por boca de Espina. La Porcel, primero, manifiesta, sin lugar a dudas, su negativa opinión sobre el famoso modisto: *Doucet, un impertinente* (PB 1991: 439), acreditando breve pero tajantemente, el talante poco o nada amable que “adorna”, también en este caso concreto, a este grande de la costura³⁶⁷.



IMAGEN 9: *Monsieur Doucet presenciando un desfile en su maison.*

A continuación, Espina en sus comentarios también arremete con despecho contra el segundo de la *maison Doucet*: *tiene un premier español que ha sido modisto en Madrid, un joven linajudo pero caprichoso y raro; sólo trabaja de buena fe para las familias reales* (PB 1991: 439). Este joven de ascendencia española es, sin lugar a dudas, el señor De la Peña descrito muy literariamente por Poiret en sus memorias: *un don Quijote de aspecto adinerado y refinado, con aire de espadachín y gestos muy demostrativos...Era español, se hacía entender mal; hablaba con rapidez y voz nasal... tanto la maestría como el chic del señor De la Peña me cautivaban*³⁶⁸. Doña

³⁶⁷ La impertinencia de Doucet tal vez sea atribuible a su deseo de fiscalización implacable de sus diseños de principio a fin. Este control incluía su presencia durante el desfile de modelos y su intervención durante el proceso de elección de *toilettes* por parte de las potenciales clientas. Ver foto de su *maison* IMAGEN 9. Probablemente a algunas compradoras esta supervisión y vigilancia masculinas les resultasen incómodas y de ahí el comentario de Espina.

³⁶⁸ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 30, 35 y 31.

Emilia, en cambio, a pesar de sus credenciales, no tiene en absoluto ningún aprecio por De la Peña y, como hemos visto, no sólo subraya su grandilocuente y exagerada gestualidad sino que también pone en duda su buen hacer si no media la publicidad que puede ofrecer el vestir a alguna celebridad³⁶⁹.

De entre las hermosas que se visten en el taller de Doucet, Poiret en sus memorias, cita a *Mrs Langtry, la bella favorita del más elegante de los soberanos... y a Liane de Pougy, Emilienne d'Alençon, la Bella Otero, quienes en aquellos tiempos eran agasajadas por grandes duques y soberanos de moda*. Tampoco falta en la lista la omnipresente Sarah Bernhardt a quien Poiret, empleado por entonces de Doucet, diseñó *el vestido blanco con echarpe anudado en el talle que consagró al personaje de la actriz en la obra L'Aiglon*.



IMAGEN 10: Sarah Bernhardt caracterizada para *L'Aiglon* y vestida por Poiret.

³⁶⁹ La mayor parte de las clientas de Doucet procedían del *demi-monde* parisino y acudían atraídas por la sensual estética fin de siglo de sus vestidos. Ver FOGG, Marnie, *Ibidem*, p.175. Una de estas celebridades de renombre a las que viste asiduamente Doucet es la actriz Réjane en PAZ GAGO, J. M., *El octavo Arte, la Moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules ediciones, 2016: 91. COLEMAN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, pp. 152 y 162-167. IMAGEN 11.

Poiret relata en *Vistiendo la época* cómo su despido y el desfavor de Doucet vinieron motivados precisamente por una queja de Bernhardt acerca de un comentario desfavorable que Poiret realizó durante un ensayo de la citada obra. Tal vez Doucet fuera un impertinente como dice la Porcel pero, desde luego, no toleraba la impertinencia ni la indiscreción de sus empleados³⁷⁰.

No obstante el desfavorable calificativo con el que Espina tildaba a Doucet en *La Quimera*, Pardo Bazán no duda en incluirlo hasta en dos ocasiones en sus listados de magníficos de la costura, Poiret corrobora esta impresión positiva de la condesa en sus memorias cuando proclama: *lo admiré siempre como a mi maestro y sigo declarándome discípulo suyo*. Doucet destacaba de entre sus colegas porque poseía un admirable sentido de la ligereza que, de nuevo, nos explica Poiret: *Si le enseñaba un trajecito hechura sastrer, le parecía demasiado serio, cogía un retal de fular de motas, hacía con él una corbata y, con ademán distinguido lo aplicaba en el preciso lugar en que había de constituir una nota alegre y decorativa. Luego, pasaba uno de los extremos por un ojal, lo cual daba a mi obra una expresión espiritual sin la cual aquella no era nada*³⁷¹.

Jacques Doucet estaba predestinado a dedicarse al oficio de *couturier* ya que sus abuelos poseían ya en 1815 un negocio de lencería en el centro neurálgico de la moda parisina, entonces el número 21 de la *rue de la Paix*³⁷². En 1824 ampliaron su oferta de productos con una sección de sombrerería y más tarde, Edouard Doucet, padre de Jacques, crearía una sección de caballeros entre cuyos clientes figura el propio Napoleón III. En 1871 Jacques, digno heredero de esta estirpe abre su salón para señoras en la misma dirección³⁷³. La calle de la Paz era el emplazamiento predilecto de todos los grandes diseñadores de la *Belle Époque* y Pardo Bazán enaltece, en una maravillosa descripción en *la Quimera*, su primacía indiscutible como sede del *glamour* y el lujo de la época:

³⁷⁰ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 32, 39 y 40. IMAGEN 10.

³⁷¹ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 33.

³⁷² Esta dirección de la *maison* Doucet figuraba bordada en las etiquetas de todas sus prendas. Ver FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 263 y 298. COLEMAN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, pp. 143 y 144.

³⁷³ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 22-25. Poiret señala sobre la ubicación y el éxito arrollador de la *maison* Doucet en 1896, época en la que él estuvo allí empleado: *delante de sus puertas en la calle de la Paix se veían tres filas de coches en los que los carroceros de entonces prodigaban su fantasía*. COLEMAN, Elizabeth Ann, *Ibidem*, pp. 144-148.

La calle de la Paz seduce con lo exorbitante, lo que solo allí se paga a tal precio aunque en otra parte se encuentra caso indiscernible. Los sombreros de la calle de la Paz, las camisas de la calle de la Paz, las joyas de la calle de la Paz tienen la pretensión de cifrar la plenitud e intensidad del lujo, lo serio y lo gallardo de derroche. Fanatizan... Y no sólo son los escaparates con sus vidrios limpios y altos los que incitan al poderoso (PB 1991: 438).

Sólo los mejores podían aspirar a situarse en la *rue de la Paix*, santuario de las ilusiones *fashion* del mundo entero. Doucet, ejercía allí su magisterio sacerdotal.



IMAGEN 11: La actriz Réjane en la *maison* Doucet en 1903.

4.2.5 Redfern: corte y confección

Charles Poynter, llamado “John”, Redfern es el máximo exponente de la sastrería inglesa. La excelencia en cuanto a calidad de los tejidos que emplea y sus deficiencias en cuanto al tratamiento y corte de algunas telas, son desglosadas por Espina Porcel en *La Quimera: Redfern entiende algo el paño...en sedas y gasas, calamidad* (PB 1991: 438)³⁷⁴. No obstante la opinión parcialmente negativa de Porcel, el triunfo de la elegancia británica que ejemplifica Redfern, es subrayado por la Pardo Bazán en *Por Francia y por Alemania: Hoy el chic inglés ha triunfado: en las modas de este año, en las mangas ajamonadas y las telas candorosas* (PB 2004: 308)³⁷⁵.

Redfern era un modisto de gran fama internacional. Después de trabajar como comerciante de paños en la isla de Wight, estableció en 1881 un negocio de trajes sastre y ropa deportiva en Londres y en París³⁷⁶. Sus diseños fueron presentados a menudo en revistas como la *Gazette du Bon Ton*, *La mode Illustrée* y *La Femme chic*³⁷⁷ y aparece mencionado por otros autores coetáneos de la condesa como el nóbel Jacinto Benavente. En la obra teatral *Gente conocida* (1896)³⁷⁸ los duques protagonistas hablan de la disuelta boda de su hijo y citan al conocido sastre : *Sólo pensaba en cómo habían de poner la casa, cómo vivirían, quién vestiría a*

³⁷⁴ A finales del siglo XIX las mujeres empezaron a llevar trajes sastre, originalmente diseñados para la moda masculina y luego adaptados para las féminas bien para viajar o para practicar deportes. Este estilo se hizo popular como indumentaria cotidiana hacia 1910. A principios del siglo XX era habitual fabricar estos vestidos de inspiración sastre con tejidos suaves y vaporosos para darles un toque más femenino. A esta pretensión, a veces fallida, alude la Porcel con su comentario: *en tulles y gasas calamidad*. Ver FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 324 y 325. Ver PASALODOS SALGADO, Mercedes, “Algunas consideraciones sobre la moda durante la Belle Epoque”, *Indumenta*, Ministerio de Cultura y Deporte, Edición Digital, 26 mayo 2008: 111. PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, pp. 85.

³⁷⁵ A finales de la década de 1880 se redujeron las medidas del polisón. Como contraste, en la década de 1890 los hombros se ensancharon y las mangas de pernil, a las que alude Pardo Bazán, hicieron su aparición. La parte superior de las mangas se volvió rígida y muy voluminosa y alcanzó su máxima medida en 1895. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 265

³⁷⁶ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 629. Redfern fue el creador de un vestido tipo suéter, el *Jersey Lily*, que fue popularizó Lillie Langtry, actriz, icono *fashion* y amante del entonces príncipe de Gales y futuro rey Eduardo VII. Ver NORTH, Susan, “John Redfern and sons, 1847 to 1892”, *Costume*, nº 42, 2008: 68 y 145.

³⁷⁷ IMAGEN 12.

³⁷⁸ BENAVENTE, Jacinto, *Gente conocida*, Obras completas, tomo I, Madrid, Aguilar, 1969: 117.

*Fernandita; el tocador de color de malva, bordado de sedas; juego de lavabo de porcelana de Sèvres; un traje de caza de Redfern*³⁷⁹.

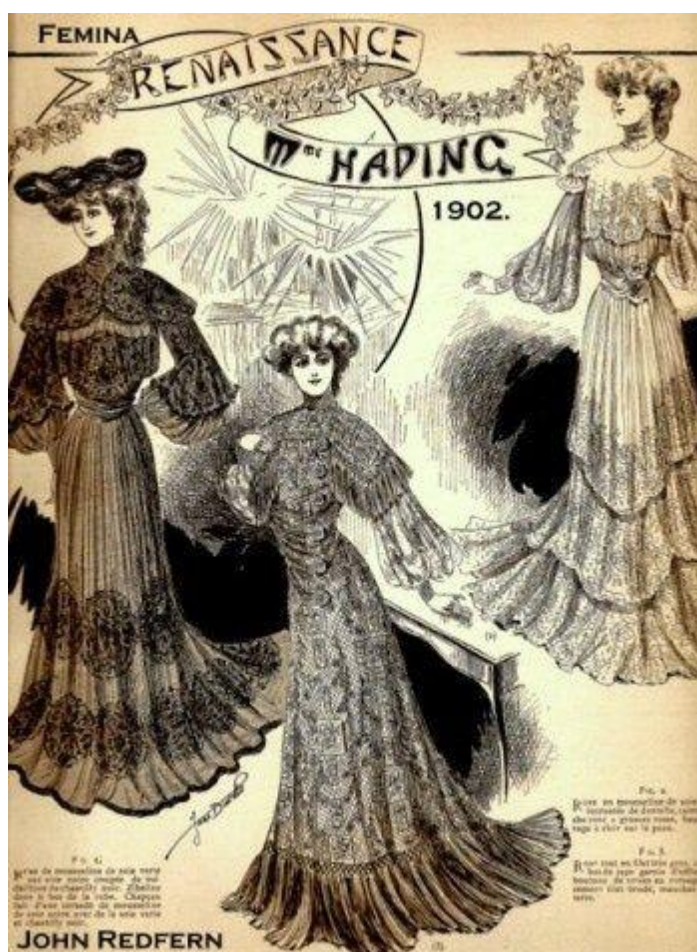


IMAGEN 12: Anuncio de Redfern. Vestuario para la actriz Jane Hading. *Femina Journal*. 1902.

Redfern & Son's era la sastrería inglesa que mejor aplicaba los principios de la vestimenta masculina para la indumentaria deportiva femenina. Sus chaquetas y faldas a juego se elaboraban en tejidos resistentes como la franela, el *plaid* y *tweed* de espiga³⁸⁰. *Miss Annie*, en *La sirena negra* es un modelo que demuestra la sencillez y

³⁷⁹ En 1900 los trajes sastre se utilizaban para montar a caballo. Solían ser de sarga de lana negra, chaqueta sastre con gran abertura en el bajo delantero, falda de diseño especial para montar a caballo lateralmente, con las rodillas recogidas, que se llevaba sobre un pantalón de montar. Ver FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 287. PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, pp. 85 y 86.

³⁸⁰ FOGG, Marnie. *Ibidem*, p. 204. *La moda elegante* 1900 núm 38 p. 446 presenta un traje realizado por Redfern como modelo a imitar, dada su gran sencillez: *está hecho de un paño burdo, pero ligero; resistente, pero de poco peso. La falda se compone de dos partes: la más alta consus pliegues respunteados, se ciñe al cuerpo y le sirve de abrigo; la inferior está cortada en forma y unida al borde de los pliegues. El corte del cuerpo recuerda en un todo el dela falda, si bien los pliegues están*

comodidad de esta nueva ropa deportiva: *vestida corto de franela tennis, gorra con insignias de algún club británico, palo de alpinista, y el pie cautivo, sin malicia aparente, en botitos recios y planos* (PB 2000, V: 496)³⁸¹. Esta nueva y moderna imagen femenina, ajustada al *sport* inglés ideado por Redfern, es la que muestran las mujeres emancipadas como Miss Annie y las asistentes al Congreso feminista de 1900 cuyo aspecto describe en *Cuarenta días en la Exposición* diciendo: *no es ni una reunión elegante ni un desgreñado club... había mujeres con el pelo cortado, sin sombrero y con americana de paño grueso y otras correctamente fundidas en la turquesa de la última moda. Clase social: la mesocracia moderna. En Londres este movimiento lo llevan las first class ladies, condesas, duquesas, virreinas como la de Canadá, lady Aberdeen; aquí no* (PB 2006: 518). El vestuario funcional es adoptado por las mujeres nuevas, las “nuevas Evas” que emplean *por mayor comodidad... ropajes y prendas varoniles... bota inglesa de doble suela...cuello recto y almidonado y una severidad de amazona* y prescinden de los adornos de la *coquetería y la femineidad* que eran tan caros a *nuestras abuelas* (PB 2004: 180). La nueva moda no es, como queda claro en estos textos un elemento inofensivo sino que se presenta como un elemento significativo desde un punto de vista ideológico y reivindicativo³⁸². La propia escritora recoge esta idea en una de sus cartas escrita desde París a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa: *como en los Carnavales cierran la Biblioteca, algunos días me fui a dar una vuelta por Italia (ya ves que soy valiente). He aquí adonde conducen las funestas teorías de la emancipación femenina a que una se pasee por Milán y Padua como si una tuviese pantalones...de paño se entiende*³⁸³. No obstante, también en su correspondencia a su amiga subraya la irrenunciable inclinación de las estudiosas parisinas por los asuntos y desvaríos traperiles: *De modas no puedo decirte pues aquí en la calle apenas se visten y como no te describa los trajes y peinados de mis compañeras de estudio en la biblioteca*

colocados a la inversa en ésta; la parte baja se une a un canesú completamente liso, y el cuerpo se abrocha con dos grupos de botones. Cinturón liso, manga ceñida, cuello de terciopelo granate con solapas del mismo tejido que el resto del traje, corbata de piqué blanco y puños de batista blanca: el complemento de esta toilette lo forman las botas altas de doble suela, los legging's y un sombrero de fieltro flexible, bien sujeto a la cabeza con grandes agujas. citado en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Madrid 1898-1915*, Madrid, UCM, 2000: 358 nota 20.

³⁸¹ La falda del traje sastre era más corta y más ancha. FOGG, Marnie *Ibidem*, p. 204.

³⁸² PAZ GAGO. J. M., *Ibidem*, p. 43 recoge el poder de la moda como motor imparable de la igualdad.

³⁸³ Archivo RAG: MO 88/C. 4. 6.

(*que los hay pasmosos*) no sé qué te cuente³⁸⁴. El club de la mesocracia intelectual, en el cual se incluye doña Emilia, no renuncia ni a la moda ni a las ideas. Este binomio a veces genera estilos extremos de manera que, como señala en *Por Francia y por Alemania: las mujeres sabias y cultas pueden y suelen tropezar en dos escollos igualmente peligrosos: el exceso de lujo y oropel, los trajes llamativos y vistosos en demasía, o el estilo cuáquero y marimacho, el zapato de oreja, el pelo con chichitos y el traje plano, color ala de mosca, sin adornos ni vanas superficialidades* (PB 2004: 305).

Las mujeres que acuden a vestirse a *Redfern & Son's* pueden ver satisfechas cualquiera de estas dos tendencias. La clientela de la casa era muy variopinta e incluía tanto a partidarias del *sport* como a grandes damas aficionadas a la pompa y el ornato. Además de miembros de la aristocracia, pasaban por su taller actrices, *vedettes*, artistas de cabaret y todo tipo de celebridades y personajes de la alta sociedad. La inevitable Sara Bernhardt es una de ellas y Pardo Bazán, cuando la critica muy duramente por su *fashionismo* en *Por Francia y por Alemania*, no duda en citar su excesiva afición a Redfern: *La flaqueza de Sara reside en no querer estar nunca fea ni vestida sino de un modo que sea original y magnífico... Conviértese la escena en sucursal de Redfern y la comedianta en maniquí giratorio. Ninguna falta mayor puede tener un traje que eclipsar y anular a quien lo usa y éste es el pecado de la ropa de Sara. Es más bonita que su dueña, distrae los ojos* (PB 2004: 400)³⁸⁵.

John Redfern es también, casi con certeza el *sartor* al que la condesa se refiere en el siguiente párrafo de la misma obra:

Abrigos, no es en verano cuando se discurren más variados, y casi no he visto otros sino la chaquetilla de paño, recta por delante y ajustada por detrás, que ya va siendo prenda de uniforme para las salidas de trapillo y el mañaneo (¿). No pecan de baratas si son-como deben - obra del sastre inglés, cortadas de un modo impecable, de paño de primera, forradas de tafetán tornasol riquísimo, y con algún atinado golpe de trencilla en pecho y bocamangas. Semejantes chaquetas parecen nada á primera vista, - sin embargo, pertenecen a lo que podemos llamar el lujo hipócrita: no cabe en ellas término medio; han de costar por lo menos seis u ocho libras esterlinas, y si no, no pueden llevarse (PB 2004: 311).

³⁸⁴ Archivo RAG: MO 88/C. 1. 14.

³⁸⁵ Fiel a un estilo profundamente teatralizado tanto en la vida cotidiana como en la escena, sus vestuarios teatrales llenos de fantasía adquirieron la categoría de elementos dramáticos perfectamente integrados en el espectáculo. Ver PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, pp. 88 y 92.

La condesa destaca en este texto la maestría del patronaje y la calidad de los tejidos³⁸⁶ empleados por Redfern y también subraya la falta de imaginación y, sobre todo, el precio desorbitado de sus creaciones. Esta carestía de la ropa inglesa también se reitera como algo habitual en *La sirena negra: yo hubiese deseado al chico trajeado de terciopelos y guipures, saltante de planchados, exhalando olor a Rimmel y- a ropa nueva, inglesa, cara* (PB 2000, V: 450). Redfern, también es, muy probablemente el sastre al que se alude en *Un viaje de novios: Miranda, a cuenta de un empréstito que negoció contando satisfacerlo después a expensas del generoso suegro, hizo venir de la corte lindas finezas, un aderezo de brillantes, un cajón atestado de lucidas galas, envió de renombrado sastre de señoras* (PB 2003: 89).

La elevada cotización de las prendas de Redfern nos da una idea clara de su prestigio como diseñador³⁸⁷ pero además fue un gran renovador de la moda femenina. Sus trajes sastre liberaron a la mujer de las ataduras que impedían un cómodo desarrollo de cualquier tipo de actividad física. Incorporó tejidos reservados a la vestimenta masculina al espectro de telas de uso mujeril. Incluso, creó uniformes de trabajo, algunos tan famosos como el de las enfermeras de la Cruz Roja en 1916³⁸⁸. Sus avanzadas ideas en lo relacionado con la indumentaria femenina facilitaron la incorporación de la mujer al trabajo y favorecieron el *confort* asociado al higienismo³⁸⁹, valor indiscutible y muy apreciado por Emilia Pardo Bazán.

4.3. Las profetas menores

4.3.1. ¿Raudnitz o Cheruit?

Raudnitz o Rauthnitz fue una importantísima casa de modas destacada por doña Emilia en *Cuarenta días en la Exposición* en su catálogo de modistos punteros: *acaso, en justicia, debería citar a Rauthnitz* (PB 2006: 492).

³⁸⁶ En invierno para los trajes sastre se empleaba la sarga y en verano los tejidos de lino. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 204. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 287.

³⁸⁷ El culmen de su carrera como modisto llegaría en 1888 cuando fue nombrado costurero de la reina Victoria. Ver NORTH, Susan, *Ibidem*, p. 145.

³⁸⁸ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 629. NORTH, Susan. *Ibidem*, pp. 85-108.

³⁸⁹ LÓPEZ QUINTÁNS, Javier, “La difusión de los postulados higienistas en la obra periodística de Emilia Pardo Bazán”, *Lectura y signo*, nº 13, 2018: 166. Sobre la higiene en la vestimenta doña Emilia señala en *Por Francia y por Alemania: La moda inglesa... prescribió vestirse higiénica y pictóricamente y calzarse con distinción* (PB 2004: 307).



IMAGEN 13: Tarjeta anunciando el cambio de domicilio de la *maison* Raudnitz.

En realidad había dos casas familiares con este nombre. La primera fue Raudnitz & Cie fundada en 1870 en el 3 de la rue Grange Batalliere. En 1883, uno de los hermanos, Ernest Raudnitz abandonó la compañía para abrir su propia casa en la *rue Louis-le-Grand* y, posteriormente, en 1901, se trasladó al número 8 de la *rue Royale*³⁹⁰. Ambas casas coexistieron pero se mostraban por separado. Ernest Raudnitz era muy conocido por su *teagowns*³⁹¹ y ganó el Gran premio en la Exposición Universal de 1900³⁹² en donde precisamente, fue reconocido como uno de los grandes *couturiers* del momento por Pardo Bazán. Su *maison* de alta costura

³⁹⁰ PROUST, Marcel, *In search of lost time: In the shadow of young girls in flower*, vol. 2. William C. Carter, Yale University Press, 2015: 191.

³⁹¹ El vestido de tarde o *teagown* era una prenda de uso doméstico que se llevaba hasta la hora de la cena. Algunas de las más famosas *maisons* parisinas crearon lujosos vestidos de tarde adornados con puntillas y lazos. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 270 y 271.

³⁹² Museo de Bellas Artes de San Francisco, Ernest Raudnitz. Vestido de tarde y chaqueta. 2019 <https://art.famsf.org/ernest-raudnitz>.

Ver *Carte annoncant le changement d'adresse* (1901) IMAGEN 13.

gozaba de gran prestigio; competía con firmas como Doucet, Redfern (tal y como subraya Proust), Paquin o Worth y formaba parte de la Cámara Sindical de la Costura Parisina fundada en 1911³⁹³. A este Raudnitz de estilo lujoso e impactante es muy probablemente a quien se refiere Marcel Proust en su obra *A la sombra de las muchachas en flor: Pour changer la conversation, Mme Swann se tournant vers Mme Cottard: —Mais vous me semblez bien belle, Redfern fecit? —Non; vous savez que je suis une fervente de Rauthniz. Du reste c'est un retapage. —Eh bien! Cela a un chic.*³⁹⁴

En el seno de la otra casa Raudnitz destaca la figura de Louise Chéruit. Hija de una costurera, entró a trabajar en Raudnitz & Cie a finales de los años 80. Esta *maison* atraía especialmente a mujeres que querían conjuntos con un diseño que irradiara juventud y simplicidad pero que estuviesen elaborados con las mejores telas. Paul Poiret en sus memorias, destaca la importancia de esta firma y, en particular el relevante papel que jugó en su carrera Louise Cheruit quien le compró una colección de doce de sus diseños en 1898: *cierto día, impulsado por un amigo audaz, llevé algunos de estos dibujos a madame Cheruit, que pertenecía a la razón social Raudnitz hermanas; tuve un gran éxito*³⁹⁵. La aprobación de Madame Cheruit permitirá a Poiret abandonar su trabajo como reparador de agujeros de paraguas y le abre las puertas del mundo de la moda. El talento y el buen criterio de Chéruit la hizo ascender rápidamente hasta el punto de que en 1900 las etiquetas de la *maison* llevaban la firma: *Raudnitz & Cie, Huet & Chéruit Srs, 21, Place Vendôme*³⁹⁶. En 1906 la casa y sus más de 100 empleados pasaron a ser de su propiedad y fue renombrada Chéruit. Esta modista refinó para su clientela aristocrática alguno de los excesos creativos de sus contemporáneos y ofrecía prendas femeninas, suavemente ornamentadas que fueron vitales en la transición en el mundo de la costura desde el *glamour* de la *haute couture* a la realidad y la estandarización del *prêt à porter*³⁹⁷. Su estilo ultrafemenino, a base de vestidos elaborados en tejidos suaves, tonos pastel y

³⁹³ ARWAS, Víctor, *Art Nouveau: The French aesthetic*, Singapur, Papadakis Publisher, 2002: 83 y 85.

³⁹⁴ PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* (vol. 1). *A l'ombre des jeunes en fleurs*. París, Gallimard, 1954: 599.

³⁹⁵ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 21

³⁹⁶ WELTERS, Linda and CUNNINGHAM, Patricia, *Twentieth Century american fashion*, Oxford, Berg Publishers, 2005: 19, 21 y 262.

³⁹⁷ TERRA, Jun, *Juan Luna drawings: the Paris period*, Makati (Filipinas), Dr Eleuterio M. Pascual Publishing House, 1998: 36

bordados era muy innovador en la línea y el corte³⁹⁸. Su punto fuerte eran sus delicados vestidos de noche pero también era experta en trajes de calle elegantes³⁹⁹. Para difundir sus diseños decidió firmar un contrato en 1912 con Lucien Vogel para producir la revista de moda *La Gazette du Bon Ton*. La revista, impresa en papel fino utilizando la técnica del estarcido, era un medio verdaderamente exclusivo para exhibir los trabajos de los modistos⁴⁰⁰. Su popularidad fue tal y se prolongó durante tanto tiempo que todavía en 1930 un modelo de Cheruit es referenciado por el autor británico Evelyn Waugh quien subraya el carácter innovador del diseño en su obra *Vile bodies: Miss Mouse, in a very enterprising frock by Cheruit sat on a chair with her eyes popping out of her head*⁴⁰¹.

Los méritos de ambas casas, ya fuese la liderada por Ernest o la adquirida por Chéruit son apabullantes. Teniendo en cuenta su prestigio *fashion* y sus ilustres menciones literarias, la sociedad Rauthnitz debe constar por derecho propio en el catálogo de modistos de la condesa de Pardo Bazán.

4.3.2 Laferrière.

Madeleine Laferrière (1847-1912) abrió su casa de alta costura en París en el número 28 de la rue Taibout en 1857 como un simple taller de confección y llegó a rivalizar con las grandes casas Worth, Doucet y Paquin⁴⁰². Fue una de las primeras modistas de alta costura para mujeres que gozó de éxito duradero. Creó vestidos para la realeza europea y entre sus clientas figuraban la reina Maude de Noruega y la princesa Alexandra de Gales. Entre sus clientas también estaba Sarah Berhardt para quien creó los veinticinco trajes que lució en su primera *tournee americana*⁴⁰³. Sus diseños eran de encaje, ricamente bordados con cuentas, lentejuelas y diamantes y por

³⁹⁸ Fue la inventora del vestido *pannier* lleno en las caderas y ahusado hacia los tobillos inspirado en las modas de la corte francesa del siglo XVIII. *American cloak and suit review*, vol. 20, New York, O'Connor, J.M. & Company editors, 1920: 161. Ver también "Harper's Bazaar", vol. 55. *American periodical series. 1850-1900*, New York, Hearst Corporation, 1920: 93 y 134. Sobre el *pannier* ver también PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 554.

³⁹⁹ WELTERS, Linda and CUNNINGHAM, Patricia, *Ibidem*, pp. 21 y 22.

⁴⁰⁰ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 209. SNODGRASS, Mary Ellen, *World clothing and fashion: An Encyclopedia of History, Culture and Social Influence*, London, Routledge, 2015:172. Ver también PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, p. 98.

⁴⁰¹ WAUGH, Evelyn, *Vile Bodies & Black mischief*, London, Penguin Books, 1958: 46.

⁴⁰² NADELHOFFER, Hans, *Cartier*, San Francisco, Chronicle Books, 2007: 51. SAUNDERS, Edith. *Ibidem*, p. 138.

⁴⁰³ ARAGONÉS RIÚ, Nuria, "Intersecciones entre teatro y alta costura: el estatus de la actriz como icono de moda en la Belle Époque", *Strand 2: The eye of Era: Art Nouveau Interpretations of the Feminine*, CDF II International Congress, Barcelona, 2018: 8.

ello eran muy demandados por Bernhardt y otras actrices como Jane Hading ya que los destellos de estos adornos rutilantes las hacían destacar sobre el escenario. La *maison* Laferrière fue pionera en utilizar novedosas técnicas de *marketing* y, aparte de su predicamento en revistas femeninas de la época como *le mode Illustree*⁴⁰⁴, la firma exponía los modelos inéditos que elaboraba para sus colaboraciones teatrales en sus salones para después, empezada la gira de las actrices, exhibirlos con sus respectivas joyas en cada una de las ciudades en donde estaba prevista la actuación⁴⁰⁵.

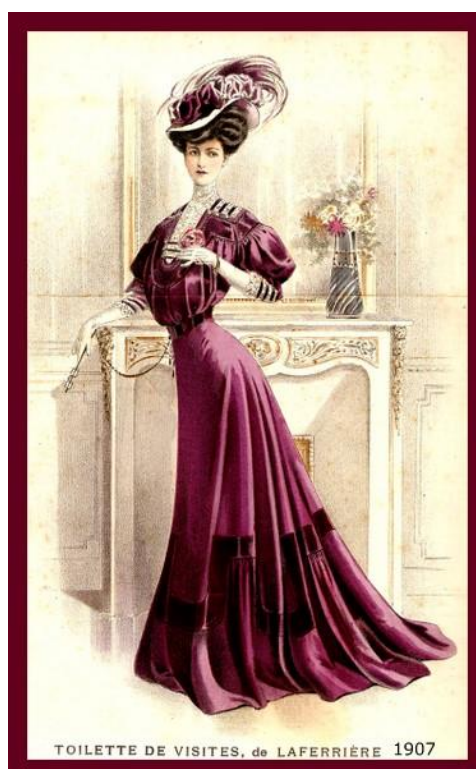


IMAGEN 14: Laferrière, traje de visita. *Le mode illustrée* 1907

Aunque Paquin se acredita a menudo como la primera modista femenina de fama internacional se trata de una afirmación cuestionable puesto que Laferrière obtuvo un amplio reconocimiento tal y como constata en *La Quimera* Pardo Bazán cuando Porcel sentencia: *Laferrière se está echando a perder* (PB 1991: 438) y también cuando Micaelita dice a Clara Ayamonte *Mamá empeñada en que yo me he de retratar con mi traje azul y ella con su gran caparazón vert amande de Laferrière* (PB 1991: 234). Esta última cita es muy significativa del tipo de vestimenta que creaba esta modista, autora reconocible de trajes con largas faldas drapeadas y de

⁴⁰⁴ IMAGEN 14.

⁴⁰⁵ NADELHOFFER, Hans, *Ibidem*, pp. 51 y 52 menciona la relación de la casa Cartier con el mundo de la *haute couture* y del teatro.

abrigo largo de tarde⁴⁰⁶ como el *caparazón* de la hermana de Clara. El color *vert amande* que menciona Micaela Mendoza también es muy significativo ya que se vincula a una estética ligada al movimiento prerrafaelita que tanto inspiró al Modernismo⁴⁰⁷.

4.3.3 Novedades Boué

Bajo el nombre de Boué, dos hermanas serían las encargadas de crear un estilo único y muy reconocible en el cual la lencería y la ornamentación floral fueron parte del éxito. Las *Boué Souers* construyeron un lenguaje estilístico femenino que apostaba por una mujer etérea mágica envuelta en encajes, organzas y cascadas de rosas elaboradas en seda. Luz y fluidez en plata y oro que sedujeron a la nobleza francesa y al mercado americano⁴⁰⁸. Las virtudes de casa Boué son aclamadas por Pardo Bazán quien confiesa haber descubierto las creaciones de esta *maison* entre las vitrinas de la *Ropa nueva de Cuarenta días en la Exposición*:

⁴⁰⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 872 señala que la *Maison Laferrière* concurre a la Exposición Universal de 1900, consiguiendo uno de los galardones entregados. Otros premios le fueron concedidos en la Exposición de San Luis en 1904, en la Exposición Franco-Británica de 1908 y también obtuvo el distintivo de proveedor de la reina de Inglaterra. Sus abrigos y vestidos drapeados podían ser admirados en su tienda de 28, *rue Taitbout* o en Niza en 5, *place du Jardin Public*.

⁴⁰⁷ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 185 y LITVAK, Lily, “Las flores en el Modernismo hispanoamericano”, *Creneida*, nº 1, 2013: 136. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 792 señala que este color estaba a la última moda en 1906.

⁴⁰⁸ Fue en 1916, durante la I Guerra Mundial, cuando trasladaron su negocio a Nueva York. En los años 20 su estilo fue popularizado en las revistas americanas y copiado en los grandes almacenes. *The American Jewish Chronicle*, vol. 2, 1917: 724, 853 y 854 menciona la relevancia de la *maison Boué* en América ya en plena contienda. Su éxito se basaba en imponentes vestidos para bailes de salón y actos protocolarios en los que utilizaban tejidos como el lamé o el satén, que ellas mismas elaboraban. Además también fabricaban a mano encajes bordados con estampados florales para decorar las prendas. Ver anuncio en *Evening Gowns*, “*The Montreal Gazette*”. 5 noviembre de 1924 en donde describe uno de estos trajes de noche de las hermanas Boué: *Satin Evening Dress is magnificently planned in fluffy hoop effect; frill upon frill of net and pleated satin, culminating in dainty scalloped hem. Plain long waist and French flowers, flowers placed as only French artists know how to place them. This important model is only 150*. IMAGEN 15.

Los adornos de sus ricos diseños a base de flores, encajes y cintas son enumerados por D’ETREILLIS, Jeanne, *The gift of creating. Arts and decoration*, vol. 17. Arstpur publications, Incorporated. 1922. Digitalizado 3 Enero de 2017: 121: *ribbons, soft silks all luxurious materials, flowers, laces- everything that expressed beauty in form and colour-*. Asimismo probaron suerte en el mundo del perfume con una marca “*Quand les Fleurs revent*” que se elaboraba en París y se llevaba en barco al resto de sus sucursales en Nueva York, Londres o Bucarest. Su marca entró en decadencia con la Gran Depresión y desapareció definitivamente en los años 50 del pasado siglo.

Uno de los trajes de esta casa Boué es un sueño: de raso azul bajo con guirnaldas de diminutas rositas y velados enteramente el traje y las guirnaldas rosas por una funda de encaje de oro pálido incrustado de otro encaje crema. El intrínquilis de trajes así no consiste más que en en lo seguro de la tijera y lo fino y armonioso del colorido. No siempre aciertan en esto los mismos grandes creadores. En el traje que describo, las rosas de bulto, adivinadas a través de encaje, dan tonos casi aéreos: una concha de nácar entre neblinas (PB 2006: 492).



IMAGEN 15: Evening Gowns Boué Soeurs

En *La Quimera* la Porcel glosa elogios sobre estas modistas: *Boué es de mi escuela, nada pesado, nada que no pliegue, es enemigo de esos bizantismos y esos japonismos que encantan a las yanquis en su manía de buscar lo pasado las encanta vestirse con dalmáticas y capas pluviales* (PB 1991: 439)⁴⁰⁹. Emilia Pardo Bazán da, una vez más, en el clavo de las novedades en materia *fashion* al referirse como *demodés* al bizantinismo y al japonismo.

⁴⁰⁹ IMAGEN 16 (dalmática de la reina Victoria).

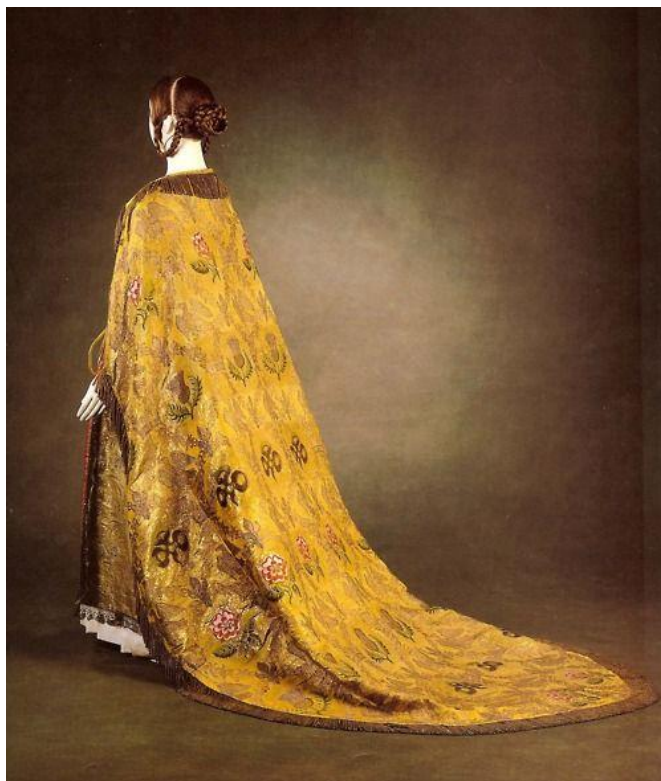


IMAGEN 16: Dalmática de la reina Victoria

El “bizantinismo” decorativo fue una tendencia cultivada por la pintura que influyó en *couturiers* como Redfern, Doucet, Worth⁴¹⁰ y que, como vemos en el texto anterior, ya las hermanas Boué habían superado en 1905⁴¹¹. En *Dulce dueño* (1891), ya Pardo Bazán se ocupaba prolijamente de este abigarrado y elegante estilo bizantino pergeñado de improntas internacionales, que incorporaba elementos inauditos respecto a la moda tradicional y en el que se acrisolaban las grandes tendencias artísticas del momento:

Labrada la fácil arquitectura de mi moño, de mi tupé sombrío que avanza sobre los ojos haciendo de su expresión un enigma, clavo en él un ave de pedrería, unas espigas que radian diamantes alrededor de mi cabeza, o dos audaces plumas de pavo real que divergen y me flechan de esmeraldas, o un mercurio de roca antigua, cuyas alas picantes dan a la testa la inquietud del vuelo. El traje, sin faralaes, adherido, recamado, cae como veste solemne hasta cubrir

⁴¹⁰ La propia Pardo Bazán en *Cuarenta días en la Exposición* reitera: *el bizantinismo y el naturalismo idealista inspiran a los Redfern, Doucet y Worth* (PB 2006: 492).

⁴¹¹ EZAMA GIL, Angeles, “Emilia Pardo Bazán, revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad”, *Spéculo, revista de estudios literarios*, Revista digital, n° 37, Año XII, Universidad Complutense de Madrid, 2007: 4.

enteramente los pies, derrámanse en rebordes artísticamente severos sobre la alfombra. Es el peso de sus bordados bizantinos, de oros rojos, verdosos, apagados, sonrosados, lo que produce esa línea de mosaico de Rávena o miniatura de misal. Sobre el lujo a la vez violento y sobrio del traje, y realzando su curiosidad, la salida de teatro, también pesada, desciende arrastrada por sus flecos de irisado vidrio y sus rebordaduras complicadas, de matices sabiamente combinados. De mi cuello penden los hilos de perlas, que he dispuesto a mi manera y que bajan hasta la cintura. Ninguna otra joya, excepto las sortijas, enormes, en los pulidos dedos (PB 1989: 128,129).

La moda, una vez más, se referencia por la autora como arte o como hecho artístico preñado de referentes estéticos. Lina Mascareñas se reviste de vestal bizantina para imolarse en el altar de lo *fashion* y parece alcanzar un aura de divinidad propia de la emperatriz Teodora.

Por su parte, el “orientalismo” fue una tendencia que emergió en 1880 y duró hasta 1920 y que entre 1904 y 1905, en la época de la guerra ruso-japonesa, devino en llamarse, como cita Espina en *La Quimera*, “japonismo”. La pujanza de los tejidos, bordados y formas procedentes de Japón, país que se había abierto al comercio internacional en 1854, se puede apreciar a finales del siglo XIX y comienzos del XX a través de las obras de doña Emilia.

En un primer momento, la influencia japonesa se reveló en el uso de las telas con las que se fabricaban los kimonos (*kosode*) para confeccionar vestidos occidentales⁴¹². En *El cisne de Vilamorta*, la protagonista, Nieves sigue esta tendencia y luce un traje de crespón de China blanco, subido y corto, guarnecido con encajes de valenciennes: traje plegado, adherente y dúctil lo mismo que una camisa de batista, y cuya original sencillez completaban los largos guantes de Suecia, oscuros, arrugados en la muñeca, que subían hasta el codo. Un terciopelo negro rodeaba la garganta y lo cerraba una herradura de brillantes y zafiros (PB 1999, I: 751)⁴¹³. También en *La Quimera*, Clara Ayamonte luce tejidos japoneses *En aquella mañana*,

⁴¹² FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 135, 260, 261 y 262. En la página 263 de esta obra se recoge un modelo de Doucet fechado en 1897 y elaborado en sarga de seda gris con motivos de *ayame* (iris japonés) en las mangas, los bajos y la hebilla de esmalte. En las páginas 266 y 267 aparece un vestido de Worth datado en 1894 con la falda de embudo y las mangas de pernil decorado con un prominente motivo de estructura asimétrica titulado “sol de la mañana con nubes”, alusivo a Japón, “el país del sol naciente”. Esta composición asimétrica nunca se había visto antes en Europa y es influencia del arte y la artesanía japoneses, especialmente del *kimono*.

⁴¹³ Las mujeres europeas popularizaron el tejido japonés blanco bordado llamado *rinzu*, que era el utilizado para los kimonos de las mujeres japonesas de los *samuráis* a finales del período Tokugawa (Edo 1603-1868). FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 256 y 257.

el crespón de China color rosa té de su Vatteau se plegaba incrustado de rombos de amarillenta guipure antigua (PB 1991: 315). Posteriormente, fueron los motivos japoneses los que se adaptaron y aplicaron a las telas europeas. Por ejemplo, en Lyon, la sede europea de la sedería, los tejidos pronto reprodujeron animales, motivos de la naturaleza e, incluso, blasones familiares. Así lo reseña Emilia Pardo Bazán en una minuciosa descripción de telas lyonesas vistas en un escaparate de París:

Quién le disputa la palma á Lyon en sederías? Así los riquísimos terciopelos brochados o labrados para muebles, como los géneros llamados a barrer el piso de las salas de baile vistiendo a las damas, son un prodigio de dibujo y una magia de colorido. Hay una tela -fondo de raso azul pálido, sobre la cual se confunden rosas té, medio deshojadas o entreabiertas y ramas de lila blanca sembradas como a capricho,-que, más que tela, es un verdadero cuadro de flores, una obra de arte, por consiguiente . Hay otra -fondo de oro obscuro y mate, como si lo hubiese tostado y amortiguado el uso, sobre la cual se destacan pensamientos de tamaño y color natural, de variados matices, de aterciopeladas hojas, con su follaje , -que me tuvo diez minutos en contemplación: nótese que diez minutos de contemplación en Paris son palabras mayores, porque siempre se anda deprisa... son telas que eclipsan a la mujer que las usa; atraen demasiado la vista, la entretienen con exceso, y dañan al conjunto. Colgadas en el escaparate, adquieren su verdadero interés, su importancia artística... (PB 2004: 211).

La influencia japonesa se reflejó, asimismo, en la popularización, desde mediados del XIX, del uso del kimono como bata de andar por casa. En *El saludo de las brujas* (1899), Emilia Pardo Bazán recoge esta tendencia en la vestimenta de Rosario, la protagonista: *El día que siguió a la entrevista en el Jardín, de mañana, Rosario andaba dando vueltas por el taller, recogida la copiosa mata de pelo con una flecha de oro, vestida una bata japonesa azul pálido, bordada de flores de cerezo, que sujetaba flojamente al talle una banda roja de crespón. Su pie inverosímil se escapaba de la babucha turca y taconeaba impaciente, nervioso* (PB 2000, IV: 172)⁴¹⁴. No obstante, en 1905, año de *La Quimera*, el japonismo también estaba ya agotado. En su lugar emergen nuevos estilos y Pardo Bazán destaca como emblemas de lo nuevo a Sylvie y Jeanne Boué. Nacidas respectivamente en 1880 y 1881, en el seno de una familia de clase media se sintieron pronto atraídas por el mundo de la

⁴¹⁴ En torno a 1890 los motivos de flor de cerezo hechos a mano con un complicado bordado de cordoncillo sobre tejido de seda fueron adoptados por las casa de moda parisinas. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 258.

costura y entraron a trabajar en un negocio de moda en la *rue Helder* de París. A la muerte de su propietaria pasaron a hacerse cargo del negocio. Su estilo tan exquisitamente descrito por doña Emilia en *Cuarenta días en la Exposición* las llevó a ser conocidas por sus contemporáneas como “las gaviotas del encaje”. En 1899 su éxito las llevó a convertir el negocio en un taller de alta costura. Jeanne se había casado con el barón d’Etreillis y pasó a tener título de baronesa lo cual le confirió mayores contactos y la posibilidad de establecer relaciones entre las clases pudientes. No obstante, cuando inauguraron su *Maison* en el número 9 de la *rue de la Paix* ambas decidieron conservar su apellido de solteras original para denominar a su marca *Boué*. En el taller, las costureras bordaban a mano los encajes y no había ni una sola máquina de coser⁴¹⁵. Sus vestidos románticos ornamentados con tafetán y sedas, las llevaron a alzarse en el mundo de la moda como pioneras del estilo lencero que tanta popularidad alcanzará en los años 20. Sus diseños recordaban la opulencia de Luis XIV pero empleando tejidos ligeros lo cual les confería ese aspecto refinadísimo admirado, entre otras, por Pardo Bazán⁴¹⁶.

4.4 Las artífices. El tiempo entre costuras.

4.4.1. Describiendo el oficio.

El término modisto o modista designa, como hemos constatado, a aquella persona, hombre o mujer que ideaba, diseñaba, y realizaba un determinado número de prendas que componían una colección, generalmente de alta costura y destinada a un público minoritario y escogido. Esta denominación debe matizarse cuando hablamos

⁴¹⁵ Esto confiere a sus modelos mayor mérito ya que los crecientes niveles de mecanización permitían a muchas casas de moda utilizar mayores cantidades de encaje, bordados y aplicaciones. Uno de los encajes más frecuentes a principios de siglo era el procedente de Irlanda, hecho a mano y a ganchillo. Tenía su origen en un complicado *ricamo* italiano hecho a base de punto de aguja a partir del siglo XVII. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 302 y 303. Emilia Pardo Bazán admira los encajes venecianos en *Al pie de la torre Eiffel* (PARDO BAZÁN 2004: 211) y sobre la belleza de los encajes de Alençon no sólo se explaya en esa misma obra sino que además convierte el aprecio desmedido por una de estas piezas en *leit motiv* de *El encaje roto*. La rotura de un exquisito Alençon protagoniza el devenir dramático de este relato: *A pesar de la natural emoción, al vestirme el traje blanco reparé una vez más en el soberbio volante de encaje que lo adornaba, y era el regalo de mi novio. Había pertenecido a su familia aquel viejo Alençon auténtico, de una terciada de ancho -una maravilla-, de un dibujo exquisito, perfectamente conservado, digno del escaparate de un museo* (PB 2018: 276).

⁴¹⁶ D’ETREILLIS, Jeanne, *Ibidem*, p. 350 en donde la propia Jeanne Boué (al casarse d’Etreillis) describe sus diseños: *lingerie of Boué Soeurs adorned with orange rosead and gold brocade*

de España y lo que significa ser modista aquí. El término vendría a referirse a aquella persona que se ocupa de realizar un vestido pero sin que ello implicara necesariamente la idea de crear algo nuevo y original. Las modistas españolas, tal como ilustra la condesa de Pardo Bazán en sus obras y epístolas, se ocupaban, en la mayoría de los casos, en copiar y repetir modelos y figurines procedentes de Francia. La propia autora era clienta habitual de muchas de estas “plagiadoras”. Quizás por ello, y como gesto de gratitud hacia las costureras copistas que tanto hicieron por la apariencia de Pardo Bazán, Palmyra, la modista protagonista del monólogo *El vestido de boda*, exclama orgullosa y enardecida al final de la obra: *Vamos! Un solo aplauso...para las modistas* (PB 2010: 87).

El término costurera, por su parte, identificaba a una obrera que la mayor parte de las veces se ocupaba de hacer composturas o arreglos. *Morriña* destaca la importancia de las modistas de provincias para refrescar y dejar como trajes de estreno, vestidos enviados por sus clientas para ser retocados: *La modista me trajo ayer el vestido de terciopelo negro arreglado con pasamanería de azabache y puntillas; el sombrero igual está listo. Con que tocan a sacar el fondo del baúl* (PB 2007: 159). En *La sirena negra* se recoge, de nuevo, esta realidad que uniformiza a las *fashionistas* sin recursos⁴¹⁷: *Llevan el mismo traje que yo, las propias vestiduras que Camila y que Trini; su ropa la han confeccionado sastres y modistas* (PB 2000, V: 442). Doña Emilia, como podemos ver, utiliza en sus novelas y cuentos los vocablos costurera, modista o modistilla indistintamente.

No obstante, la costurera era en sentido estricto, aquélla que tenía por oficio coser o cortar. Gómez Carrillo, coetáneo de Pardo Bazán, diferencia en su obra *Psicología de la moda femenina* entre costurera y modista⁴¹⁸: *En francés se llaman modas a los sombreros y modistas a las que los hacen. La que confecciona trajes no es modista sino costurera. La modista no viste el cuerpo, viste la cabeza. Es la que, por excelencia, dispone el gusto. Por eso su orgullo es grande. Por eso cuando alguien se dirige a una obrerilla de la rue de la Paix o de la rue Royale y le pregunta: ¿Es usted costurera?, contesta algo indignada: no, yo soy modista.* También doña Emilia recoge esta distinción en *Cuarenta días en la Exposición* cuando afirma rotunda: *Estamos aún en el departamento donde se fabrican y exhiben*

⁴¹⁷ MARTÍN I ROS, Rosa Maria, “Moda e industria 1880-1939”, *Moda en sombras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991: 21.

⁴¹⁸ GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Psicología de la moda femenina*, Madrid, M. Pérez Villavicencio editor, 1907: 103. citado en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 35.

las formas de sombreros, los patrones, los maniqués de moda y los mil accesorios de la ropa nueva... Los hay sólo para modistas de sombreros (por antonomasia, modistas) (PB 2006: 490). Por su parte, Mercedes, protagonista de *Allende la verdad*, hace un perfecto relatorio de las diferencias entre sombrerera y modista o costurera en España:

Ah, añadió como el que hace memoria, y usted, Alejandra váyase ahora mismo a la calle del Carmen a todas las tiendas en que gasto, y tráigame muestras de géneros negros, cachemir fino y crespón inglés. Antes preguntará usted en casa de madame Bourbette si ha arreglado mi sombrero gris.... si no lo arregló, que lo arregle ya... que me envíe modelos negros. Pase usted también recado a Ifigenia, la modista, que la necesito (PB 2002, VI: 311, 312).

El trabajo de una costurera sería el de una obrera de la aguja, el modisto o la modista son, sin embargo, como diría Pardo Bazán, *casi artistas*, constructores del gusto y arquitectos de la fantasía. El desempeño de la modista implicaba un esfuerzo de reflexión y una creatividad similar al estudio previo que hace un pintor antes de proceder a ejecutar lo inventado. La forma de trabajar los sombreros de las primeras modistas también podía ser equiparada al modelado de una escultura⁴¹⁹. La propia autora, en sus escritos a su amiga Carmen Miranda, deja constancia de las ínfulas artísticas de algunas de estas modistas francesas en una de sus cartas fechada en 1884: *Es una forma sumamente sencilla pero muy nueva, a lo María Antonieta, según dice la modista que se la echa de literata y artista en trajes*⁴²⁰.

A pesar de esta consideración como artífices, Pardo Bazán hace recaer sobre las modistas la culpa de incitar a las mujeres al gasto y al lujo desmesurado. Así lo comenta con su comadre en otra de sus epístolas parisinas de 1884: *Mi querida Carmen, después de recibir la tuya me fui a casa de la Lesselleur. Ésta, al principio se asustó del poco precio de 40 duros para vestir y sombrero pero al fin, se avino a hacerlo y, de seguro, haciéndolo ella, saldrá bien pues esta mujer cada año es más elegante y complaciente. Se conformará a los 40 duros, vestido y sombrero incluidos, pero el vestido será, naturalmente, de lana todo*⁴²¹. Unas líneas después añade, muy sensatamente, lo innecesario de realizar grandes dispendios en lo relacionado con la

⁴¹⁹ *L'histoire du chapeau*, Jacques Damase editor, París 1987: 49.

⁴²⁰ Archivo RAG: MO 88/ C. 1. 19.

⁴²¹ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.16.

moda infantil: *En cuanto al traje para la niña de Toledo y sombrero igual, también está hecho el encargo. Te costará menos de lo que me marcabas y así y todo es de lo mejor pues para esa edad no se gasta gran lujo*⁴²².

Las ganancias del modisto eran proporcionales al prestigio y la fama que alcanzaban. La carestía de los trajes de los modistos célebres provocaba que muchas clientas acudiesen a las modistas locales para imitar los modelos de aquéllos⁴²³. La propia autora era muy favorable a encargar estas copias en su vida cotidiana: *hemos ideado, Vicenta y yo encargar a Elisa un abrigo o chaquetita igual a la que me hizo a mí ahora en Madrid por el modelo de una traída de París, con la diferencia de que la mía es negra, como supondrás, y la tuya es del color bonito que llaman rosa de abril tosse infiel/ iserin (?). Me alegrará que te guste y que te haga algún servicio como abrigo de verano*⁴²⁴. Poiret en sus memorias nos cuenta: *Mrs A...K... asidua de casa Doucet se quejaba de los elevados precios de las grandes casas. Por eso, relata Poiret, cogió mis modelos y los llevó a una modista de poca categoría, y ésta hacía sus vestidos. La cosa llegó a oídos del señor Doucet y en esto se fundó para desprenderse de mí*⁴²⁵. De la maestría de las copistas de los modelos más caros se hace eco también, Pérez Galdós, coetáneo y amigo de la Pardo Bazán, en *La de Bringas*, novela en la que la protagonista alaba a una de sus modistas: *Es una infeliz sin pretensiones pero que le da palmetazo al célebre Worth, no te creas*⁴²⁶.

En *La tribuna* se subraya lo caro de una confección de calidad cuando se dice sobre las hijas de Sobrado: *para hacerles un vestido a las chicas echan cuentas seis meses y a la chica que llaman a coserlo la hacen ir tempranísimo para sacarle bien el jugo* (PB 2002: 114). El precio desorbitado de las creaciones modisteriles se reitera en *Bucólica* donde doña Emilia deja caer que puede, incluso, comprometer la honra de cualquier *fashion victim*: *Hasta Matilde que se pasa la vida oliendo lo que guisan*

⁴²² Archivo RAG: MO 88/ C. 1.16. Los derroches en moda infantil son, no obstante, considerados una muestra de la devoción paterna en el cuento Sara y Agar en donde el narrador de la historia y padre putativo de Mercedes, la niña protagonista dice. *Y lo que es mimarla... ¡Señor! ¡En especial Romana.... un desastre! Figúrese usted que la pobre Romana, tan modesta para sí que jamás la vi encaprichada con un perifollo-. encargaba los trajes y los abriguitos de Mercedes a la mejor modista de Marineda. ¿Qué tal?* (PB 1990, I: 317).

⁴²³ KNIBIEHLER, Ivonne, “Cuerpos y corazones”, en DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente, Siglo XIX*, Tomo IV, Madrid, Taurus, 1993: 324.

⁴²⁴ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.13.

⁴²⁵ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 37.

⁴²⁶ PÉREZ GALDÓS, Beniro, *Ibidem*, 1994: 121.

en casa de los modistos célebres, en el fondo prefiere su vestidito reformado de gró negro, a galas de sucia procedencia (PB 2003, VII: 62)⁴²⁷.

La propia autora también se hace eco de la necesidad en su día a día, de reformar vestidos y readaptarlos a las nuevas modas para no incurrir en dispendios interminables: *A mí me ha hecho además un arreglito del traje de terciopelo encarnado con todo lo de delante blanco de tisú de plata forma Luis XV. No está feo. Han tenido que hacer este arreglo por las muchas soirees y tés que fui teniendo después de que empecé a conocer gente aquí literaria y de alto tupé* (carta a Carmen Miranda fechada el 21 de mayo de 1885)⁴²⁸.

En el taller de cualquier modista había diferentes categorías profesionales. Aprendices, oficialas, primeras oficialas... Doña Emilia comenta lo ventajoso de que las modistas francesas tengan oficialas españolas en otra de sus cartas a su amiga Carmen: *Hoy recibo la carta de los encargos y me he apresurado a llevar las medidas y a explicárselas a la modista que tiene oficialas españolas y entiende bien los letreros* (carta 5, desde Irún)⁴²⁹. Todas estas operarias formaban parte de este pequeño mundo al servicio de las vanidades ajenas que era el obrador. La modista dueña del negocio, era quien se beneficiaba en mayor medida del trabajo de sus empleadas. Una aprendiz no cobraba nada por su desempeño ya que la compensación por su trabajo era el hecho de aprender los entresijos del oficio. Por ejemplo, Dolores, protagonista de *Casi artista* antes de ser modista, *en tiempos fue pizpireta aprendiz en un taller que surtía de ropa blanca a un almacén de la calle Mayor* (PB 2018: 90). Una oficiala que normalmente se encargaba de confeccionar la ropa blanca, los adornos bordados y las gorras cobraba un modesto jornal⁴³⁰. De nuevo, en el mismo cuento, Pardo Bazán corrobora la escasez del salario de las lenceras cuando afirma tajante: *no hay nada peor pagado que «lo blanco»...Extendida estaba sobre las mesas del obrador una canastilla de hijo de millonario -la más cara y completa que le había encargado a la costurera, un poema de incrustaciones, realces y pliegues* (PB 2018: 90, 91). En *La dama joven*, la novelista demuestra tener conocimiento aproximado del sueldo de una modistilla en el año 1885 cuando hace

⁴²⁷ El gró es un tejido de seda semejante al glasé pero más gruesa. Del francés *gros*. MOLINER, María, Diccionario de uso del español, Madrid, Gredos, 1988: 1426.

⁴²⁸ Archivo RAG: MO 88/ C. 4.7.

⁴²⁹ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.18.

⁴³⁰ La revista *Gil Blas* en su nº 38 de 12 de octubre de 1915, p. 1 señala que en 1915 una modistilla española vendría a ganar entre siete y ocho reales por doce horas de trabajo. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 837 y 838 y nota 29.

exclamar a Dolores, indignada por los dispendios que ve reflejados en los disfraces de carnaval de algunas de estas muchachas: *¡Muchachas que ganaban una peseta y cinco reales diarios, dígame usted por Dios de dónde lo han de sacar! Ya se sabe: teniendo un oficio de día y otro de noche. ¡Malvadas!* (PB 2003, VII: 16, 17).

El taller podía ser ajeno o propio. La protagonista del relato *La puñalada* acude a despedirse de la dueña y del resto de oficialas del taller cuando acepta la proposición de boda de un ricohombre muy mayor:

A la mañana siguiente, a eso de las ocho, salía Claudia para ir como siempre, al obrador. Era la última vez; se despediría de la maestra, de las compañeras, de la labor, de los pinchazos en la yema del dedo (PB 2018: 133).

También en *La dama joven* Concha y Dolores, las hermanas protagonistas trabajan en un taller por cuenta ajena: *Quedábales aún algo por hacer, pero el tiempo urgía, y el taller aguardaba...* (PB 2003, VII: 22). La misma obra, aludiendo a Concha, aspirante a actriz subraya la sujeción a las exigencias del taller: *Y aún no estaba terminada la faena, y quedaba un día solo, y no podía faltar al taller, ni al ensayo general...* (PB 2003, VII: 20). El obrador en donde trabajan aparece como un figura fantasmal que sobrevuela la cotidianeidad de las operarias. Es un vigía implacable de las acciones de las costureras a las que siempre está aguardando como un insaciable Pantagruel. La novelista recrea en este cuento el ambiente que se respira en un taller de costura con gran maestría. Algunas obreras parlotean sin abandonar la labor, otras se abstraen en su trabajo y todas son conscientes de su inferioridad social respecto de aquellas mujeres para las que cosen incansablemente vestidos que las modistillas jamás lucirán:

Ya en el taller, las pocas palabras que cruzaron fueron de terca contradicción por parte de Dolores. Aquella manga no podía pegarse así, la costura estaba torcida; aquella espalda no ajustaba bien, era menester volverla á preparar... Lo que más la irritaba era el gorjeo de las modistas, que sin dar paz á la aguja charlaban de los sucesos de la víspera y embromaban á Concha, acerca de sus triunfos artísticos y de la rabieta que pasarían las otras dos, la estanquera y la del almacenista... Era casi una gloria para el taller haber derrotado, por medio de uno de sus individuos, á las representantes de otra clase social que acaso las desdeñaba. Concha, atenta á su trabajo, apenas contestaba más que con leves sonrisas, empuñando su tijera de pié y

con el pecho todo claveteado de alfileres para sacar un patrón. Allá para sus adentros discurría, discurría... En medio de todos los elogios que había oído la víspera, á ella jamás se le pasaría por las mientes ser actriz de veras.. El taller, á la sazón, funcionaba activamente: Concha podía absorberse en sus meditaciones... (PB 2003, VII: 48, 49).

Algunos de los personajes la doña Emilia muestran aspiraciones de poseer un taller propio. Tener un taller garantiza la independencia y autonomía en el trabajo y también unos ingresos más altos. Dolores, en *La Dama joven*, suspira por alcanzar este objetivo: *Dando una vuelta en su cama, Dolores pensaba en el día de la boda, el día de la tranquilidad completa, porque desde entonces las dos hermanas coserían en su propia casa, poniendo un tallercito modesto. ¿Cuándo llegaría tan apetecido instante?* (PB 2003, VII: 19). La protagonista de *Casi Artista*, también llamada Dolores, tiene una manufactura propia: *tenía obrador y oficialas; hacía por cuenta propia equipos, canastillas* (PB 2018: 90). Pardo Bazán deja claro que precisamente es el hecho de ser la propietaria del taller, lo que reporta a Dolores el beneficio de las ganancias por los trabajos que le encargan: *Con la reputación de tantas virtudes obreras vino el crédito, el desahogo* (PB 2018: 91).

Tener obrador propio también garantiza el trato personal con las compradoras. Esto permite un mejor conocimiento de las necesidades y demandas de la clientela y también posibilita entablar relaciones de confianza e, incluso, que la modista se convierta en depositaria de toda clase de confianzas⁴³¹. En *Casi artista*, Dolores poseía una clientela de señoras, que iban personalmente a encargar, probar y charlar su rato.-*¡Buena mujer! ¡Y muy puntual, y habilísima! -repetían al bajar las escaleras, despidiéndose todavía, con una sonrisa, de la costurera, que salía al descansillo, a murmurar por última vez:-Se hará, señora... No tenga cuidado... Como guste...* (PB 2018: 90).

También en el relato *El mundo*, Germana, su protagonista monta un obrador de costura para escapar de la miseria y seduce a sus clientas apelando a su confianza:

Hemos montado taller. Conque, querida, a ver si nos ayudas..., ¿eh? No te pido otro favor... Es en ventaja tuya; vestirás bien con menos sacrificio, y lo que lleves será igual, como que es el modelo, a lo que

⁴³¹ A diferencia de la displicencia de los grandes modistos franceses, en España se recomendaba a las modistas y sastres *ofrecer un trato amable y cortés*. MIRANDA BAUTISTA, *Condición social del sastre*, Conferencia, 1917: 10. Citado en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibíd.*, p. 842, nota 39.

otras traigan de casa madama Lagazc... Te dejo las señas. Corre la voz... Ven a casa a ver los modelitos... (PB 1990, III: 67).

La propia autora relata a su amiga Carmen Miranda sus visitas al taller de madame Lesselleur en París y la confianza que la novelista deposita en el criterio de su modista:

Si deseas que yo deje visto tu traje antes de marcharme puedes remitir el cuerpo a mí o a la modista madame Lesselleur en u paquete certificado bien doblado y enviarlo . Mis señas son. Hotel d`Orient, rue Daunon 8 y 6 y las de modista : Madame Lesselleur- Rue Godot de Maurois. Hoy estuve allí (casa de la modista, Madame Lesselleur- Rue Godot de Maurois) y hablé de eso, (cuerpo de un traje) con ella y le dejé las siguientes muestras: La color barro cocido y la gris son las que ella cree propias para una rubia. La otra verde es del traje que me está haciendo a mí para calle y visitas. Se llama ese color, verde ajeno y va adornado con terciopelo y raso y bordado de cuentas⁴³². Precio 2000. Ella me dijo que no estaría bien ese color para tí por ser rubia porque parecen amarillos. Esta mujer se fija mucho en los colores y repara hasta en las hechuras que son para gordas y para flacas.⁴³³

Muchas otras costureras trabajan para sus clientas a domicilio, así en *La tribuna*, la novelista se hace eco de esta realidad y señala que *la mayor parte de las amigas de Amparo, la cigarrera protagonista, cosían por las casas o eran oficiales de la mejor modista* (PB 2002: 112). En el cuento *Hallazgo*, Carlota Migal, es una costurerita que trabaja en casa ajena *tirando de la aguja, interrumpiendo con el rápido ticliteo de sus ágiles tijeras el silencio solemne del gabinete amueblado a estilo Imperio, donde hacía labor* (PB 1990, IV: 88). Trabajar de este modo reporta retribuciones extra, aunque sea en especie. Por ejemplo, Concha, costurera de *La dama joven* obtiene ropa usada para su personaje teatral por donación de una de sus clientas:

Vamos, á no ser por la señorita del intendente, tan franca y tan amable, no acertaba Concha cómo se las habría compuesto. Afortunadamente la señorita fué su providencia: desde zapatos

⁴³² Este color verde ajeno, llamado también *greenery yallery* o verde amarillo estaba muy de moda en el año de la epístola de la condesa de Pardo Bazán a su amiga (1885). FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 188 y 189 recoge un vestido de terciopelo de seda, Liberty, elaborado en verde ajeno fechado en 1894 y confeccionado por el *Liberty's Artistic and Costume Studio* bajo la dirección de E. W. Godwin, diseñador que dirigió el departamento de moda a partir de 1884. Emilia Pardo Bazán en *La sirena negra* (1908) alude a las cretonas Liberty (PB 2000, IV: 472).

⁴³³ Archivo RAG: MO 88/ C. 4.7.

blancos de raso hasta flores artificiales y brazaletes, todo se lo prestó. Cierta que eran cosas bastante usadas, y hubo que refrescar, lavar, planchar, alargar ó encoger... (PB 2003, VII: 20).

Su hermana, Dolores consigue alimentos con los que puede sustentar a Concha en su infancia⁴³⁴, gracias a su trabajo a domicilio: *Prefería las casas al taller, porque en las cocinas le permitían dar de comer á Concha, y aun le rogaban que la llevase, enamorados de la hermosura y despejo de la rapaza* (PB 2003, VII: 16)⁴³⁵. Trabajar por las casas es más beneficioso que hacerlo en el taller. La misma Dolores lo expresa del siguiente modo: *Así que ésta fué creciendo y pudo coser también, se hizo preciso mudar de sistema y volver á los talleres: no era fácil que en las casas facilitasen labor á dos modistas á un tiempo* (PB 2003, VII: 16). Precisamente, esa ventaja hace que Dolores, aún trabajando en el obrador con su hermana, continúe conservando *una casa, donde cosía desde tiempo inmemorial, y cuya dueña era cuñada del vicepresidente del Casino de Industriales, la sociedad más floreciente y numerosa de Marineda* (PB 2003, VII: 17).



IMAGEN 17: Foto de la *Mutualité Maternelle*.

⁴³⁴ Precisamente, los problemas derivados de hacer compatible el trabajo en el taller y las cargas familiares de muchas costureras fueron afrontados por los dueños de los talleres incluso en el ámbito de la *haute couture*. Recordemos el caso de Félix Poussineau y su casa de lactancia en Dinard (Bretaña) para facilitar la asistencia materna a las jóvenes costureras de sus talleres que fuesen madres. Esta iniciativa le reportó un enorme prestigio social y arrastró los donativos de personalidades de la época como la primera dama de la República Madame Carnot. IMAGEN 17

⁴³⁵ *El salón de la moda 1913*, número 761: 28 se hace eco de las ventajas que suponía para las costureras trabajar a domicilio mediante el testimonio de una modistilla que declara: *Ni la rubia ni yo tenemos otras rentas que la peseta que ganamos a coser en las casas adonde nos llaman y la jícara de chocolate por la mañana y por la tarde que nos dan además, como usted sabe*. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 839, nota 30.

También son muchas las costureras que completan su trabajo en el taller colectivo con el trabajo doméstico para alcanzar un jornal digno. En *La dama joven* resulta magistral la escena en la que las dos costureras protagonistas se afanan en terminar su labor antes de que se apague la luz del quinqué hogareño que las ilumina:

En medio del silencio de las altas horas nocturnas, se oía distintamente el choque metálico de las tijeras, el rechinar de la aguja picando la seda y tropezando contra el dedal, el crujido de la tela á cada movimiento de la mano. ¡Qué lástima que se apagase el quinqué! Estaban en lo mejor de la faena; mas la luz, que no gastaba miramientos, parpadeó, y con media docena de bufidos y chisporroteos avisó que no tardaría en cerrar su turbia pupila. (PB 2003, VII: 13).

En *La tribuna*, se ilustra el trabajo doméstico de muchas encajeras a través del personaje de Carmela, una muchacha de *ojos cansados de tanto fijarse en la blancura del hilo* (PB 2002: 139). La labor de las encajeras se describe minuciosamente en esta obra:

Los hilos de la labor se deslizaban. Se cruzaban, se entretrejían a través de sus dedos y los palillos de boj... Una afilegranada crestería un alicatado de hilo donde el menudo dibujo se desplegaba en estrellitas microscópicas, en finos reculos, en exquisitos rectángulos, todo ello unido con arte y con gracia formando primorosa orla (PB 2002: 141).

La novelista exhibe de nuevo, en este párrafo, un vasto conocimiento de los diferentes desempeños de la industria de la moda y, por boca de la propia Carmela, relata las tendencias en materia de encaje: *son ahora mucha moda estas puntillas, hasta para pañuelos. Lo que estoy rematando es un pañuelo* (PB 2002: 1141). Incluso entre las encajeras era habitual hacer imitaciones de ricamos franceses o italianos. Así lo desvela este diálogo entre Carmela y la señora de García:

-¡Mire usted qué graciosa es esta, hombre! -advirtió Borrén señalando a Carmela la encajera, que tenía los ojos bajos-. Algo descolorida... pero graciosa.-¡Calle! -dijo la viuda de García...-. ¿Tú por aquí? Me llevarás mañana un pañuelo imitando Cluny...-¡La de las puntillas! -exclamó doña Dolores-. ¡Buena pieza! Ahora las hacéis muy mal, tú y tu tía... Ponéis hilo muy gordo.-¡Se ve tan poco... los días son tan cortos! Y tiene una las manos frías; en hacer una cuarta

de puntilla se va una mañana. Casi, descontando lo que nos cuesta el hilo, no sacamos para arrimar el puchero a la lumbre (PB 2002: 78).

Emilia Pardo Bazán también conoce los diversos instrumentos necesarios para ejercer el oficio de costurera. De todos ellos, la máquina de coser fue el que facilitó en mayor medida el desarrollo de la confección⁴³⁶. En principio, la máquina de coser estaba destinada a un uso industrial pero a partir de 1860 empezó a utilizarse de forma habitual en el trabajo doméstico. En *La dama joven* se menciona expresamente este innovador instrumento: *Concha se acercó á la fiel aliada de la modista, la máquina, que dada de aceite, limpia, con su carrete enarbolado, con la mesilla reluciente de barniz, aguardaba lo mismo que un centinela, arma al brazo, las órdenes de su jefe. Dolores se aproximó también, exclamando: —Tú á los volantes y yo al cuerpo-*. La misma obra, párrafos después, se hace eco de la rapidez en el trabajo que se lograba con el uso de este instrumento sin que esto fuera en detrimento de la calidad del mismo⁴³⁷: *La cadencia de la máquina se interrumpía á cada volante, y el vestido giraba, giraba, como una peonza, todo hueco, y cada vez más vaporoso*. (PB 2003, VII: 21, 22).

Otro elemento indispensable para realizar un buen trabajo de costura era el maniquí⁴³⁸. Si el maniquí reproducía el cuerpo femenino lo más fielmente posible, el

⁴³⁶ El primer prototipo de máquina de coser data de 1790 y fue patentado por Thomas Saints. En 1830 el sastre francés Baptiste Thimmonier destinó su máquina con pedales a usos comerciales. El industrial norteamericano Elias Howes patentó en 1841 una máquina de coser que hacía trabajo de cadeneta y que fue premiada en las exposiciones de Londres de 1862 y de París de 1867. El nombre más universalmente conocido será el de Isaac Merrit Singer quien introdujo importantes mejoras en su máquina de coser en 1851 y demostró que el invento podía proporcionar un enorme rendimiento en la confección de prendas de vestir. Fue singer el que popularizó la máquina en la industria internacional. El concepto de prendas de confección surgió de forma natural en este ámbito. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 134.

En 1908 la revista *La mujer en su casa* ofrecía a todas sus suscriptoras un billete de lotería cuyo número debía coincidir con el premiado en la Lotería nacional el 31 de marzo de 1908 para obtener una máquina Singer (*La mujer en su casa* 1908, n 73 p. 30). En PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 857.

⁴³⁷ Las ventajas de la máquina de coser, *una buena maquinista equivale a doce costureras a mano... por otra parte, la solidez de la obra que hoy se ejecuta con ellas es tan grande o mayor que bajo este concepto ofrece ventajas* se enumeran en HERNANDO DE PEREDA, Cesáreo, *Manual de la costurera en familia o libro para la enseñanza de la costura, del corte, armado y confección de prendas de vestir y de las reglas para aumentar lo o reducir toda clase de patronos*, Madrid, Imprenta de José M. Pérez, 1877: 32. En PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 857, nota 29.

⁴³⁸ DESLANDRES, Yvonne, *Ibidem*, p. 94. Los primeros maniqués fueron de mimbre. En 1869 un comerciante llamado Stockman ofreció maniqués de pie especiales para costureras y sastres que reproducían la anatomía humana y estaban rellenos de cartón. En España, la casa Ribalta situada en la calle Mesonero Romanos números 6 y 8 se encargaba de fabricar maniqués y otros objetos de cartón para facilitar el trabajo de las modistas. Ver PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 858. Poiret en sus memorias hace referencia al maniquí como “ese instrumento de madera, desprovisto de

número de pruebas a realizar sobre la clienta se reducía considerablemente. En el relato, *El mundo*, Germana dada su escasez de medios económicos se fabrica uno para elaborar vestidos: *Los confeccionó ella misma, con trapos suyos, sobre maniqués de alambre de unas cuantas pulgadas de alto* (PB 1990, III. 67). También en el relato *Las vistas*, ejemplo de indolencia y frivolidad espiritual y social⁴³⁹, el ajuar que se exhibe en casa de la novia antes de contraer matrimonio incluye la ropa de casa pero también *en maniqués (...) gallardeaban los vestidos, los abrigos, los sombreros...* (PB 1990, II: 383). En *Un viaje de novios* se alude a este elemento imprescindible para las modistas al comparar a una enflaquecida Pilar Gonzalvo con *un maniquí mal relleno* (PB 2003: 213).

También es importante el patronaje, algo esencial en el desempeño del oficio de sastre pero que también conocían las modistas más modestas. El método para diseñar patrones incluía tomar las medidas fundamentales, trazar un patrón base y saber transformar ese patrón, adaptándolo a los cambios de la moda o de la figura. Se trataba de conocer unas reglas y un modo de proceder, que, una vez aprendido, resultaba básico⁴⁴⁰. En tres de sus cartas a su comadre, la señora de Pedrosa, doña Emilia deja patente la importancia de unas medidas correctas y un buen patrón para elaborar bien un vestido: En la primera carta, fechada en 1884, la autora pide el reenvío de unas medidas para que su modista, Elisa, no yerre al confeccionar un cuerpo de vestido para la señora de Pedrosa:

PD: ahora mismo vino Elisa y me prometió que la bata la tendrás ahí el domingo por la mañana, saliendo de aquí el sábado por la noche; y que diga que si te gusta alguna de las muestras que te remito le puede hacer el traje aquí, enviándote el cuerpo hilvanado para que ahí lo rematen y la falda hecha y con jareta. A última hora van esas muestras de lo que deseas y me dice Elisa que le mandes a escape tus

cabeza y de corazón en el que se cuelgan los vestidos como en una percha” POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 115.

⁴³⁹ LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Las artes en Emilia Pardo Bazán; cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994: 442.

⁴⁴⁰ La mayoría de los métodos de corte y patronaje fueron sistematizados en manuales por los sastres franceses. Uno de los métodos más reconocidos ideado por un sastre español fue el de Francisco de Bergada, publicado en 1882. Veinte años antes el sastre Santiago Ojea y Márquez detallaba sus experiencias en su obra *La escuela del sastre*. A pesar de la labor de estos sastres no cabe duda que en España no existían los mismo adelantos que en Francia. Esta carencia la pone de manifiesto, Cesáreo Hernando: *Si las academias se hubieran colocado en España a la altura a que han llegado en otras partes y se hubiera enseñado a los jóvenes de ambos sexos por modelos de figuras proporcionadas, no tendríamos que lamentar el atraso en que acerca de tan importante asunto nos encontramos*. HERNANDO DE PEREDA, Cesáreo, *Ibidem*, p. 107. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 849, nota 8.

*medidas para la bata pues las perdió. Supongo que rabiárs bastante con la noticia*⁴⁴¹.

En la segunda epístola, desde Irún, la condesa apremia a su amiga para que le envíe un cuerpo de un vestido por el que la modista pueda medir bien las dimensiones que su amiga necesita por encontrarse embarazada: *me he apresurado a llevar las medidas y a explicárselas a la modista que tiene oficialas españolas y entiende bien los letreros pero preferiría un cuerpo por la circunstancia del estado crítico de panza grande: decía que así podrá anotar pero no está segura; y del otro modo responde de no equivocarse mucho*⁴⁴². En otra carta posterior, ya desde París y, sobre un trajecito para José María confirma la existencia de medidas estándar adecuadas para hacer ropa infantil: *Con él va un trajecillo y gorro marinero de diario para José María: No sé si las medidas serán acertadas. Me han asegurado que sí. Se lo mando yo y ya está abonado aquí*⁴⁴³. En sus obras de ficción como *La dama joven* la autora deja también constancia de lo importante que es hacer bien el patronaje: *Concha mientras arreglaba los pliegues de una sobrefalda, ó sacaba un patrón por el figurín,... repetía entre dientes las redondillas de Ayala, bien ajenas de ser pronunciadas en semejante sitio* (PB 2003, VII: 23).

De nuevo Pardo Bazán nos abruma con sus detallados conocimientos sobre las condiciones de vida y los entresijos de los talleres de las profesionales de la costura. Este arsenal de erudición le servirá para recrear, de acuerdo con los cánones de la novela realista y naturalista, algunos personajes inolvidables dedicados a este oficio sobre todo en sus relatos cortos.

4.4.2 Tener modista francesa: Madame Lacastagne

Emilia Pardo Bazán se hace eco de la hegemonía francesa en materia de modas. Esta influencia ya se había iniciado en el siglo XVIII con la modista de María Antonieta, Rose Bertin y se prorroga con los grandes artífices de la moda del XIX⁴⁴⁴. Clara Ayamonte, por ejemplo, en *La Quimera*, acude a un maestro de costura, presumiblemente francés, para lucir excelsa en una comida de alto copete:

⁴⁴¹ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.8.

⁴⁴² Archivo RAG: MO 88/ C. 1.18.

⁴⁴³ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.16.

⁴⁴⁴ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 94 y 95.

Invitadas a una comida de aparato en la Embajada Británica, se contó con Adolfinia, y para el aprés diner, con Clara, que se presentó, por cierto, bien prendida y más guapa que de costumbre, luciendo un traje primoroso de raso fofo azul, golpeado y franjeado de prímulas de gasa, envió reciente de un maestro en costura (PB 1991: 323).

Incluso en *La tribuna*, pese a ser una novela social, se alude a la prevalencia de la moda gala: *me llevarás mañana un pañuelo imitando Cluny (PB 2002: 78)*, y en *El vestido de novia* dice doña Emilia por boca de su protagonista *eso de tener modista francesa viste tanto! Casi más que el traje, sobre todo si es de soireé (PB 2010: 83)*. En el relato *El Mundo*, Germana ratifica la importancia de la moda transpirenaica cuando se autopromociona para tentar a potenciales clientas:

He aceptado la representación de una modista muy elegante de Biarritz, la que nos vestía antes; este traje es de ella... Reproduciremos aquí sus modelos con alguna rebaja, naturalmente... Haremos las toilettes y los sombreros; todo completo. Pago, eso sí, al contado; la modista nos lo exige... (PB 1990, III: 67).

En el mismo cuento, unas líneas después Germana acredita su triunfo señalando el éxito del señuelo con el que ha seducido a las *fashionistas*:

Al espejuelo de la elegancia extranjera, la mujer acude, y acudió. Dos antiguas amigas se encargaron trajes sastre; tres o cuatro desconocidas, abrigos y sombreros; una dama de alto copete pidió el traje de sociedad muy aprisa, a plazo fijo, para comida y baile en la Embajada de Rusia... (PB 1990, III: 67).

En París, como destaca Pardo Bazán en estos ejemplos, se ofrecía lo más exquisito a una clientela procedente de toda Europa que consideraba la moda como parte imprescindible de su estilo de vida exclusivo y lujoso:

Los mismos primores abillantados por la imaginación de la indumentaria femenina, esta densidad de la civilización en el puño de una sombrilla, en una bujería cualquiera sellada por el depurado gusto de París...obra de artistas que...se esconden en las grandes manufacturas nacionales y sin ambición... y crean su porción de belleza y la expiden... a esparcirse por el mundo, a refinar la vida humana (PB 1991: 416, 417).

Incluso el Arte que alberga el museo del Louvre puede ser fuente de inspiración para algún vestido. En una de sus cartas parisinas a su amiga Carmen, doña Emilia incluso se atreve a dibujar un boceto para ilustrar su descripción de una chaqueta:

Hoy he visto en el Louvre una chaqueta bonita para teatro que se puede hacer ahí fácilmente. Es de raso gris perla velado con tul de encaje español. La forma es así (dibujo) lo que tiene por delante es una chorrera de encaje y la presilla que la sujeta es de cinta de raso. El encaje está flojo y la ciñe sólo la presilla. También se llevan mucho las chaquetas de terciopelo negro con delantero de raso blanco todo bordado de perlas de realce muy gruesas.⁴⁴⁵

París era el centro del buen gusto y poseía una enorme infraestructura bajo el llamado de la moda; estaban los proveedores de accesorios como medias, guantes, botones, cinturones, hebillas, plumas, zapatos, joyería, bisutería. Estaban las cortadoras, costureras, bordadoras, planchadoras, tejedoras...que se sostenían gracias a la vanidad de la alta sociedad. *La Quimera* lo ratifica: *Hay en París bastantes obreros que crean porcelanas, alfombras, muebles, joyas, obras maestras donde el arte se disfraza de industria* (PB 1991: 416).

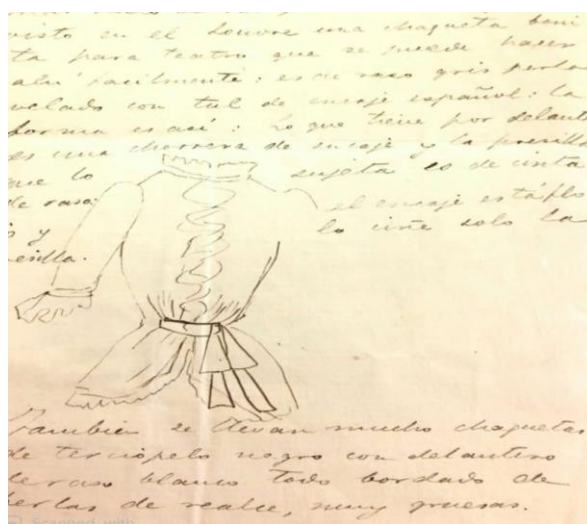


IMAGEN 18: Boceto de chaqueta realizado por Emilia Pardo Bazán e inspirado en un modelo visto en el Louvre. Archivo RAG.

⁴⁴⁵ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.14. IMAGEN 18.

La capital francesa viste al resto de Europa. En *Morriña* el protagonista bromea sobre los encargos desorbitadamente caros y exageradamente abultados que las clases pudientes españolas hacen en París: —*¡Bah! Con encargarle a París un trusó como el de la señora de Cánovas, por ejemplo... Diez docenas de elegantes peinadores y cuatro mil pares de medias de seda... ¿Bastara? (chanza)* (PB 2007: 132).

La idea de que París es la proveedora del resto de Europa se sostiene aún más si tenemos en cuenta que, si bien, como acabamos de ver, sólo los grupos sociales más adinerados compraban en las grandes *maison* parisinas, el resto de las *fashionistas* copiaban e imitaban los modelos y el estilo parisién⁴⁴⁶. Recordemos que la propia novelista protagoniza estas prácticas y emplea los servicios de una modista local (Elisa) para que le haga copias de modelos parisinos tal y como se recogía en 1888 en una de sus cartas a Carmen Miranda: *No sabiendo qué regalarte y, agotado el capítulo de chirimbolos, hemos ideado, Vicenta y yo encargar a Elisa un abrigo o chaquetita igual a la que me hizo a mí ahora en Madrid por el modelo de una traída de París*⁴⁴⁷. Otra de sus postales, escrita a su amiga desde París, se hace eco del plagio habitual de toda clase de *modes* realizado incluso por modistas de la capital francesa y, como detalle sorprendente, apunta el hecho de que estas sombrereras se copian incluso a sí mismas. Esta autocopia se emplea como medio de difusión de un modelo en principio exclusivo, pero que ha llevado mucho tiempo y esfuerzo idear y que, por tanto debe ser convenientemente amortizado:

*En cuanto al sombrero, sería igual también en forma al mío el cual se ha elegido por un grabado de la época a la que corresponde el traje y es completamente inédito, es decir, que el primero se ha hecho para mí y no puedo devolverlo pues he presenciado la elección, la consulta al libro de grabados...El sombrero costará 12 duros, osea, 60 francos, precio completamente extraordinario por lo barato, atendido que aquí el sombrero más vulgar lleva entre 14 y 18 duros pero a mí me hace esta mujer precios baratos porque sabe que en Madrid me conoce mucha gente y aquí bastante y me parece que si yo tuviera poca aprensión hasta me vestiría gratis a título de anuncio pero no llega ahí mi abnegación y, me conformo con que me trate piadosamente en los precios sin que deje de ganar como supongo que ganará así y todo*⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Incluso la realeza hacía encargos de imitaciones a las modistas. La modista de la reina Victoria Eugenia, Vicenta Verdaguer remite a palacio una factura por dos sombreros realizados para Su Majestad en 1911. *Uno estilo Esther Meyer y otro modelo Camile Royer*, ambas prestigiosas sombrereras de la época. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 831, nota 6.

⁴⁴⁷ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.13.

⁴⁴⁸ Archivo RAG: MO 88/ 1.19.

Ya hemos mencionado cómo se critican, bastante hipócritamente, las copias e imitaciones de vestidos de Worth en *Un viaje de novios*. También hemos descrito a Rosa Neira como una eficaz copista de los figurines de modas que veía en las revistas pero Pardo Bazán no se limita a hablar de copias de modelos⁴⁴⁹. Su obra teatral *El vestido de novia* aborda otro tema: la usurpación de nacionalidad.

Era frecuente en la España del siglo XIX que las modistas madrileñas de renombre como la modista Julia Vitrac, proveedora de la casa real española, rotulasen sus negocios con el cartel *Modes et robes* e incluso facturasen sus creaciones detallando los encargos y su cuantía en francés⁴⁵⁰. Aun cuando en algunos casos pudiera darse la circunstancia de que la modista fuera de ascendencia francesa, lo cierto es que tener una modista parisina era un signo de status y por eso muchas profesionales españolas de la moda colocaban delante de su nombre de pila el *chic madame* o *mademoiselle*. Pardo Bazán recoge esta tendencia a afrancesarse de muchas modistas patrias en *El vestido de boda* (1898). La protagonista de la obra se llama Paula Castañar e instala un taller de modistería en la calle de la Montera⁴⁵¹ con el rótulo *Madame Palmyre Lacastagne, robes et costumes* (PB 2010: 83). Que la protagonista elija como nombre de pila el nombre de Palmyre para promocionar su negocio no es algo azaroso. Precisamente, la emperatriz Eugenia de Montijo, icono fashion por excelencia, contaba entre sus proveedores con una famosa modista llamada *Madame Palmyra*⁴⁵². Dado el profundo conocimiento que exhibe sobre el tema *fashion* la condesa de Pardo Bazán, no nos parece que este dato pudiera pasarle

⁴⁴⁹ Este tema fue abordado, como ya hemos visto, por la propia escritora y por otros autores como Pérez Galdós en *La de Bringas* novela en la que Rosalía, la protagonista, arruina a su marido con diseños originales de Worth pero también recurre a modistas locales para hacer arreglos que imiten el arte del modisto. Ver PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 71.

⁴⁵⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 841 y 891, nota 22.

⁴⁵¹ El lugar escogido por Pardo Bazán para ubicar el obrador de su protagonista tampoco es baladí. La calle de la Montera fue a comienzos del siglo XX uno de los centros de la moda madrileña. Ver PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 902 y 905.

⁴⁵² *Le Bon Ton. Journal des Modes*. France 1837 recoge una ilustración de una pareja de damas vestidas por Mme Palmyre con chales de Gagelin y capotas (*bonnets*) de Maurice Beauvais. Esta ilustración formaba parte de la colección de ilustraciones y dibujos del archivo de la *maison* Paquin que fue adquirida por el Victoria and Albert Museum en 1957. IMAGEN 19. GARELICK, Rhonda K., *Dandies. Fashion and Finesse in Arte and Culture*, New York, Susan Fillin-Yeh, editor. NYU Press, 2001: 38. Menciona la fama de esta modista al hablar de Chanel: *She was not even the first famous female fashion designer: among those preceding her was the Callot sisters, Madeleine Vionnet and Madame Palmyre...* STEELE, Valerie, *París Fashion: A Cultural History*, USA, Bloomsbury Publishing, 2017: 119: *Worth is important because was the first grand couturier. Prior to Worth "there already existed... skilful and well-known couturiers who dressed women of the highest society". Among the couturiers of reknown were madame Palmyre, madame Clementine Bara, Madame Rosalie Prost and madame Eugenie Gaudry.*

inadvertido ni que la coincidencia de nombres sea algo casual. Paula, la protagonista, pretende evocar nada menos que a la famosa modista de la emperatriz francesa.

También resulta interesante la comicidad del apellido Lacastagne⁴⁵³ que traducido literalmente viene a significar algo así como *la líos o la peleas*. La ironía de la autora le permite bromear con el apellido de Palmira de quien los maridos de sus clientas dicen que *roba por costumbre* (PB 2010: 83), traduciendo jocosamente el letrero *robes e costumes* y en clara alusión a los sablazos o puñetazos económicos que les van al bolsillo. La propia Palmira alardea de su prevalencia como *eminencia en el arte de los pingos* (PB 2010: 81) y del sacrificio económico que sus clientas se ven obligadas a hacer para costearse sus creaciones: *volvía yo en primavera de París con el alijo de novedades y empeñaban sus diamantes antiguos, hipotecaban sus fincas para comprame moños....*(PB 2010: 84) No en vano sobre las modistas recaía la culpa de incitar a las mujeres al gasto excesivo y al lujo desmesurado e incluso eran frecuentes los pleitos por demoras en la entrega de encargos⁴⁵⁴. Palmira insiste en la necesidad de acreditar el prestigio de su taller de moda francesa atribuyendo un precio exagerado a sus invenciones: *Cobraba caro, si cobrase una miseria carecería de verosimilitud* (PB 2010: 85).

⁴⁵³ Tampoco parece descabellada la hipótesis de que Lacastagne pretenda evocar el apellido Laferrière, modista mencionada por Pardo Bazán en *La Quimera*.

⁴⁵⁴ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 837.



IMAGEN 19: *Le Bon Ton*. 1837. Pareja de damas vestidas por *Madame Palmyre* y con capotas (*bonnets*) de Maurice Beauvais.

Palmira es un personaje no exento de patetismo ya que todo su afán por aparentar ser quien no es esconde la necesidad de procurarle a una hija adorada a la que está educando por encima de sus posibilidades, un futuro prometedor. Para completar su disfraz, no duda en bordear el ridículo al adoptar los modales de lo que ella entiende que es la modista parisiense perfecta: francés chapurreado, peluquín color zanahoria, maneras insolentes y despreciativas e impertinencia (PB 2010: 84). Esta impostura la convierte en una imitación ridícula y vergonzante de cualquier gran *couturier* como Worth o Paquin, por pretenciosos que éstos fueran.

Paula Castañar tiene que hacer frente a un fingimiento necesario para salvaguardar el futuro y el honor de su hija. Tal y como señalan algunos autores, la profesión de modista era un oficio socialmente cuestionable para una mujer de clase media⁴⁵⁵. Por eso, la única manera de evitar la deshonra familiar y cualquier tipo de perjuicio para su hija, pasa por asumir una nacionalidad más liberal que la española. De hecho, una vez que ve casada a su hija mediante un matrimonio ventajoso, madame Palmyre abandona la costura y su falsa identidad para irse a vivir con los recién casados y dedicarse al cuidado de sus nietos.

4.4.3 “Aracnes” pacientes

Muchas son las protagonistas dedicadas al oficio de la aguja en los cuentos y novelas de la condesa de Pardo Bazán. La mayoría destacan por su entrega al trabajo y por su vocación de excelencia. Las cualidades con las que la autora adorna a la mayoría de estas profesionales son, sin duda, un homenaje sentido a este humilde oficio tan necesario para que la belleza femenina luzca en todo su esplendor.

El relato *El tapiz* es un tributo al esfuerzo de las tejedoras. Un amigo del protagonista, Rafael, relata el mito legendario de que la belleza del colorido de los tapices asiáticos se obtiene *tiñendo las lanas en la caliente sangre de la tejedora* (PB 1990, II: 431). Sangre, sudor y lágrimas son la argamasa de los tejidos hermosos. Rafael se enamora del *oriental tejido, flexible, suave, de entonaciones cálidas y vivas como las de carne morena* (PB 1990, II: 431) e identifica la obra con la *maga única* que la ha ejecutado. Las virtudes del tapiz se identifican con las de su autora de manera que el protagonista, ante esta pieza de una hermosura inigualable se deja llevar por una imaginación desbordante y evoca la imagen de una mujer soñada *una*

⁴⁵⁵ VERSTEEG, Margot A, “El vestido de boda: La problematización de la condición femenina en un monólogo de Emilia Pardo Bazán”, *Revista Hispania*, nº 90, September, 2007: 416- 417 señala que Ni siquiera en situaciones urgentes, el decoro permitía a las mujeres de clase media cambiar la esfera privada por la pública, ya que dicho cambio era considerado como la manifestación de una movilidad de clase en declive, algo sobre lo cual Pardo Bazán ha expresado su indignación en numerosos artículos, ensayos y cuentos. Precisamente, el cuento *Contra Treta* recoge la idea de que la condesa de Pardo Bazán apreciaba la costura como un oficio honroso que permitía a muchas mujeres el ascenso social y escapar, por tanto, de una pobreza terrible y acuciante: *Cunchiña no sabía. Cuando el indiano salió de Saigonde era Cunchiña rapacita, hija de una costurera de Areal, y costurerita fue hasta casarse. ¡Ahora se veía tan esclava, teniendo que trabajar la tierra! Mientras trajinaba para arreglar lo mejor posible el cuarto del huésped contaba sus disgustos. El negocio de la taberna no les valía. Si al menos la taberna estuviese al borde de la carretera... Pero así, retirada, que no pasaba nadie..., una desdicha, señor... ¡Asús! ¡No tenían ni sábanas para la cama! ¡Cómo iban a hacer, Madre mía de la Angustia* (PB 1990, III: 278).

doncella, una beldad iraniense (PB 1990, II: 432), que lo *ha embrujado con su labor y con su sangre* (PB 1990, II: 432). Su ideal no coincide con la realidad. Las mujeres que tejen aquellos maravillosos tapices son *unas viejas secas como bambúes* (PB 1990, II: 432) y, de hecho, el propio tejido alberga como prueba, una cana de su hacedora. La decepción de Rafael es indescriptible. La belleza según él, *no tiene otro nombre sino juventud* (PB 1990, II: 432). Este maravilloso cuento es un encendido elogio del arte del trabajo bien hecho. El fruto del esfuerzo empeñado es excelente y no deja traslucir las miserias de quienes se afanan en su ejecución. El cuento recoge una reivindicación social de los oficios artesanales de cuyos magníficos resultados disfrutaban los más adinerados ignorando completamente las historias, en este caso rutinarias e intrascendentes y otras veces tristes y sórdidas de sus artífices.

Dolores, la protagonista de *Casi Artista* es víctima de maltrato a manos de Frutos, su alcoholizado marido⁴⁵⁶. Los abusos con los que este hombre brutal se ceba con su mujer tienen que ver con la profesión de ésta. Frutos deja caer restos de sus cigarros (*la colilla, chamuscó el encaje de Richelieu de una sábana de cuna*) para quemar la *labor deslumbrante de blancura, primorosa de cosido y rematado, espumosa de valencienes, hecha un merengue a fuerza de esmero* que confecciona su sufridora mujer (PB 2018: 91). El marido también se acuesta con las oficiales aunque esto parece importar menos a Dolores:

-¡Celos! -repetía ella-. Si te gustan las oficiales, llévatelas a todas..., pero fuera de aquí, ¡entiendes!... A un sitio en que tus diversiones no me manchen la labor. ¡Eso no! Eso no te lo aguanto y te lo aviso... ¡No me toca a mis encargos un puerco como tú! (PB 2018: 92).

Si Emilia Pardo Bazán es pionera en la descripción de la violencia de género sobre todo a través de sus cuentos⁴⁵⁷, en este caso deja patente las tres formas menos evidentes pero no por ello menos crueles de ejercer estos abusos⁴⁵⁸. La violencia económica queda reflejada en el dato de que el borracho protagonista vive de su mujer y no trabaja: *Un día «se perdieron» unos ricos almohadones... Dolores*

⁴⁵⁶ NOYA TABOADA, Ruth, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Santiago, USC, 2016: 118.

⁴⁵⁷ PATIÑO EIRÍN, Cristina, *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Prólogo, Zaragoza, Contraseña editorial, 2018: 10.

⁴⁵⁸ MAQUEDA ABREU, María Luisa, "La violencia de género; Entre el concepto jurídico y la realidad social", *Revista electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, nº 8-02, 2006: 3, 8 y 9.

averiguó que estaban empeñados por Frutos para beber (PB 2018: 93). La violencia física se manifiesta al estropear intencionadamente los trabajos de labor que tan preciados son para Dolores y que tanto esfuerzo le han supuesto:

Con la malicia de los borrachos, así que Frutos comprendió que ahí le dolía a su mujer, empezó a meterse con la ropa blanca. Escupía en el suelo, tiraba los cigarros sin mirar, manoseaba las prendas, se ponía las enaguas bromeando, se probaba los camisones (PB 2018: 93).

Finalmente, la violencia psicológica se ejerce al humillarla cometiendo infidelidades precisamente con las trabajadoras de su taller de costura lo cual también repercute en el rendimiento de éstas que además ven con menos respeto a su empleadora: *cualquier desmán de las oficialas lo disculpaban achacándolo al marido de la señora maestra. Venían ya quejas de clientes, recados agrios: el descrédito que principia...* (PB 2018: 93).

En 1915 la revista *Gil Blas* hacía un elogio de las modistas diciendo: *Lo mejor de España es Madrid. Lo mejor de Madrid son las modistas... La modistilla madrileña alegre, risueña, bulliciosa, postinera y salada es uno de los encantos de la villa. Los buenos mozos que conocen todas las diversiones gratuitas de este pueblo saben que una de las más entretenidas e interesantes es la de ver salir a las modistas*⁴⁵⁹. De los cuentos de doña Emilia Pardo Bazán parece corroborarse que, efectivamente y parafraseando el testimonio de la revista, muchas modistas fueron, desgraciadamente para ellas, diversiones gratuitas para los buenos mozos.

Carlota Migal, la protagonista burlada del relato *Hallazgo* es un ejemplo de modistilla socialmente proscrita porque ha sido madre soltera: *«Has pecado, fuiste abandonada, tu niño murió; no tienes ya derecho a ninguna alegría, a ningún placer. Trabaja, gánate el pan, deslízate callada y guarda para tu solitaria vejez unos ahorrillos; no debes ser molesta a nadie»* (PB 1990, IV: 88). Carlota se concentra en su labor, que profesa como una penitencia:

Cosía, cosía. Por sus manos pasaban los volantes de gasa y tul, los faldellines de seda, las cintas frescas y crujientes, lo que las mujeres felices y animadas lucen en bailes y paseos; jamás un pensamiento de

⁴⁵⁹ *Revista Gil Blas*, 12 de octubre de 1915 nº 38, p. 1 en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 833.

envidia, un temblor de concupiscencia, agitaba su resignado corazón. Bueno era para ella el traje usadito de lanilla, el «manto» ala de mosca, la librea de la servidumbre, del salario, y de la insignificancia. Que la perdonasen, que la olvidasen... Que nadie la echase en cara «aquello». ¡Ah! ¡Eso no! Porque se moriría del sofoco... (PB 1990, IV: 88).

Pardo Bazán recurre a las referencias mitológicas sobre el castigo vinculado a trabajos interminables y retrata a la pobre costurerita, engañada y abandonada, como una Aracné castigada que trata de purgar su pecado cosiendo incesantemente⁴⁶⁰: *La memoria, con monótona persistencia, murmuraba su canción de vieja hilandera de telarañas sombrías, en un rincón del cerebro de la costurera humilde: «Has pecado... (PB 1990, IV: 88).*

También es víctima de los *buenos mozos* la anciana sombrerera de *La Centenaria* quien lamenta su infortunio con los hombres con las siguientes palabras: *la desgracia acecha. Supe que mi primer marido no existía y cometí el error de casarme segunda vez. ¡Oh, señor! ¡Un mal hombre, es el caso de decir que un mal hombre!* (PB 1990, III: 349). Pero además de corroborar la fatalidad de los amoríos de muchas modistas, este relato resulta muy interesante desde el punto de vista del análisis de lo *demodé*. La protagonista, madama Teresa es una modista en el sentido francés de la palabra ya que como ella misma dice *viví de hacer sombreros* (PB 1990, III: 349). Durante largo tiempo sus creaciones gozaron de enorme éxito pero en cuanto ya no fue capaz de incorporar las novedades de la moda (*Ya no gustaban tanto mis sombreros... Me decían que eran siempre los sombreros de antes, los sombreros de mi tiempo.* (PB 1990, III: 349) tuvo que dedicarse a ser costurera *mientras tuve vista para enfilar la aguja* (PB 1990, III: 349). La historia de la *Centenaria* es el reflejo de la tragedia de muchas aspirantes a convertirse en oráculos de la moda. Las modas son pasajeras y la capacidad de adaptarse a los nuevos gustos es indispensable⁴⁶¹. La protagonista se ve primero degradada por su propia clientela y pasa de ser modista a ser costurera. Al final del relato, incluso el narrador de la historia acaba rebajándola aún más a ojos del lector cuando ratifica la incapacidad de

⁴⁶⁰ MARTÍNEZ FALERO, Luis, "Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura", UNED, *Revista Signa*, nº 22, 2013: 493 se ocupa de la reescritura por analogía respecto de la trama del relato y alude a *Diálogo secreto* de Buero Vallejo y su conexión con las *Hilanderas* de Velázquez. Esta misma conexión puede establecerse entre el cuadro velazqueño y este cuento de Pardo Bazán.

⁴⁶¹ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, pp. 31 y 32 recoge las opiniones de Lipovetsky, Steimberg o Monneyron sobre las decepciones que encierran la futilidad y frivolidad de la moda.

renovarse de la anciana que se entretiene leyendo figurines de la época de la emperatriz Eugenia, *la época gloriosa en que las capotas de madama Teresa todavía hacían furor en la capital de provincia* (PB 1990, III: 350). Otro de los asuntos destacables de la historia es la importancia atribuída al oficio de sombrerera y, por ende, al sombrero como complemento fundamental de la indumentaria. Precisamente, una de las cartas que Pardo Bazán escribe a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa se ocupa de este tema:

Yo iré pronto a la Coruña pues así que empiece a llover nos marchamos y ya comprendes que empezará enseguida; allí mi actual sombrerera que no es la Sorillon sino una muy modestita pero buena, (la que hizo aquellos sombreros de Julia tan monos) me está remendando uno de terciopelo negro⁴⁶².

Como la modesta sombrerera de la misiva, también la centenaria *madama Teresa* trabajaba en una capital de provincia y, desde luego, tal y como la retrata doña Emilia, tampoco es *la Sorillon*.

Al acabar el monólogo de *El vestido de boda*, Pardo Bazán pedía un aplauso para las modistas. En la revista *Blanco y Negro*, Avelino Rodríguez Elías, poeta coetáneo de la autora escribe estos versos otorgando un merecido reconocimiento a estas profesionales de la aguja a menudo, como hemos visto, despreciadas y vapuleadas por la sociedad:

*¡Oh modista, modista despreciada
por aquellos que a ti lo deben todo
(incluso las hechuras del vestido
con que van finchados, dando tono)!
(...) La ciencia que derramas en un traje
no cabe en ningún pozo,
y, sin embargo, para ti no hay premios,
ni estatuas, sino oprobio,
y de padres avaros
y maridos mezquinos, el enojo.
Mas aún estoy yo aquí, modista insigne;
yo, que vengo a cantarte, y con el oro
de mis estrofas inflamadas, te alzo
un momento, a cuyo pie me postro⁴⁶³*

⁴⁶² Archivo RAG: MO 88/C. 1.10.

⁴⁶³ RODRÍGUEZ ELÍAS, Avelino. *Blanco y negro* 1912, n. 1100. En PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 844.

Capítulo 5. La etiqueta social cotidiana.

5.1 La ropa de casa: La elegancia doméstica.

Las ropas que se vestían en casa tenían que cumplir con una doble exigencia por un lado, debían respetar la etiqueta del decoro y la dignidad y por otro, debían responder, en la medida de lo posible, a los cambios impuestos por la moda. El vestido de casa, como el resto del vestuario reflejaba el gusto, la condición social e incluso la educación de la mujer que lo llevase. Por ello, tal y como Carmen de Burgos subrayaba en *El arte de ser mujer*, era importante cuidar estas prendas pues en ellas *es donde más triunfa o fracasa la distinción y su desatención podía conferir a la mujer un aspecto descuidado y plebeyo*⁴⁶⁴.

El desaliño personal, aunque fuera en la intimidad del hogar, podía repercutir de forma negativa en las relaciones entre los cónyuges. Dado que la esposa era la principal valedora de la paz doméstica, su falta de cuidado particular no podía ser motivo de disputas o problemas con su esposo. Muchos manuales de la época aleccionaban a las mujeres este sentido: *Hay mujeres que cuando tratan de encontrar marido, apelan a todos los recursos para mostrarse bellas y elegantes, y después de haberle encontrado se presentan ante él no sólo con el traje descolorido sino hasta sucio. ¡Pobrecillas! No pueden comprender que tras ese abandono del atavío, fútil en apariencia, se las va la felicidad. El marido visita familias elegantes, y al comparar la esposa ajena con la propia, ésta sale perjudicada. La mujer debe ser una vestal encargada de conservar en su hogar el sacro fuego de la poesía. Si el hombre no ve en su casa más que prosaísmos, rutinas y vulgaridades, acabará por preferir la casa en donde satisfagan los ideales de su espíritu*⁴⁶⁵. Emilia Pardo Bazán en su relato *La culpable* se hace eco precisamente de esta realidad. Elisa, protagonista de la historia, ante la conducta dilatoria de sus padres con respecto a su casamiento se ve obligada a

⁴⁶⁴ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 148.

⁴⁶⁵ JIMENO DE FLAQUER, Concepción, “El traje femenino”, extracto de su obra *En el salón y en el tocador* (1899) publicado en *El hogar y la moda*, nº 283, 1915. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 169.

escapar con el que es su marido y, sintiéndose culpable por esta actuación socialmente imperdonable en una mujer⁴⁶⁶, decide purgar su deshonra y, para ello, se propone:

ser intachable y perfecta en todo para rescatar la falta. No hubo esposa más tierna y solícita que Elisa, ni casa mejor gobernada que la suya, ni señora que con mayor abnegación prescindiese de sí propia y se eclipsase más modestamente en la sombra del hogar. Como al fin tenía pocos años y a veces la sangre hervía en sus venas con ímpetu juvenil, cuando veía a otras casadas adornarse, cubrirse de joyas, ir a bailes y fiestas y sonreír al espejo, y ella se quedaba recluida y en bata casera, decía para sí: «Bueno pero esas no se escaparon con su marido antes de la boda.» Y aunque supiese que se escapaban después..., o cosa análoga..., con otros, siempre persistía en tenerlas por de mejor condición. (PB 2018: 149).

Enfundada en su bata, Elisa, se convierte en un verdadero ángel del hogar y renuncia a la vida social y a todo vestigio de vanidad dentro y fuera de casa:

Hasta tal punto se consideró obligada a prestar fianza de su conducta, que nunca salió sola ni consintió recibir una visita estando ausente su marido. A los hombres, fuesen jóvenes o viejos, les hablaba fría y desabridamente, cortando en seguida la conversación. Su traje era oscuro, subido hasta las orejas, y su peinado, estudiadamente sencillo y sin coquetería. Aficionada a las esencias y aguas de tocador, las suprimió por completo desde que oyó decir que «la mujer de bien, ni ha de oler mal ni ha de oler bien». Ser tenida en concepto de mujer de bien fue su ambición y su sueño; pero desconfiaba de conseguirlo nunca por aquello de la escapatoria... (PB 2018: 150).

La protagonista sigue a rajatabla todos los consejos que se destinaban a aquellas mujeres que pretenden convertirse en “la perfecta casada” y prescinde de cualquier adorno que pueda realzar su belleza y de cualquier comportamiento que pueda seducir a otros hombres. No obstante, su exceso de celo en la penitencia de sus faltas pasadas va a tener una consecuencia inesperada. Si las cronistas de moda advertían de la posibilidad nada remota de que la mujer que se descuidaba en su *toilette* casera pudiera verse traicionada por su marido, Elisa ve absolutamente refrendada esta

⁴⁶⁶ PAREDES NÚÑEZ, Juan, “El feminismo de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de estudios Gallegos*, Tomo XL, fascículo 105, Santiago, 1992: 311.

potencial infidelidad de su cónyuge precisamente mientras está cumpliendo sus deberes de esposa amantísima:

Un día, registrando el ropero de su marido para limpiar o arreglar la ropa, encontró traspapelada en un chaqué de verano una carta inequívoca... El dolor fue tan agudo, que Elisa se metió en la cama y estuvo varios días sin querer comer y con gran deseo de morirse. (PB 2018: 150).

Un atuendo de casa adecuado servía para salvaguardar la unión matrimonial y, además, preservaba la apariencia de un estatus familiar acomodado. Tanto las señoras como las sirvientas de la familia debían ir convenientemente vestidas para causar buena impresión ante las visitas. Un ejemplo claro de esta idea se puede observar si atendemos a la repulsa que provoca la visión del desharrapado vestido de interior con el que la tía Gaspara recibe al protagonista de *El cisne de Vilamorta*:

Abriose la puerta del abogado: la vieja tía Gaspara, en refajos, hecha un vestiglo, salió a abrir; traía un pañuelo de algodón tan encima del rostro, que no se le distinguían las hurañas facciones. Segundo retrocedió ante aquella imagen de la vida doméstica. (PB 1999, I: 672).

Asímismo, una criada vestida pulcramente constituía un fiel reflejo de las virtudes domésticas de sus señores. Por este motivo son muchas las sirvientas de los relatos de Pardo Bazán que lucen uniformes impecables en los que destaca la blancura inmaculada de cofias, delantales y mandiles. En *La Quimera* la criada de Marbley el pintor a quien Espina visita en París, comparece para servir el té *en tazas de Sajonia muy auténticas, enguirnaldadas de peonías y rosas... ataviada de cofia y mandil de nieve* (PB 1991: 432). Si en este caso la criada parece ser un eco casero del refinamiento artístico de su señor, igualmente Octavia, la doncella francesa de Lina Mascareñas en *Dulce Dueño parece recortada de un catálogo de almacén parisiense* y hace gala de su *chic* francés a través de *su delantal de encajes, su picante lazo azul bajo el cuello recto, níveo, su tocadito farfullado de valencienes, divinamente peinada. Trasciende a Ideal y está llena de menosprecio hacia lo barato, lo*

anticuado, les horreurs (PB 1989: 176). Octavia es la mejor carta de presentación de las aspiraciones *glamourosas* y del esteticismo modernista de la Mascareñas⁴⁶⁷.

El uso de la bata de andar por casa era un hábito generalizado en el momento en que doña Emilia escribe sus narraciones. Entre las razones que aconsejaban el empleo de esta prenda estaban ofrecer comodidad a las mujeres en el desempeño de sus tareas domésticas y proporcionarles protección, calor y abrigo. Así aparece claramente reflejado en el relato *La dama joven* en el que las costureras protagonistas van confortablemente ataviadas con esta pieza de interior mientras ejercen su profesión en la intimidad de su cuarto:

La fría luz del alba se colaba por las rendijas de los ventanillos, y Dolores, de bata ya, con una toquilla de estambre muy enrollada al cuello, se disponía á enristrar la aguja, y tocaba diana para que la ayudasen. Concha entreabrió los ojos, borracha de sueño, de ese sueño de la primera mocedad, tan parecido al de la niñez en su intensidad reparadora. Fué preciso repetir la sacudida: entonces, de no muy buen talante, echó fuera una pierna para calzarse las babuchas (PB 2003, VII: 21).

Concha y Dolores se arrebujan en sus batas para resguardarse del frío mañanero⁴⁶⁸. En el caso de Nati, protagonista del cuento *Ceniza* (1897), cobijarse de madrugada en su bata de casa implica además, el deseo de hallar descanso y consuelo ante las inquietudes del alma. La escritora Carmen de Burgos subrayaba esta funcionalidad diciendo: *la bata da reposo y bienestar (...) es una prenda afectuosa, íntima fraternal a la que se quiere y a la que se abrazaría*⁴⁶⁹. La protagonista de *Ceniza*, agotada por sus remordimientos, *apagó las luces, se envolvió en una bata acolchada y con inmensa fatiga se dejó caer en el ancho diván oriental* (PB 1990, I: 418). El orientalismo que impregna el entorno de Nati se ve reflejado no sólo en el diván en el que se recuesta sino también en la bata acolchada que luce, un modelo que se había popularizado en Europa a partir de la Exposición Internacional de Viena de 1873. Desde esa fecha, las batas de la marca Shiino Shobey elaboradas en seda *habutae* japonesa y con relleno de algodón inundaron el mercado occidental y se

⁴⁶⁷ LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Las artes en Emilia Pardo Bazán, cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994: 644.

⁴⁶⁸ HEGEL, G.W.F., *Ibidem*, p. 831 subraya la función del vestido de protegernos de la intemperie

⁴⁶⁹ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 148.

convirtieron en una prenda de uso habitual entre las damas de finales del siglo XIX⁴⁷⁰. La lujosa y amorosa bata de Nati refleja el bienestar económico de su portadora así como su necesidad de arropo y tranquilidad emocional y, además, evidencia el profundo conocimiento de las tendencias *fashion* por parte de su propietaria.

También Amparo, protagonista de *La tribuna*, se enfunda en una chambrá en cuanto ve invadida la privacidad de su habitación por la aparición inesperada de su pretendiente, Chinto. Esta prenda la protege frente a la indiscreción y la lascivia del joven quien, a pesar de sus desvelos amorosos,⁴⁷¹ es rechazado y despreciado por Amparo con el simple gesto de cruzarse la bata:

*Hallábase una mañana Amparo en su cuarto vistiéndose para salir a la Fábrica, cuando sintió que una mano indiscreta alzaba el pestillo, y con gran sorpresa encontró delante de sí a Chinto, de un talante como nunca lo había visto la muchacha, pues traía el sombrero ladeado sobre la oreja, los carrillos sofocados, el aire resuelto y un cigarro de a cuarto en la boca: preparativos todos que había juzgado indispensables el paisanillo para realizar la proeza de «cantar claro». La muchacha cruzó prestamente su bata que aún tenía sin abrochar, y arrojó al osado una mirada olímpica; pero Chinto venía tal, que ni las ojeadas de un basilisco le hicieran mella.
-¿A qué entras aquí, a ver? -gritó la cigarrera-. ¿Qué se te ofrece?
-Se me ofrecía... dos palabritas (PB 2002: 162).*

En este párrafo esta prenda de interior no es relevante por su apariencia o forma sino únicamente por su función ya sea guarecerse frente al frío ambiental⁴⁷² o cubrirse frente a la mirada ajena que pretende invadir el cuerpo sexuado⁴⁷³. La bata preservaba el pudor del cuerpo ante los más íntimos y allegados y, desde luego, no era la vestimenta más apropiada para recibir a las visitas. En *Los Pazos de Ulloa* la llegada

⁴⁷⁰ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NIL, R., *Ibidem*, pp. 268 y 269.

⁴⁷¹ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “El personaje de Chinto en *La tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán”, *Moenia*, nº 8, USC, 2002: 77.

⁴⁷² FLUGEL, J.C., *Ibidem*, pp. 19 y 20 señala esta doble función de la vestimenta que sirve para cubrir el cuerpo y gratificar así el impulso de pudor y para preservarnos del frío. BALZAC, H., “Fisiología del vestir”, en BALZAC, Honoré., *Dime cómo andas, te drogas y comes y te diré quién eres: teoría del andar, tratado de los excitantes modernos, fisiología del vestir fisiología gastronómica*, Barcelona, Tusquets, 1830: 135 subraya la necesidad del vestido para hacer frente a la naturaleza hostil.

⁴⁷³ AVILÉS- ORTIZ, Iliris A., “Reflexiones en torno a la moda: tensiones, paradojas y frivolidades. Apuntes sobre Georg Simmel y Gabriel de Tarde”, *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, nº 12, UAM, 2016: 267.

de don Pedro Moscoso a casa de su tío sorprende y avergüenza a sus primas vestidas de esta guisa:

Como ya dos veces había repicado la campanilla y los criados no llevaban trazas de abrir, las señoritas de la Lage, suponiendo que a horas tan tempranas no vendría nadie de cumplido, bajaron en persona y en grupo a abrir la puerta, sin peinar, con bata y chinelas, hechas unas fachas. Así es que se quedaron voladas al encontrarse con un arrogante mozo... (PB 1997: 181).

En cualquier caso, aunque su exhibición estuviera vedada a los no íntimos, la bata era el vestido más adecuado para andar por casa. Las crónicas de moda de la época eran unánimes en recomendar no hacer uso en el ámbito doméstico de ropas usadas y que hubieran servido antes para otros fines, ni siquiera con el afán de ahorrar. En la revista *La moda elegante* de 1910 se insistía en que *nadie emplea ya dentro de casa vestidos ajados para acabarlos. Cuando hay precisión de utilizarlos de esta manera, se les transforma antes para darles esta perfecta limpieza, que es el único lujo de las personas sencillas, lujo al cual es preciso no renunciar jamás.* En vez de recurrir a vestidos ya estropeados que resultaban poco higiénicos y que además, habían perdido su frescura se recomendaba encarecidamente el uso de las batas⁴⁷⁴. La bata era una vestimenta de interior muy importante y por ello doña Emilia lamenta, en una de las misivas dirigidas a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa, la falta de pericia que algunas modistas demuestran en su confección: *la Lesselleur es modista buena sólo para trajes de aparato, los sencillos y las batas no encuentro que los haga bien*⁴⁷⁵. La escritora también incide en el valor de esta prenda cuando envía a su comadre una bata de casa que su costurera de confianza, Elisa, le ha hecho por encargo:

*Veré si puedo remitirte por Bermúdez el traje de tu pequeña y la bata, procuraré que Elisa le dé todo el apuro posible (...) PD: ahora mismo vino Elisa y me prometió que la bata la tendrás ahí el domingo por la mañana, saliendo de aquí el sábado por la noche*⁴⁷⁶. En otra carta posterior insiste de nuevo en el mismo asunto: *Me alegra mucho que te haya gustado la bata. Yo tampoco pensé que se pudiera sacar tanto partido de ella*⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 170.

⁴⁷⁵ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.17.

⁴⁷⁶ Archivo RAG MO 88/C. 1.8.

⁴⁷⁷ Archivo RAG MO 88/ C. 1.4.

No todos los vestidos de interior respondían a las mismas exigencias elegantes. Es posible distinguir entre dos categorías, aunque ambas debían mostrar el mismo denominador común: pulcritud y distinción. Los *deshabillés*, eran prendas más selectas y ornamentadas, se confeccionaban con tejidos más delicados y se empleaban para cubrirse mientras las damas se ocupaban en menesteres que no requerían de esfuerzo físico. En cambio, las batas y delantales destinadas a favorecer el desempeño de ciertas faenas domésticas, presentaban un aire más práctico. Las batas se usaban para limpiar, acondicionar armarios, cuidar a los más pequeños de la casa e, incluso, inspeccionar la cocina. Normalmente, se teñían en colores claros (azules, rosas o blancos) y debían ser flojas, para que resultasen más cómodas, y de tejidos económicos para que se pudieran limpiar y lavar fácilmente⁴⁷⁸. En el relato *La prueba*, Salustio se encuentra a Carmiña Aldao ataviada con esta prenda mientras se halla enfrascada en sus tareas caseras:

Allí me dirigí, y esta vez Carmen, al verme, no mostró aquella extraña emoción de otras veces, cuando impensadamente me presentaba. Saludome muy cordial, y su fisonomía no perdió la irradiación dulce y serena que ya había notado en ella el domingo anterior. Estaba en pie, de bata floja, recogido el pelo al descuido, y arreglando loza en el chinero (PB 1999, III: 382).

En este párrafo no sólo la vestimenta de Carmen sino también su comportamiento tranquilo ante la presencia masculina que irrumpe en la intimidad de sus quehaceres denotan la existencia de un vínculo de confianza entre el narrador y su joven tía política. También es interesante el hecho de que Carmen no realice ningún amago de atusarse o mejorar su aspecto ante la súbita aparición de su sobrino aunque entre ambos exista un incipiente enamoramiento. El aparente descuido de la protagonista es, a nuestro entender, un síntoma inequívoco de sus intentos por sofocar cualquier indicio de la pasión que le inspira Salustio y, ya de paso, apagar con esta estudiada indiferencia el ardor amoroso del muchacho. Algunos autores defienden que esta actitud indefinida podría obedecer bien a la insípida personalidad burguesa⁴⁷⁹ o al

⁴⁷⁸ MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena, "No agrada la ropa nueva por mejor, sino por nueva y exranjera", *Arenal*, n.º. 23: 2 julio-diciembre, Granada, 2016: 389.

⁴⁷⁹ SANTIÁÑEZ- TIÓ, Nil, "Entre el Realismo y el modernismo: Voz narrativa y deseo triangular en Una cristiana y La prueba", *Castilla: Estudios de Literatura*, n.º 19, 1994: 197.

carácter arbitrario de Carmiña⁴⁸⁰. No obstante, estos pareceres no contradicen necesariamente nuestra impresión. Carmiña puede ser sosa, indecisa y, al mismo tiempo, premeditadamente esquiva.

En *Los pazos de Ulloa* Pardo Bazán nos ofrece otro testimonio novelesco acerca del uso de la bata como ropa de trabajo en casa.

Descabezaba una tarde la siesta el marqués, cuando llamaron a la puerta con grandes palmadas. Abrió: era Rita, en chambra, con un pañuelo de seda atado a lo curro, luciendo su hermosa garganta descubierta. Blandía en la diestra un plumero enorme, y parecía una guapísima criada de servir, semejanza que lejos de repeler al marqués, le hizo hervir la sangre con mayor ímpetu. Sofocada y risueña la muchacha echaba lumbres por ojos, boca y mejillas. (PB 1997: 203).

La mención a la chambra es interesante como ejemplo de tipología de esta prenda de interior pero sobre todo funciona como elemento narrativo para mostrarnos el carácter picante de Rita. La chambra de cama era una prenda que se vestía únicamente en el interior de la habitación y se disponía sobre la camisa de noche antes de pasar a arreglarse⁴⁸¹. Comparecer ante las visitas o los huéspedes ataviada de esta manera era escandaloso e indecente y, en el caso de la señorita de la Lage, este vestuario inapropiado no ofrece dudas sobre su intención de seducir al marqués. En la misma escena también podemos apreciar la personalidad lujuriosa de Moscoso quien se muestra fascinado por la impudicia de su prima, un rasgo que la asemeja a su amante y criada, Sabel, y que aparece ilustrado con esta aparición inesperada de Rita vestida con la chambra. No obstante, a pesar de estos escarceos y de su mutua atracción, la mayor de las Pardo no será la futura señora de Moscoso puesto que, paradójicamente, el marqués rechaza su gusto en aras de una moral provinciana y de un sentido del honor trasnochado que puede verse enturbiado por el descaro, exhibido en bata, por su hermosa prima⁴⁸².

En claro contraste con la atrayente y provocativa imagen de Rita Pardo que acabamos de ver aparece, en la misma novela, la figura ensimismada de su hermana Marcelina revestida con un peinador. Nucha, con su vestimenta blanca y las manos

⁴⁸⁰ RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, “Emilia Pardo Bazán y las pruebas de amor”, *La tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 4, A Coruña, 2016: 194.

⁴⁸¹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 439.

⁴⁸² RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *Ibidem*, p. 194. MAYORAL, Marina, “El tema del amor en las novelas de Los pazos”, *Estudios sobre Los pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 1989: 45.

apoyadas en el regazo se presenta como la personificación de la vida contemplativa y tranquila, un icono de pureza virginal ajena a cualquier pasión o impulso mundano.⁴⁸³ Estas cualidades la postulan como la candidata ideal para formar un matrimonio cristiano. Su inocencia y ausencia de picardía la convertirán en la esposa sacralizada e ideal soñada por el marqués de los pazos:⁴⁸⁴

Costábale trabajo resolverse, y permanecía refugiada en el rojo dosel de la cortina, cruzando las manos sobre el peinador de percal blanco, que rayaban con doble y largo trazo, como de tinta, sus sueltas trenzas. El padre la empujó bruscamente, y la chica vino a caer contra el primo, toda ruborizada. (PB 1997: 184).

A pesar de que Nucha se asemeja más a la María pensativa que a la Marta activa del Evangelio, todos los vestidos de interior ya fueran batas, chambras o delantales debían soportar la actividad de una mujer hacendosa. Por ello y para garantizar su duración durante al menos dos o tres años era importante que la tela fuese resistente y que pudiese lavarse con frecuencia. Entre los tejidos que podían cumplir con esta misión *La moda elegante* en 1904 citaba: *Los cruzados de algodón muletonado,...de poco precio, que tienen una caída tan suelta como la de una lanilla, son muy a propósito para una bata, que se completa con un cuello airoso de muselina blanca y de encaje. Los rasetes, los fulares de seda y algodón estampados, de buen tinte lavable, son telas más ligeras que las anteriores, a propósito también para el objeto y de poco más precio*⁴⁸⁵. La economía de los tejidos empleados es utilizada por Pardo Bazán como un recurso narrativo muy útil para retratar la condición social y moral de algunos personajes femeninos como por ejemplo Sarito, la prostituta de *Una cristiana*. En su primer encuentro con el protagonista, la joven lleva una bata de percal lo cual es indicativo de su bajo nivel económico. No obstante la bata de la muchacha tiene, como ella, aspiraciones de mejora y, a pesar del tejido barato, se adorna con flores de acuerdo con las tendencias japonistas de la moda del momento⁴⁸⁶. Otro aspecto significativo alusivo a la catadura moral de su dueña es el

⁴⁸³ SAUTER, Silvia, “Procesos de iniciación y transformación en *Los pazos de Ulloa*”, *Letras Femeninas*, vol. 15, n° 1/2, 1989: 65.

⁴⁸⁴ MAYORAL, Marina, *Ibidem*, pp. 46 y 47.

⁴⁸⁵ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 172.

⁴⁸⁶ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 185.

color de la prenda, granate, cuando lo usual sería el blanco⁴⁸⁷. La bata no es género fino pero, como su portadora, aspira a parecerlo:

¡Vas a ver género fino!».

Aunque ya me sospechaba lo que podía ser el género fino, no dejé de sorprenderme cuando una realísima moza nos abrió la puerta de un tercero, en la extraviada calle del Rubio. La hermosa hembra vestía bata de percal granate con flores rosa; calzaba chinelas; llevaba ese peinado de exageradas peteneras, sujetas con goma, que las mujeres del pueblo bajo de Madrid han desechado hoy para usar un retorcidillo puntiagudo. Admiré sin desinterés alguno su negrísimo pelo, sus gallardas formas, sus mejillas, en que una fresca palidez luchaba con los polvos de arroz, ordinarios y dados aprisa; y sus ojos de terciopelo, atrevidos, pero dulces por las buenas pestañas, claváronse en los míos, y me dijeron algo a que inmediatamente respondí con el propio lenguaje mudo. Detrás de este bello ejemplar del tipo madrileño, asomó la cabeza de una mocita más joven, menos guapa, desmedradilla, burlona, tan repeinada y empolvada como su hermana mayor. Mi tío entró con fueros de conquistador y amo. «A ver... inmediatamente... aquí todo el mundo... hoy os traigo un pollo... cuidadito cómo me lo obsequiáis». (PB 1999, III: 47).

Las batas de casa eran, como vemos, un fiel espejo tanto de los vicios ocultos como de las virtudes domésticas de sus dueñas. En cualquier caso, el decoro exigía que lucieran impecables y para ello era indispensable que fueran fáciles de lavar y de planchar, tareas que se realizaban en el hogar. Para favorecer estas dos labores, se impusieron hechuras cómodas, y que el adorno se limitara, como señalaban las crónicas de la época⁴⁸⁸, a un cuello blanco, sin más aditamento. En *Memorias de un solterón* se describe el coqueto delantal de seda y el sencillo e inmaculado cuello blanco, símbolo de respetabilidad, que luce en casa la intachable doña Consolación Fontán y Guripe:

Fue doña Consola, en sus juventudes, doncella de confianza de una notable mujer marinedina, la ilustre viuda del guerrillero Esteva, a quien Isabel II hizo merced del título de duquesa de la Piedad (...) Doña Consola tiene el rostro moreno, severo, algo bigotudo, de la

⁴⁸⁷ El color negro con frecuencia lo usaban las señoras de cierta edad, junto con el malva y el gris. Este último era también muy adecuado para vestidos de interior de luto intermedio. El blanco y los colores pastel rosa o azul eran los tonos más conveniente para las mujeres jóvenes. El granate es demasiado llamativo. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 176.

⁴⁸⁸ *La moda práctica*, nº 178, 1910: 7. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 172.

duquesa; lleva, como ella, el pelo gris en bandós lisos; habla con reposado énfasis y frase escogida; usa por casa, en invierno, guantes de lana verde o negra, y siempre se la ve muy derecha, muy puritana, con cuello blanco planchado y delantal de seda a cuadritos, honrando su pecho la cadena de oro del reloj legado por su ama. Ha aprendido también en aquellos tiempos memorables a respetar al modo sajón la libertad del individuo, a no meterse en vidas ajenas, y a no fiscalizar a los huéspedes so pretexto de quererles como a hijos. Este tipo digno y serio es inconfundible con el de nuestras clásicas patronas. (PB 1999, III: 782,783).

De una blancura nívea es también la bata que luce Elvira Molende en *El cisne de Vilamorta*. El retrato que nos ofrece Pardo Bazán de este personaje es el de una romántica empedernida, amante de la poesía y enamoradiza a más no poder que en cuanto ve a Segundo, el protagonista, lo convierte en objeto de sus deseos. Doña Emilia la presenta ataviada con un peinador en este párrafo:

En efecto, una mujer esperaba allí, ansiosa, vestida de blanco, apoyada sobre el balaustre de madera de la solana; mas ya la distancia no consentía ilusiones ópticas; era Elvira Molende, con su peinador de percal y el pelo tendido, a guisa de actriz que representa la Sonámbula. ¡Con qué afán se inclinaba la pobrecilla! Casi tenía el cuerpo fuera del balcón. Jurara el poeta que hasta le llamaba por su nombre, muy bajo, con ceceo cariñoso. (PB 1999, I: 776).

La imagen de Elvira enloquecida y ceceando desde la ventana es una parodia de Amina, protagonista de *la Sonámbula* de Bellini que, en la escena final de la ópera, se asoma dormida por la ventana de un molino y camina sobre el borde del tejado mientras debajo, la rueda del molino amenaza con destrozarla si da un paso en falso. La sonámbula, entonces, entona la famosa aria *Ah non credea mirarti* en la que, en sueños, confía sus penas de amor a una flor mustia que su prometido le había regalado la víspera de su boda⁴⁸⁹. Elvira Molende es una caricatura bastante ridícula del arquetipo de trágica, demente y virtuosa heroína romántica al borde del colapso y del desastre y, como tal, aparece retratada en este párrafo por una melómana Pardo Bazán.

⁴⁸⁹ GONZÁLEZ, Celestino, “La Sonámbula, argumento de la ópera en tres actos del maestro Bellini”, *Galería de argumentos*, Valladolid, Imp. Lib. Y Enc. De J. Montero, 3 febrero de 1904: 15 y 16.

Si los peinadores de Nucha o Elvira nos remiten a un modelo de mujer pasivo e introspectivo, otras prendas de interior como los mandiles se vinculan a féminas activas y constantemente ocupadas. El mandil-blusa que facilitaba los movimientos femeninos es la prenda recomendada desde 1901 para el desempeño de las labores del hogar. Se trataba de una pieza amplia montada sobre un cinturón plano sobre el que se disponía el peto del cuerpo algo fruncido o plisado. Las mangas eran flexibles, de una sola pieza y terminaban en un puño o una goma. Dos anchos bolsillos, o, en su defecto, uno más grande colocado delante, eran imprescindibles por su comodidad y utilidad. Por lo general, la prenda se cerraba detrás. Este modelo era sumamente práctico ya que si la atareada señora era sorprendida por una visita inesperada o cualquier otra circunstancia, podía fácilmente transformar su aspecto quitándose el delantal de trabajo⁴⁹⁰. En *El tesoro de Gastón* (1897) precisamente hay dos escenas que ilustran la facilidad de modificar la apariencia que ofrece esta prenda protectora. En un primer encuentro entre el protagonista y Antonia de Rojas, la joven viuda de la que Gastón se enamora, ésta aparece enfrascada en la faena de blanquear la ropa con lejía para lo cual se reviste con un delantal:

Al pie de un tonel que despedía espeso vaho, estaba Antonia ataviada de un modo bien diferente que el día en que Gastón la había conocido. Una falda de percal claro y un cuerpo de manga corta, resguardados por cumplido delantal de oxford a rayas blanco y cereza; un pañolito de seda roja atado a la curra, con la gracia picante de un tocado criollo, componían el traje de la señora. Los brazos, morenos de un modelado suave y vigoroso a la vez, se agitaban sobre el tonel humeante, derramando en él el contenido de un frasco de cristal. Una moza aseada y robusta, enarbolando la pala, esperaba el momento de revolver la lejía; porque, fuerza es decirlo, aquella decoración no era más que fondo para la humilde operación casera de colar la ropa... (PB 2000, IV: 66).

Páginas después, Antonia ha cambiado y dignificado su aspecto y se muestra más presentable para recibir visitas simplemente con el acto de despojarse del mandil:

⁴⁹⁰ PASALODOS SALGADO. Mercedes, *Ibidem*, p. 172.

entretenido con la charla del chico, no dejaba Gastón de aguardar con impaciencia a Antonia, que tardó bien poco en presentarse, sin pañuelo ni delantal y de mangas largas, pero en traje no menos sencillo y campestre que el otro. Excusose Gastón lamentando haber presenciado e interrumpido su faena, y ella respondió con llaneza y sinceridad: -No tiene nada de molesto que le vean a uno enfaenado. Crea usted que, por otra parte, si yo pudiese prescindir de trabajar, tal vez me dejase tentar por la pereza; pero Miguel y yo viviríamos muy mal. No soy rica y me gustan las cosas refinadas, de limpieza y de cuidado: ¿qué voy a hacer, sino presenciar o ejecutar en persona? Aquí dejan a la ropa, al lavarla, un color moreno poco simpático: con mis químicas logro que salga muy blanca. (PB 2000, IV: 67).

Como se desprende del párrafo anterior en el caso de Antonia, el cuidado de la higiene de la familia mediante el uso de la lejía como blanqueador y la pulcritud y adecuación de su vestuario cualquiera que sea la situación que se le ofrezca denotan, a ojos de Gastón, la rectitud moral y las virtudes domésticas y maternas de la protagonista que es una auténtica “evangelista del trabajo”⁴⁹¹.

En *La sirena negra* y en *Memorias de un solterón* también la blancura de los delantales y de los cuellos que lucen miss Annie y Feíta son un reflejo de la importancia del aseo aún en la ropa de andar por casa. En el caso de miss Annie, esta cualidad parece intrínseca a su condición de pulcra mujer inglesa⁴⁹² pero también encontramos una visión casi mística de sus hábitos higiénicos, trasladados al acto de bañar a su pupilo⁴⁹³, en estas palabras de Gaspar de Montenegro⁴⁹⁴:

⁴⁹¹ HEMINGWAY, Maurice, *Decadence and Renaissance*, Londres, Ardent Media, 1983: 83.

⁴⁹² Hay unanimidad en considerar que partió de Inglaterra la iniciativa del baño como cuidado terapéutico del cuerpo. *Deporte y baño aparecieron pronto estrechamente unidos, y el ejemplo de Inglaterra no tardó en encontrar entusiastas imitadores en todas partes. Los municipios ingleses, a fin de hacer practicar a la gran masa de ciudadanos de las costumbres de la higiene y aseo instalaron baños públicos, donde por un precio módico el ciudadano menos acomodado puede disfrutar del beneficio del baño. El salón de la moda*, n° 805, 1914: 178. Desde el siglo XVIII Inglaterra inició su carrera en la introducción de hábitos y comportamientos más higiénicos y saludables. Hay que tener presente que al continente llegó el “vestido a la inglesa”, un vestido cómodo que favorecía con mayor libertad los movimientos. A esto hay que añadir la generalización de tejidos de algodón. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 95.

⁴⁹³ El higienismo dio lugar a la proliferación de baños públicos y balnearios. Aquellas personas que no tenían posibilidad de acudir a esos centros balnearios, podían disfrutar del baño, como medida higiénica o terapéutica en sus propios hogares. Tan sólo era necesario contar con una habitación o cuarto embaldosado, una vasija de agua templada y una cubeta o baño redondo de cinc o madera. Como para estas fechas que nos ocupan el agua corriente no se había generalizado en los hogares, para realizar la *toilette* se empapaba una esponja en agua que se dejaba correr sobre el pecho, después sobre los hombros, la espalda y el resto del cuerpo. La cara, el cuello y las orejas se atendían al final, porque precisaban cuidados más minuciosos. La temperatura del agua en un baño completo con una simple base higiénica podía oscilar entre 34 a 38 °C siendo suficiente una media hora. PASALÓDOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 138.

Voy algunas veces a gozarme en ver restregar y purificar a mi hijo. Escena encantadora que halaga mis instintos de ultrarrefinado, nunca enteramente satisfecho del semi-confort, estilo clase media, para mi hermana bastante. Miss Annie, con delantal níveo, manda la maniobra. El niño sale del agua como el capullo sale de la lluvia fina que lo refresca. Su cuerpo es un santuario (PB 2000, V: 472).

En el caso de Feíta Neira, el higienismo forma parte de sus múltiples inquietudes intelectuales ya que la limpieza se consideraba como un aspecto necesario para la salud física y la espiritual⁴⁹⁵:

Y desde que me he convencido de ello, aunque no me gusta vivir esclava de los moños, me arreglo lo posible, todo lo que cabe, sin derrochar un tiempo que debo dedicar a cosas mejores. Para andar aseada, lavo y plancho yo misma mi ropa, mis cuellos: ¿ve V. qué reluciente este de hoy? No lo llevará V. más blanco. (PB 1999, III: 872).

Estas ropas funcionales propias de un ama de casa activa, trabajadora y responsable resultaban bien distintas de los *deshabillés* vestidos por las damas ociosas dedicadas a otros menesteres más tranquilos, como leer, tocar el piano o escribir cartas. En este caso las prendas empleadas eran más elegantes y no era necesario lavarlas con la misma frecuencia que una bata o un delantal de trabajo.

En *Un viaje de novios* parece apreciarse la diferencia entre ambas piezas a través del vestuario de Lucía. En el balneario de Vichy, en los meses de verano, la protagonista de la novela hace uso de un *deshabillé* tal y como parece desprenderse de su cuidado en no manchar la prenda dado que, como acabamos de señalar, era una pieza de vestir delicada que no podía lavarse con frecuencia:

⁴⁹⁴ Un personaje que se mueve entre *lo meditativo espiritual* y *lo corrompido epicúreo* según la propia Pardo Bazán (PB 1970: 169) citado en CASTRO DE PAZ, José Luis, “Duelo y melancolía, o el amor perdido de Gaspar de Montenegro (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947)”, CSIC. *Arbor*, CLXXIV, 686, febrero 2003: 329.

⁴⁹⁵ Además de estas palabras de Feíta en favor del aseo como cualidad ligada a la sociedad burguesa y a sus deseos de urbanidad, orden y limpieza, doña Emilia defiende también los hábitos higiénicos asociados a la gimnasia en *La educación del hombre y de la mujer: El que la mujer después de casada, continúe ejercitando sus fuerzas y cultivando la actividad muscular ya produce sorpresa malévolas y se tilda de extravagante cuando menos. (...) El ejercicio físico recomendado al hombre se tolera a la mujer en la niñez y juventud y se reprueba después del matrimonio* (PB 2000: 155).

Al otro día de la llegada, cuando Lucía saltó del lecho, fue su primer cuidado salir al balcón, de allí al jardín, recogiendo la bata con unos alfileres para no mojarla en el húmedo piso. Halló a las rosas acabaditas de salir del baño de rocío, tersas, muy ufanas, adornadas cada cual con su collar de perlas o de diamantes. Fue oliéndolas una por una, pasándoles los dedos por las hojas sin atreverse a cortarlas (PB 2003: 174).

Sin embargo capítulos más adelante, ya en el mes de octubre la joven leonesa, utiliza una bata más corriente para sus tareas domésticas como coser o atender a su amiga enferma Pilar Gonzalvo:

Subió. Al llegar al segundo peldaño tropezó pisándose el traje por delante, y sólo entonces echó de ver que su bata de merino negro, manchada por la asistencia, arrugada por las vigiliadas, era muy fea y de corte asaz descuidado. Vio, además, que tenía los puños de la chambra hechos un trapo, remojados de lágrimas, y la falda sembrada de hilitos de hacer labor. Se recorrió maquinalmente con ambas manos, sacudiendo los cabos de hilo, y estirose algo los puños, mientras llegaba a la puerta (PB 2003: 258).

Este segundo párrafo nos permite constatar que estos trajes de casa se usaban tanto en la temporada de invierno como durante el verano. Además, el empleo durante los meses de otoño de un material como la lana merino revela, por una parte, la existencia de modas que adaptaban la prenda al cambio de estación y por otra, subraya el carácter práctico de la pieza que usa Lucía elaborada en este tejido ligero, repelente al agua y a la suciedad, que permite mantener una temperatura corporal ideal y retrasa la aparición de olores⁴⁹⁶. El color negro de la bata de Lucía, muy apropiado para una mujer enlutada (su amiga Pilar Gonzalvo acaba de morir), además es perfecto para disimular posibles manchas derivadas del uso.

La bata de Lucía es además un elemento narrativo fundamental que subraya su intimidad con Ignacio Artegui. Cuando al final de la novela el galán acude a rescatar a la joven de su infeliz matrimonio, la osadía de sus intenciones espúrias queda reflejada en el hecho de que cuando ella se desmaya, no duda en *romper los ojales de la bata, en la prisa con que quería aflojarle el corsé* (PB 2003: 261). Ante esta familiaridad y la seguridad un tanto excesivas de Ignacio, Lucía reacciona *con uno de esos movimientos rápidos, infantiles, festivos que suelen tener las mujeres en las*

⁴⁹⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 173.

ocasiones más solemnes y graves, se apretó la holgada bata en la cintura y manifestó la curva, ya un tanto abultada, de sus gallardas caderas (PB 2003: 266). Este gesto impulsivo de la protagonista ciñendo su bata es la expresión de su madurez y del comienzo de una nueva etapa vital en la que, dueña de sí misma, se vuelve independiente y toma sus propias decisiones. Su primera elección será rechazar la bienintencionada pero indecorosa propuesta amorosa de Artegui.

La *toilette* de casa, realizada sobre todo a través de estos refinados *deshabillés*, constituía el broche de oro de cualquier ajuar doméstico. Revistas como *La moda elegante* explicaban la trascendencia que fue adquiriendo el vestido de interior: *sería injusto el que en nuestras revistas sólo tuvieran cabida los trajes de calle; a los de casa, a los reservados para la familia y para las amistades más íntimas, corresponde de derecho un lugar preferente*⁴⁹⁷. Emilia Pardo Bazán se ocupa en varios de sus relatos de la importancia de estas elegancias caseras que reflejaban el gusto y la delicadeza de las señoras tanto o más que la vestimenta de calle. En *Un viaje de novios*, la condesa nos ofrece una prolija descripción de un escaparate de lencería en Bayona en donde la protagonista contempla embobada algunas de las últimas novedades y finezas en materia de batas, chambras y otros elementos del *trousseau* doméstico:

De pronto Artegui, al volver una esquina, se metió en una tienda no muy ancha, cuyo escaparate ocupaban casi por entero dos luengos peinadores salpicados de cascadas de encaje y lazos de cinta azul el uno, rosa el otro. Dentro, era una exhibición de cuantos objetos componen el tocado íntimo del niño y la mujer. Las camisas presentaban coquetonamente el adornado escote, ocultando la lisa falda; los pantalones estiraban, simétricas y unidas, una y otra pierna; las chambras tendían los brazos, las batas inclinaban el cuerpo con graciosa laxitud. El blanco suave y ebúrneo de las puntillas contrastaba con el candor de yeso del madapolán. Alguna cofia de mañana, colocada sobre un pie de palo torneado, lanzaba un toque de colores vivos, de seda y oro, entre las alburas que cubrían aquel recinto como una capa de nieve (PB 2003: 132).

⁴⁹⁷ *La moda elegante*, nº. 16, 1900: 181. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 173.

La exquisitez en el vestuario de interior de las mujeres de clases pudientes no sólo les permitía exhibir su belleza sino que también constituía un vehículo de ostentación de su estatus social y de su ociosidad. En el cuento *Infidelidad* la acaudalada Isabel recibe ataviada con un *deshabillé* de encaje a una amiga atribulada que la visita:

Con gran sorpresa oyó Isabel de boca de su amiga Claudia, mujer formal entre todas, y en quien la belleza sirve de realce a la virtud, como al azul esmalte el rico marco de oro, la confesión siguiente:
-Aquí, donde me ves, he cometido una infidelidad crudelísima, y si hoy soy tan firme y perseverante en mis afectos, es precisamente porque me aleccionaron las tristes consecuencias de aquel capricho.
-¡Capricho tú! -repitió Isabel atónita.
-Yo, hija mía... Perfecto, sólo Dios. Y gracias cuando los errores nos enseñan y nos depuran el alma.
Con levadura de malignidad, pensó Isabel para su bata de encaje:
«Te veo, pajarita... ¡Fíese usted de las moscas muertas! Buenas cosas habrás hecho a cencerros tapados... Si cuentas esta, es a fin de que creamos en tu conversión.» (PB 1990, II: 146).

También en *Un Diplomático*, uno de los aspectos que revela el elevado nivel económico de la duquesa protagonista es el lujo de sus aderezos y de la maravillosa bata de casa que luce en la escena en la que sostiene en brazos a su hijo recién nacido. Decía Carmen de Burgos⁴⁹⁸: *la solemnidad que hay en la bata da un aspecto regio a la mujer y otorga un aspecto elegante y negligente que otorga a la mujer un dominio de autoridad casera*. Todas estas cualidades parecen corroborarse en este fragmento del citado relato de Pardo Bazán:

—Mmiii...—gorjeó la criatura, palpando con afán el medallón de turquesas y brillantes que resplandecía sobre la bata de negro terciopelo de la dama, mientras las caricias de ésta, como golosas moscas, se le posaban sobre el cuello, frente y ojos (PB 2003, VII: 199).

Asímismo, Lina Mascareñas en *Dulce dueño*, se viste con esta prenda ricamente adornada cuando sale al encuentro de su criada en mitad de la noche para pedirle una tila:

⁴⁹⁸ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 148.

Enciendo la palmatoria varias veces, bebo agua, me revuelvo, creo tener calentura. Y, convencida ya de que no podré dormir, al primer tenue reflejo del alba que entra por resquicios de las ventanas, salto de la cama en desorden, me enhebro en los encajes de mi bata, calzo mis chinelas de seda y salgo al pasillo apagando el ruido de mis pasos para llamar a Octavia, que me haga en mi maquinilla una taza de tila (PB 1989: 197).

La lujosa bata de Lina exuda belleza y sensualidad en este momento de la novela en el que el exotismo de la Alhambra, la música y el calor del ambiente andaluz desestabilizan sus valores morales y hacen que la protagonista experimente un intenso deseo erótico hacia su primo⁴⁹⁹. Su incipiente enamoramiento se verá frustrado por la aventura romántica de su pretendiente con Octavia, criada de Lina, quien conocerá que ha sido burlada por ambos precisamente la noche en que sale al encuentro de su doncella abrigada con su espléndida bata y la descubre *in fraganti* saliendo del cuarto de su amante⁵⁰⁰. La decepción de Lina la llevará a controlar sus deseos por los hombres comunes en el futuro y a practicar la auto-negación⁵⁰¹. Su autocastigo y su necesidad de purificación se verá reflejada al final de la novela cuando adopte un vestuario modesto, se entregue a la dignificación por el trabajo y renuncie a su *vanidad de mujer* (PB 1989: 282).

Como ya hemos visto, las revistas de moda recomendaban evitar el desaliño en la ropa empleada en casa por motivos de higiene y de decoro pero doña Emilia, siempre perspicaz, se hace eco del uso hipócrita por parte de algunos de sus personajes femeninos de una vestimenta casera lujosa para intentar aparentar una falsa categoría social y el disfrute de una vida cómoda y dispensada de labores domésticas. Este es el caso de Rita Pardo en *Morriña* quien, a través de una bata de casa y un aliño excesivamente ostentoso, pretende esconder sus trajines cotidianos y, ya de paso, enmascarar también, gracias a la holgura de su atavío, los estragos causados en su cuerpo por el paso del tiempo, el matrimonio y la maternidad⁵⁰². La antigua aspirante a marquesa que en *Los pazos de Ulloa* se exhibía en bata ante don Pedro Moscoso para dejar entrever su belleza, emplea ahora la misma prenda para ocultar su decadencia física:

⁴⁹⁹ GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Ruth M., *Ibidem*, p. 33.

⁵⁰⁰ CHARON- DEUSTCH, Lou, "Tenía corazón, *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *ARBOR, Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXII, 719, 2006: 333.

⁵⁰¹ CHARON- DEUSTCH, Lou, "Un intermedio lírico: La política y poética de la educación sexual en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán", *Arenal*, nº 16, 2009: 277.

⁵⁰² RUIZ- OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, *Ibidem*, p. 190.

Al cabo de diez minutos, apareció la señora del ingeniero, Rita Pardo. Venía acabando de abrocharse una bata demasiado lujosa, de raso azul pálido con encajes crema, por encima de la ropa interior, sucia del trajín casero: acababa de pasarse la borla de polvos, y le sonaban los brazaletes. Aunque ajamonada y algo desbaratada de cuerpo, ni la maternidad ni la madurez habían podido eclipsar su picante hermosura; pero la coqueta a quien conocimos poniendo el plano inclinado a su primo el marqués de Ulloa, se había transformado en matrona circumspecta y barnizada de una espesa capa de decoro, bajo la cual sólo el ojo lince del observador podía descubrir a la mujer verdadera, invariable, porque las almas se tiñen, se disfrazan, pero no se renuevan (PB 2007: 114).

La *matinée* o *deshabillé* es también uno de los pocos vestigios de coquetería femenina que las más presumidas se permiten en situaciones extremas como por ejemplo convalecer de una enfermedad. En el cuento *Más allá*, la niña protagonista que acude a un balneario para tratar de ganar tiempo a su inexorable y fatal destino se empeña en lucir espléndida a pesar de sus amargas circunstancias y de este modo trata de engañar a los que la contemplan y se engaña a sí misma fingiendo una salud de la que carece. La enferma del relato sintetiza a través de su *toilette* una nueva forma de enfrentarse a la muerte en la que prevalece la subjetividad poética e idealizante de los románticos y que la aproxima a las concepciones estéticas de los simbolistas y prerrafaelitas⁵⁰³:

Pared por medio estaban los dos. «Ella», la niña apasionada y romántica, la interesante enfermita que, indiferente a la muerte como aniquilamiento del ser físico, no la aceptaba como abdicación de la gracia y la belleza; que a su paso por los salones, cuando los cruzaba con porte airoso de ninfa joven, solía levantar un rumor halagüeño, un murmuro pérfido de mar que acaricia y devora; y defendiendo hasta el último instante su corona de encantos, que iba a marchitarse en el sepulcro, se rodeaba de flores y perfumes, sonreía dulcemente, envolvía su cuerpo enflaquecido en finos crespones de China y delicados encajes, y calzaba su pie menudo de blanco tafilete, con igual coquetería que si fuese a dirigir alegre y raudo cotillón (PB 1990, I: 301).

⁵⁰³ ABOAL GÓMEZ, María, “Experimentación estética de la muerte en Pardo Bazán: *La Quimera* y *La sierna negra*”, *Tonos digital, revista de estudios filológicos*, Murcia: Editum nº 32, 2017: 18.

Tampoco abdica de la vanidad doméstica, una huidiza y casta Nieves quien en *El cisne de Vilamorta* luce en su ropa de casa las tendencias japonistas de última moda y corretea juguetonamente calzada con zapatos de tacón:

Remangose Nieves la bata de cretona blanca salpicada de capullos de rosa, y penetró intrépidamente en la cocina, que estaba al nivel del patio. En pos de los taconcitos Luis XV, que encubría el encaje bretón de la enagua, recorrió Segundo varias piezas: cocina, comedor, sala del rosario, llamada así por que en ella lo rezaba con los criados Primo Genday, y por último, sala del balcón (PB 1999, I: 712).

El *glamour* hogareño parece alcanzar su máxima expresión en el caso de Mercedes Alvarado, protagonista de *Allende la verdad* de quien doña Emilia hace un excelente retrato psicológico a través de su vestuario:

Como toda mujer que tiene vida sentimental y es un poco jamona, Mercedes cuidaba prolijamente su tocado y su atavío. A la hora en que sonó el timbre advirtiendo que Quintín llegaba, la señora de Morans se envolvía en una bata de crespón⁵⁰⁴ rosa hortensia color que realzaba la negrura de la cabellera española, y que incrustaban irlandas antiguas entre y gasas blandamente rizadas y flotantes. El pie que el remangue de la bata descubría era delicado, primoroso, calzado de raso negro y cautivo de media de seda transparente. Una hebillita de strás blasonaba el empeine curvo. Los dijes de un brazalete de barbada que rodeaban la muñeca izquierda, tilinteaban a penas a la agitación del pulso y al temblor de la mano, larga y ebúrnea cuidada como una flor. (PB 2002, VI: 306).

Mercedes se nos presenta como una mujer caprichosa y tremendamente vanidosa. A lo largo de la novela se van reafirmando estos matices de su personalidad pero ya en esta primera descripción, su lujosa bata de casa realizada en los mejores tejidos y adornada con los más refinados encajes de Irlanda hechos a mano⁵⁰⁵ dan testimonio de un esmero exagerado en el cuidado de la propia apariencia⁵⁰⁶. Tampoco es casual el hecho de que en esta escena se presente excesivamente adornada y vestida ya que, con su maravillosa *toilette*, la señora de Morans pretende acicatear a su

⁵⁰⁴ El crespón de la China, el tafetán, la vuela, y la muselina fueron los tejidos más empleados para estas confecciones. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 176.

⁵⁰⁵ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 302 y 303.

⁵⁰⁶ Exhibirse con una finalidad estética es una función esencial del vestido tal y como destacan DESLANDRES, Yvonne, *Ibidem*, p. 99. HUYZINGA, J., *Homo ludens, el juego y la cultura*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005: 14.

visitante, Quintín, con quien ha mantenido relaciones ilícitas durante la ausencia de su esposo, para que, una vez que se ha confirmado su recién adquirida condición de viuda, le haga una propuesta formal de matrimonio. La protagonista no deja nada al azar y, desde luego, incluso en casa está siempre prevenida y adecuadamente vestida ante la posibilidad de hacer valer sus deseos de compromiso.

Aun cuando las hechuras de los vestidos de casa fueron variando a lo largo del tiempo, la más popular era la forma *watteau*. Las batas se generalizaron ya en el reinado de Carlos III e, inicialmente, su característica más destacada fueron los pliegues planos traseros que llegaban desde el cuello hasta el suelo formando una cola. La túnica de pliegues *watteau*⁵⁰⁷, llamada así porque fue frecuentemente retratada por este pintor rococó, dio nombre a esta vestimenta casera de formas holgadas que resultaba tremendamente cómoda. En el caso de Mercedes, dado que doña Emilia la describe como *un poco jamona*, este modelo flojo sería muy apropiado para disimular sus gorduras y, teniendo en cuenta su carácter presumido, es también la opción ideal para revestirse *con algo de la solemne majestad de los pavos reales*⁵⁰⁸. Carmen de Burgos señalaba que *la moda de la bata de casa, la bata íntima, es casi siempre invariable y que hay en ella dos tendencias: la de implantar formas que se asemejen un poco a las modas de calle y la que copia trajes exóticos de los países de oriente. Entre las primeras,(...)destacan las batas watteau de gran pliegue amplio que parte del cuello hasta la cola*⁵⁰⁹. Teniendo en cuenta esta inmutabilidad constatada en cuanto a hechuras, es más que probable que las batas que lucen los personajes femeninos retratados por Pardo Bazán en los fragmentos de sus obras vistos hasta el momento respondan a este modelo *watteau*. También, indudablemente, es ésta la forma del *deshabillé* a la última moda que luce Clara Ayamonte y que se describe admirablemente en *La Quimera*:

Nada menos ascético, más mundano que el atavío de Clara. Aunque para salir a la calle la Ayamonte vestía con lisura, sin picantes y especias de ultra moda, dentro de su casa era refinada, y pendían en su ropero vaporosos deshabillés, y en sus armarios se apilaba un ajuar exquisito, nivoso. En aquella mañana, el crespón de China color rosa té de su Watteau se plegaba incrustado de rombos de amarillenta guipure antigua, y calzaban sus estrechos pies chapines de raso sobre

⁵⁰⁷ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 85 y MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena, *Ibidem*, p. 388.

⁵⁰⁸ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 147.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 147.

medias de seda, transparentes de puro caladas y sutiles. Sin saber por qué, al romper a andar, este detalle de indumentaria fijó la atención de la ahijada del Doctor Luz. Se diría que era la primera vez que notaba la extremada sutileza de sus medias. Pensó: «El pie casi desnudo, el pie descalzo, puede decirse». Y sonrió de un modo involuntario (PB 1991: 315).

La sonrisa final de la ahijada del doctor Luz obedece a su comprensión de la oculta sensualidad de la Ayamonte que, si bien en público se viste con modestia, reserva todo su arsenal *fashionista* y picante para su ropa de casa. La aparentemente inocente Clara parece querer insinuar a través del vestuario que usa en la intimidad una personalidad más atrevida que la que muestra en sociedad⁵¹⁰. Las atractivas medias caladas de Clara atrapan la atención del observador al igual que las que usa Lina Mascareñas para seducir a su primo José María en *Dulce Dueño*. Una vez más, el vestuario doméstico deja entrever la verdadera cara de los personajes femeninos pardobazanianos y, desde luego, aquel párrafo de *La Quimera*, refleja claramente la gran importancia que las damas otorgaban a su ajuar casero.

Desde 1901, el corte imperio se impuso en las batas de casa ya que su holgura resultaba muy conveniente para la comodidad doméstica. Estas batas imperio, que tomaban su nombre por tener el talle codo de los vestidos de principios del siglo XIX, convivieron al menos hasta 1909 con el novedoso corte japonés⁵¹¹ que también gozó de gran popularidad. Carmen de Burgos señalaba que *entre las modas de vestido interior las batas orientales, búlgaras, griegas y sobre todo japonesa son las más imperecederas*. La misma autora subraya que *el kimono da un extraño contraste a la belleza de la mujer europea, le dota de gracilidad y afina la silueta*⁵¹². Esta forma típica de los kimonos fue adaptada al mercado europeo por casas japonesas como Iida Takashima y Mitsukoshi⁵¹³ y es la que luce Rosario, la protagonista de *El saludo de las brujas* en las siguiente escena:

No era posible ocultar a Viodal la verdad. Felipe exigía que, en lo sucesivo, se viesan libremente, hasta el momento de la boda, y deseaba

⁵¹⁰ GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Ruth María, “La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de la última novela de Pardo Bazán”, *La tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 12, A Coruña, 2017: 31.

⁵¹¹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 135.

⁵¹² De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 148 y 149.

⁵¹³ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 272 y 273.

que cuanto antes Rosario le participase la conformidad de su tío. El día que siguió a la entrevista en el Jardín, de mañana, Rosario andaba dando vueltas por el taller, recogida la copiosa mata de pelo con una flecha de oro, vestida una bata japonesa azul pálido, bordada de flores de cerezo, que sujetaba flojamente al talle una banda roja de crespón. Su pie inverosímil se escapaba de la babucha⁵¹⁴ turca y taconeaba impaciente, nervioso. (PB 2000, IV: 172).

Rosario también se atreve con batas de hechuras menos aparatosas y confeccionadas con tejidos menos vistosos. Revistas como *El eco de la moda* proponían los siguientes cambios para hacer más simple una *toilette* casera demasiado elegante⁵¹⁵: *los terciopelos de algodón reemplazan a los de seda y a la pana y los afelpados a las franelas y tejido de los Pirineos. Estos últimos ofrecen indudables ventajas pues son de abrigo y flexibles, pero tienen el inconveniente de que abultan demasiado la figura y toleran por tanto pocos adornos. Su empleo es bueno para batas de mañanita; con un cordón anudado alrededor de la cintura. Esta recomendación encaja perfectamente con el sencillo vestido de aires prerrafaelitas⁵¹⁶ que Rosario se endosa para visitar el taller de su tío artista. La bata que luce en esta ocasión evoca la elegancia, exquisitez y síntesis artística que buscaban los pintores adscritos a esta corriente⁵¹⁷ y que, por extensión, inferimos en su tío Viodal:*

Y Rosario, llamando a su criada, dio varias órdenes terminantes y repetidas, pidió un ponche de rom y se acostó temprano. Al otro día se levantó febril, pero disimuló las huellas de la lucha moral con esos artificios de tocador que en la juventud son infalibles y después de pasada la juventud contraproducentes. Bañada, fresca, divinamente peinada, se vistió un traje flojo de lana blanca, que sujetó al talle con un cinturón de cuero bordado de turquesas. Preparada así, subió al estudio y encontró a Viodal esforzándose por rehacer la borrada cabeza de la Samaritana, inspirándose en la de una modelo, una jovencilla hermosa, pero de líneas poco nobles. (PB 2000, IV: 186).

⁵¹⁴ Las babuchas también se incorporaron al amplio surtido de artículos importados de Japón durante el siglo XIX. El diseño normalmente era distinto en cada zapatilla y si juntaban formaban un solo dibujo. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 274. En el párrafo de *El saludo de las brujas* las babuchas son turcas y ello es, en todo caso, un apunte más del orientalismo que impregna la moda de finales del XIX.

⁵¹⁵ *El eco de la moda*, nº 6, 1901: 42 en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 176, nota 26.

⁵¹⁶ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 186 y 187.

⁵¹⁷ EZAMA GIL. Angeles, “La fusión de las artes en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, A Coruña, 2016: 178.

La necesaria privacidad del hogar imponía que estas batas interiores no se vistieran ante cualquiera. Rosario sólo se presenta en bata ante Viodal ya que únicamente a los parientes cercanos y a las personas de mayor confianza se las podía recibir ataviada con un *deshabillé* en el *baudoir*. Con una *matinée* de estas características atiende una apesadumbrada Lina Mascareñas la visita de su íntimo amigo y consejero el canónigo Carranza:

*Que está aquí el señor de Carranza. Que si la señorita está ocupada, aguardará. Y que si no hay inconveniente, almorzará con la señorita.
-Que le pongan cubierto. Que pase al gabinete.
De bata, de moño flojo, con fueros de convaleciente, salgo y estrecho la mano gruesa, recia de músculos, a pesar de la adiposidad, del canónigo. No acertaría a explicar por qué me siento enteramente reconciliada con él (PB 1989: 214).*

Al igual que la despechada Lina, la compositora Minia Dumbría, amiga de Silvio Lago también luce en presencia del pintor y sin atisbo de picardía alguna, uno de estos *deshabillés*:

*¿Por qué no ha venido a cenar? -preguntó la compositora.
-Porque tenía el estómago revuelto y estoy a magnesia, a migranina, a drogas. ¡Ay! exclamó impaciente, sentándose sin ceremonia en el sofá.
. ¡Qué antipático es ese florero de Venecia sobre el fondo carmesí del damasco! Y ¿por qué se pone usted esta bata a rayas violeta? La sienta como un tiro.
Se echó a reír Minia, y consagró con indiferencia una ojeada al florero y a su deshabillé de seda listada, holgado y sin pretensiones.
-Verdad que la combinación es fatal. ¡Azul carmesí, violeta! Pero si usted no estuviese tan desesperado hoy, no le sobresaltarían semejantes menudencias (PB 1991: 252).*

Este diálogo de *La Quimera* es muy revelador acerca de las inquietudes estéticas del alma hipersensible⁵¹⁸ de un Lago que no abandona su pertinaz sensualismo y no disculpa el menor descuido en el vestir de su amiga en ningún momento. Por otro lado la dejadez del vestuario de Minia, revela una personalidad femenina que se ha desprendido de su sexualidad y en la que el cuerpo se ha diluido para entregarse al perfeccionamiento de su arte y de su espíritu⁵¹⁹. En este sentido el texto deja entrever

⁵¹⁸ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán. Novela de artista”, *Deslindes paranovelísticos*, Zaragoza, 2018: 20.

⁵¹⁹ GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Ruth M., *Ibidem*, p. 29.

el carácter asexuado y casi materno filial de la relación existente entre la Dumbría y Silvio ya que en ningún momento la compositora parece incomodada por las observaciones estilísticas del pintor ni éste ve sugerida en la vestimenta de su compañera ningún tipo de aproximación erótica.

No es éste el caso del falso vendedor de joyas que en *La mirada* se presenta en casa de Matilde, la protagonista, quien para conseguir que le regalen las alhajas a las que es aficionada no duda en insinuarse y recibir a al comerciante en *deshabillé*. En este relato el propósito tentador de la vestimenta de Tilde no ofrece dudas:

Envolvía a Tilde una bata que yo conocía, de seda flexible, gris, plegada, con tanto encaje amarillento, que apenas se veía la tela. ¡De cerca era más divina aún la beldad! En su lotería se pagaban aproximaciones... No sé qué ambiente luminoso y embriagador la rodeaba; no sé qué efluvios sutiles, delicadísimos, se desprendían de su cuerpo joven, perfumado (PB 1990, III: 37).

Del mismo modo, la protagonista del relato *Compatibles*, Irene, viuda en la fase final de su luto, tal y como se desprende del color y brillo de su vestimenta, se muestra seductoramente vestida con esta reveladora prenda⁵²⁰ ante un antiguo pretendiente.

Se levantó, haciendo ondular la cola de su graciosamente desmañado traje de interior, de «meteorito» malva, con bordados acachemirados y flequillos de seda floja; y, al dar la espalda a su interlocutor (aquel Francisco Javier Solano con el cual había flirteado tantas veces en tan diversas ocasiones), pudo él notar la plenitud que los treinta y tres años habían prestado a las bellas formas de Irene y el esplendor de su nuca, donde nacían, entre nácares y marfiles, rebeldes rizos cortos, aborrascados, como si un soplo ardiente los encrespase (PB 1990, III: 356).

En ambos casos, Tilde e Irene explotan la interacción entre sus cuerpo y sus vestidos de interior y utilizan el poder seductor de la moda para cubrir y a la vez

⁵²⁰ FLUGEL, J. C., *Ibidem*, p. 38. ya había subrayado la función del vestido para satisfacer el deseo de reforzar la atracción sexual y de atraer la atención sobre los órganos genitales

descubrir, ocultar y mostrar, velar y desvelar la silueta de sus cuerpos y sus formas femeninas⁵²¹. Sus batas de casa son auténticas telas de araña cuyos encantos estéticos atrapan a sus presas sin salvación posible. La poderosa y consciente seducción que ejercen con estas vestimentas, aparentemente casuales e inocentes, es absolutamente implacable.

5.2. Tiempos modernos: el traje sastre.

El traje sastre o *de trotteur*⁵²² fue una de las creaciones más interesantes lanzadas por la moda. Desde su aparición hasta nuestros días ha estado presente en el guardarropa femenino. Curiosamente, el traje sastre no fue ideado por los modistos franceses sino que fueron sus colegas ingleses quienes lanzaron este corte para la mujer, contando con ciertos resabios de la indumentaria masculina. Por su carácter práctico y funcional triunfó rápidamente y se mantuvo sobre cualquier otra categoría de vestimenta. La nota de modernidad fue un componente especialmente significativo que nos puede ayudar a comprender su aceptación incondicional. Era el traje cómodo y práctico por excelencia, el verdadero traje de los nuevos tiempos, que corrían veloces y requerían una indumentaria de uso sencillo y fácil de llevar no exigiendo además ningún adorno costoso y que se pudiera estropear fácilmente. La simplicidad de esta vestimenta se resalta en *La prueba* de Emilia Pardo Bazán en donde Carmiña Aldao comparece después de un frugal y escaso almuerzo haciendo gala de su personalidad discreta y austera:⁵²³

Vestida de mañana, con aquel sencillo trajecito negro y aquel velo de blonda que yo conocía tan bien. Entró como indecisa, apoyándose en la sombrilla de tafetán tornasol y sacudiendo los guantes, que no se había calzado aún. (PB 1999, III: 280).

En el caso de *La prueba*, la sencillez del traje sastre de la Aldao coincide con el perfil del personaje. No obstante, los gustos personales de doña Emilia eran algo más

⁵²¹ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p 18.

⁵²² PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 86, distingue entre traje sastre para la ciudad y traje de *troutteur* para caminar o para viajar

⁵²³ El traje sastre parece la vestimenta más acorde con el carácter de “santa moderna” de la Aldao en palabras de Ángeles Ezama Gil. EZAMA GIL, Ángeles, *Ibidem*, p. 240.

excéntricos y en una de sus cartas a Carmen Miranda de Pedrosa, describe y dibuja⁵²⁴ un traje de *trotteur* que se ha mandado hacer en una tela color lila aunque recomienda a su amiga tonos más discretos, tanto para los adornos como para los complementos de un traje sastre, que proyecta encargar:

Mi querida comadre por Pais Lapido que sale hoy con rumbo a ésa, te envió la tela del vestido y la capota. La tela del vestido la encargué a París, con otro corte igual sólo que color lila pas a sui ... y, al verlas aquí me parecieron muy endebles, pero hecho está bien para las formas de hoy y los forros tiesos que se estilan. El mío tenía la hechura que admirarás en el adjunto magnífico grabado. El cinturón, el cuello y el vivito que remata el encaje de los hombros y pecho son de terciopelo. Tú puedes ponérselo negro o gris. El encaje negro o blanco y los tres volantitos picados, sin adornar. La falda de la misma tela. La capotita es negra torda porque me pareció que así la podrías usar desde luego. Felicidades anticipadas⁵²⁵.

⁵²⁴ Imagen 1.

⁵²⁵ Archivo RAG: MO 88/C. 3.1.

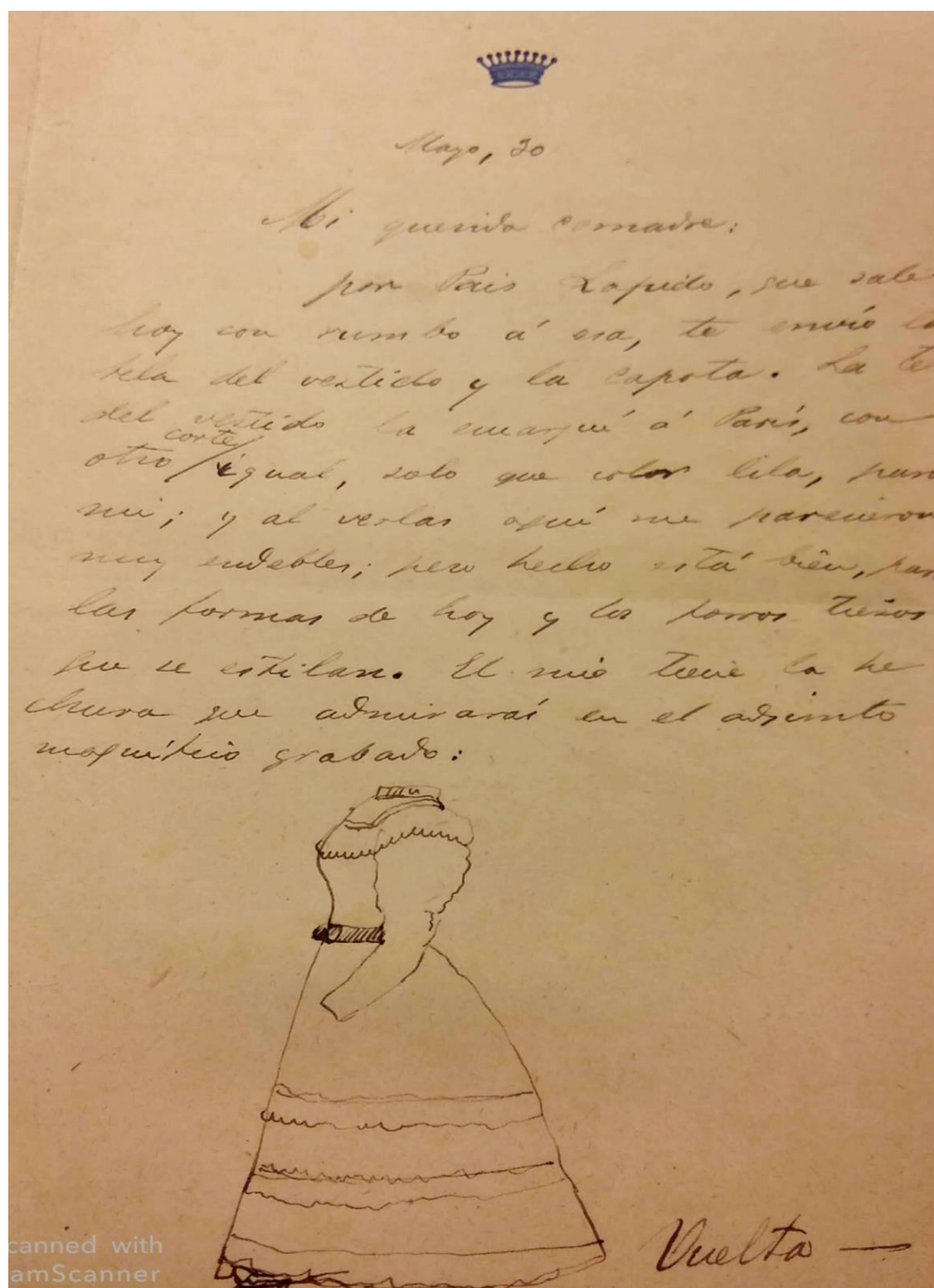


IMAGEN 1: Boceto de traje sastre realizado por Emilia Bardo Bazán. Archivo RAG.

A pesar de la incursión de algunos colores fuertes, lo habitual en los trajes sastre fueron los colores neutros y oscuros. Preferentemente, se hicieron de un solo color y lo más práctico era tener uno en azul marino, negro, ceniza o de color marrón⁵²⁶. En el relato *Sud Express* Pardo Bazán ofrece una descripción de un traje de *trotteur* clásico:

Ella, rubia, esbelta -con esa ondulosa y mórbida esbeltez de las parisienses-, vestida de paño flexible, cenizoso, tocada con un sombrero del cual se escapaban inquietas dos alas blancas de ave, extendió la servilleta sobre las rodillas de él -joven, moreno, de una palidez biliosa, algo cejijunto-, en aquel momento sonriente y bien dispuesto ante la perspectiva de la comidita de colegas (PB 1990, III: 6).

El texto anterior nos permite abundar en una de las ventajas más significativas de esta vestimenta que favorecía a todas las mujeres cualquiera que fuera su volumen. Las damas delgadas y esbeltas, como la protagonista del cuento, se veían mejoradas porque les ayudaba a potenciar sus formas, en tanto que las señoras más gruesas, parecían más estilizadas con una falda alta y una levita larga⁵²⁷. El triunfo del traje sastre se basó asimismo en otras cualidades como su comodidad, distinción, y precio ya que estaba al alcance de todos los bolsillos, y podía confeccionarse con géneros y adornos de mucho valor o con telas más económicas. Otra de las circunstancias que potenciaron su éxito radicó en que era un traje que servía para cualquier temporada, llegándose a llamar traje de entretiempo⁵²⁸. Tan solo con cambiar el color y el tejido podía llevarse en los días de sol radiante y en los más nublados. Pardo Bazán corrobora esta versatilidad de la prenda, idónea para cualquier estación en su cuento *En tranvía*:

Los últimos fríos del invierno ceden el paso a la estación primaveral, y algo de fluido germinador flota en la atmósfera y sube al purísimo azul del firmamento. La gente, volviendo de misa o del matinal correteo por las calles, asalta en la Puerta del Sol el tranvía del barrio de Salamanca. Llevan las señoras sencillos trajes de mañana... (PB 1990, II: 97).

⁵²⁶ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 284.

⁵²⁷ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 185.

⁵²⁸ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 204 y 205.

Se señala a John Redfern⁵²⁹ como del artífice de esta hechura femenina, que de inmediato, los modistos franceses, se encargaron de modificar. Esta prenda severa y austera en origen se transformó y adquirió un característico acento galo, más allá de la sobriedad inglesa, haciendo de esta creación algo propio. *El eco de la moda* señalaba en 1898⁵³⁰: *El género sastre, ya clásico, es por excelencia el traje parisiense; su graciosa sencillez hace que lo adopten todas las mujeres, y según su modo de ornamentación, sirve lo mismo para salida matinal, que para toilette de tarde reservada al paseo.*

La descripción del traje de viaje de Lucía en *Un viaje de novios* se detalla a partir de datos alejados de los manuales revisteros. El traje es impecable, sencillo, cerrado desprovisto de adornos y guarniciones y ajustado al cuerpo. El material empleado es el habitual tejido de paño y su color marrón tampoco es estridente. Solamente el tocado, como también veíamos en el caso de *Sud Express*, permite al narrador explayarse un poco en cuanto a aditamentos. La simplicidad del traje va pareja a la sencillez de la protagonista aun cuando la masculinidad de la hechura no se aviene a las formas rotundas de la jovencísima Lucía. Con esta descripción de la vestimenta exterior de la protagonista, Pardo Bazán nos ofrece, una vez más un ejemplo de retrato psicológico exento de cualquier connotación frívola:

Se estaban comiendo a miradas a la que mil veces vieran, a la que ya de memoria sabían: a la novia, que con el traje de camino se les figuraba otra mujer, diversísima de la conocida hasta entonces.(...). Nada de hombros altos y estrechos, nada de inverosímiles caderas como las que se ven en los grabados de figurines, que traen a la memoria la muñeca rellena de serrín y paja; sino una mujer conforme, no al tipo convencional de la moda de una época, pero al tipo eterno de la forma femenina, tal cual la quisieron natura y arte. Acaso esta superioridad física perjudicaba un tanto al efecto del caprichoso atavío de viaje de la niña: tal vez se requería un cuerpo más plano, líneas más duras en los brazos y cuello, para llevar con el conveniente desenfado el traje semimasculino, de paño marrón, y la toca de paja burda, en cuyo casco se posaba, abiertas las alas, sobre un nido de plumas, tornasolado colibrí. Notábase bien que eran nuevas para la novia tales extrañezas de ropaje, y que la ceñida y plegada falda, el casaquín que modelaba exactamente su busto le estorbaban, como suele estorbar a las doncellas en el primer baile la desnudez del escote: que hay en toda moda peregrina algo de impúdico para la mujer de modestas costumbres (PB 2003: 58).

⁵²⁹ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 85.

⁵³⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 183.

En una novela de viajes⁵³¹ como *Un viaje de novios*, las descripciones del vestuario de Lucía son muy útiles para simbolizar la transformación de la joven que, en un viaje a Francia se emancipa y se inicia en la independencia⁵³². Su imagen inicial es la de un ángel del hogar⁵³³, una mujer inocente, nada mundana y, como tal la describe Arregui ataviada con su vestido de viajera:

Cada vez que el cuerpo de Lucía entraba en la zona luminosa, despedían áureo destello los botones de cincelado metal, encendiéndose sobre el paño marrón del levitín, y se entreveía, a trechos de la revuelta falda, orlada de menudo volante a pliegues, algo del encaje de las enaguas, y el primoroso zapato de bronceada piel, con curvo tacón. Desprendíase de toda la persona de aquella niña dormida aroma inexplicable de pureza y frescura, un tufo de honradez que trascendía a leguas (PB 2003: 103).

La ropa de viaje de la protagonista responde a la típica hechura sastre, constituida por una falda y una chaqueta. Estos dos elementos no faltarán nunca en una *toilette* de estas características, aunque se verán condicionados por los cambios y fluctuaciones que la moda marcaba en cuanto a sus formas. Nos encontraremos con faldas más estrechas o con vuelos, chaquetas más largas, bien ceñidas o amplias, pero esa combinación siempre se mantendrá. En el caso de Lucía la falda es ceñida y plegada y su chaqueta, un levitín⁵³⁴ idónea para viajar en carruaje o en tren⁵³⁵, es corta, ceñida y engalanada en su simplicidad, únicamente por unos botones de metal⁵³⁶.

Las faldas de los trajes sastre, destacaron por la longitud que debían adoptar. La cuestión del largo de la falda fue motivo de algunas discusiones, al no admitirse que se viera el pie o algo más de la pierna⁵³⁷. Para cumplir con esos principios de

⁵³¹ ROÜSSEL ZUAZU, Chantal, *La literatura de viaje española del siglo XIX, una tipología*, Texas Tech University Press, 2005: 159 y 160.

⁵³² BÜLHMANN, Regula, *Ibidem*, pp. 158, 159, 160 y 164.

⁵³³ CANTERO ROSALES, M^a Ángeles. “El ángel del hogar y la femineidad en la narrativa de Pardo Bazán”, *Tonos digital*, n^o 21, 2011: 19.

⁵³⁴ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 970.

⁵³⁵ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 562.

⁵³⁶ MARCEL, Sarah Elizabeth, *Buttoning Down The Past: A look at Buttons as Indicator of Chronology and Material Culture*, University of Tennessee Honors Tesis Project, 1994: 11 y 12, indica que los botones de algunos trajes podían ser de cerámica, cristal y metal.

https://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/4.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 201 y 202. Los botones podían ser de materiales diversos metálicos, esmaltados, de corozo (simiente del cocotero) o de galatita (marfil o hueso artificial).

⁵³⁷ PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 85.

comodidad, había que despojarse de las largas faldas, que a veces llevaban cola, y que resultaban impensables en un vestido cómodo, para facilitar la salida a la calle⁵³⁸. La polémica sobre el largo de la falda del traje aparece mencionada por Pardo Bazán en *El tesoro de Gastón* a propósito del vestuario de excursionista de Antonia Rojas:

Tenía delante a una mujer que representaba de veintiséis a veintiocho años, alta y bien proporcionada, de gentil presencia. Su traje, singular en aquel rincón del mundo, era el que prescribe la moda a las excursionistas; una falda de tartán escocés a cuadros verdes y azules, bastante corta, polainas de paño sujetando fuerte y holgado zapato de cuero, y gabancillo de alpaca azul, recto y flojo, sobre el cual un cuello vuelto, de batista sin almidonar, dejaba libre la garganta. Esta era morena y mórbida, y remataba en una cabeza que no podía llamarse hermosa, pero sí expresiva y agraciada. El sol y el aire habían dorado la tez, y sus tonos de ágata fina aumentaban la luz de los garzos ojos y la frescura de la boca limpia y grande. El cabello, oscurísimo, se recogía en sencillo rodete bajo el sombrero marinero de paja amarilla, sin más adorno que el ala disecada de una paloma. Llevaba la señora guantes gruesos, de hilo, y a la cintura una escarcela de charol. (PB 2000, IV: 52,53).

La falda de Antonia es severamente criticada por sus rivales en este revelador párrafo en el que la envidia y el afán de emulación campan por sus respetos:

Ella está miserable como las arañas. -Miserable, sí -contestó Flora-, pero tan romántica como siempre. ¡Unos trajes y unos sombreros! No sé si ese modo de vestir será elegante... Raro parece. ¡Y la faldas tan rabricortas! ¡Qué descaro! -Pero, mujer, si es para andar por el monte -arguyó la defensora, impaciente y acalorada-. ¿Había de llevar cola? ¡Si yo no fuese coja, me vestía como ella! -¡Estarías bonita! Que te aproveche; a mí la de Rojas me parece un guardia civil... (PB 2000, IV: 63).

El texto anterior es muy jugoso ya que en él apreciamos claramente cómo la crítica de la vestimenta de una mujer es la excusa ideal para hacer una reprensión de su moralidad y decencia. De Antonia se censura su elegancia innata como un signo de presunción y sus faldas cortas como síntoma de impudicia. Si nos fijamos en los detalles de su vestimenta veremos que la alusión a la guardia civil se vincula directamente con el hecho de que algunos sombreros a la moda tenían una hechura de

⁵³⁸ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 204.

tricornio⁵³⁹ que se identifica con este cuerpo militar. Por otro lado, volviendo a la descripción de su atavío de excursionista, cabe destacar el uso de un gabancillo o guardapolvo largo y holgado que protegía la ropa de la suciedad del camino⁵⁴⁰. También es significativa la practicidad de una escarcela o bolsa para llevar dinero que Antonia porta en la cintura y la funcionalidad del cuello de batista que dejaba libre la garganta. La blusa era un elemento imprescindible en este tipo de vestimenta de *trotteur* y, para preservar su aspecto immaculado se le incorporaban cuellos de quita y pon que se podían sustituir por otros y que eran fácilmente lavables⁵⁴¹. La sencillez del traje sastre podía verse alterada por el carácter primoroso de los accesorios: sombrero elegante, como el de paja adornado con una pluma de Antonia, pañuelo de fina batista, bolsillo de mano de piel o de charol, paraguas con mango de concha... En el caso de la señora de Rojas sus complementos, añadidos al traje configuran un estilo romántico que es ridiculizado por sus competidoras. En el relato *Sud Express* el *leit motiv* de la trama también es uno de estos aditamentos: un saco de cuero de Rusia, con remates de níquel aparentemente extraviado y, en realidad, ocultado intencionadamente por la protagonista del relato lo cual constituye una metáfora de la clandestinidad de la relación que la muchacha mantiene con el mozo de equipaje.

El traje sastre se complementaba con la chaqueta, una pieza indispensable que venía a definir la hechura. El largo de la falda y el de la chaqueta debían guardar un cierto equilibrio. En líneas generales, como hemos visto en el caso de Antonia Rojas, las faldas de los trajes *trotteur* de mañana eran más cortas, sin embargo, las faldas de los trajes vestidos para dar un paseo por la tarde no tenían que ser necesariamente tan cortas como las primeras y para elegir una chaqueta adecuada había que tener en cuenta esta circunstancia. Sobre esta prenda de abrigo se producían cambios constantes al comienzo de cada temporada, variando sus formas, el largo, los adornos y la disposición de las mangas. Para finales del siglo XIX, la opción más acertada era vestir una chaqueta corta o torera como las que lucen Lucía en *Un viaje de novios* o Rosario en *El saludo de las brujas*. En 1899 se alternaron tanto la chaqueta corta con haldetas como las semilargas en forma de *chaquet*. La chaqueta es un elemento

⁵³⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 640 y DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 172. Esta última habla de *tricornios Napoleón*. También los menciona PUIGGARÍ I LOBET, Josep, *Monografía histórica e iconográfica del Traje*, Barcelona, Librería de Joan y Antoni Bastinos, 1886: 255.

⁵⁴⁰ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 205.

⁵⁴¹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 199 y FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 194 y 195.

definitorio muy interesante del estado de ánimo de la protagonista de *El saludo de las brujas*. En dos ocasiones la chilena sale a la calle ataviada con el mismo traje sastre pero es la compostura de su chaqueta la que revela el interés que ha puesto en su *toilette*:

Levantose temprano, después de una noche de insomnio. Vistiose como siempre que salía a recorrer museos o a visitar los avechuchos del jardín, a los cuales tenía gran afición: chaqueta de nutria, toca de la misma piel, menudo velito de motas, monóculo sin aro colgando del cordoncillo sutil de plata y perlas. Su gracia, su lozana juventud, ganaban con la sencillez de tal avío. A pie hizo el trayecto; el jardín distaba poco, y además sentía repugnancia a tomar un fiacreo simón, el vehículo de las aventuras sospechosas. ¿Qué tenía ella que ocultar? Libre, iba a donde la llamaba su corazón, pero no a delinquir ni a bajar ruborizada la frente. (PB 2000, IV: 164).

En esta primera salida matutina, Rosario, dispuesta a exhibirse a plena luz del día y a pasear con calma, sale perfectamente arreglada y sin descuidar ningún detalle, incluido el monóculo que revela su intención no sólo de ser vista sino de escrutar todo cuanto suscite su interés. Veamos el contraste con el siguiente momento:

Rosario apareció, trágica, con paso automático... Venía vestida de calle, si se puede llamar vestirse a haberse colgado una falda y metido los brazos de la chaqueta de nutria, cuyos últimos botones abrochaba por instinto, maquinalmente. Su rostro, mortalmente pálido, asomaba entre el marco de un rebocillo de encaje negro, tocado que solía preferir por coquetería la chilena, y que en aquel instante el aturdimiento y la prisa habían arrojado sin aliño sobre su cabeza despeinada y ardorosa. No llevaba guantes, pero sí un saquillo de cuero de Rusia en las manos, y su calzado, a pesar del piso cubierto de nieve en que iban a apoyarse sus pies, era el mismo zapatito de charol que traía por casa, sobre las mismas medias de seda negra con bordados azules... (PB 2000, IV: 219, 220).

En este caso, la misma chaqueta de nutria apenas abrochada revela su apresuramiento y su desinterés por su aspecto. Rosario se cubre más que vestirse y, ni siquiera el velo de su tocado oculta su pelo despeinado ni su rostro sudoroso. La misión que tiene que cumplir está representada en el dato de que olvida sus guantes, indispensables en una dama bien compuesta, pero no prescinde de su bolso de piel en donde lleva lo necesario para cumplir su propósito de esa mañana. En apenas unas

pinceladas sobre las trazas indumentarias de la protagonista, Pardo Bazán es capaz de establecer las inquietudes más profundas de la retratada.

La falda y la chaqueta del traje sastre debían también conjuntarse en su colorido. Si ambos elementos eran lisos, no había problema alguno y serían de la misma tela. Si la falda era estampada, a rayas o a cuadros, la chaqueta debía ser lisa. Los cuadros menudos y los cuadros más grandes e irregulares combinados en negro y verde, negro y azul y negro y ciruela causaron furor entre las damas más elegantes⁵⁴². En el caso de la señora de Rojas en *El tesoro de Gastón*, la opción es un tartán escocés en tonos azul y verde⁵⁴³. También de tartán pero con tonos negro y verde es la tela del traje de viaje que luce Amalia, alias Bess O'Raleigh en la novela *Misterio*:

Cosa de media hora después bajaba Renato de Brezé la escalera, dando el brazo a la supuesta miss Bess O'Ranleigh, cuyo rostro cubrían el sombrero de paja y el velo y cuyo cuerpo elegante envolvía ancho tartán de grandes cuadros negros y verdes. (PB 2000, IV: 592, 593).

En este texto reaparece de nuevo el sombrero de paja⁵⁴⁴ como complemento ideal de este tipo de vestimenta práctica que, en el caso de Amalia/ Bess O'Raleigh, va acompañado de un velo no por motivos *fashion* sino para camuflar su identidad en la huida que emprende con su padre. De nuevo la moda se emplea como recurso narrativo que revela intenciones ocultas.

En el caso de Manuela, en *La madre naturaleza*, el traje de *trotteur* que luce en su segundo paseo con su tío Gabriel presenta un estampado curioso:

Manolita entró. Venía vestida con algún más esmero que el día anterior, y su traje de percal color garbanzo salpicado de cabecitas de perros, látigos y gorras de jockey, revelaba pretensiones de seguir la moda y procedencia orensana o pontevedresa. El peinado también indicaba más larga elaboración que la víspera, y había un lazo azul de raso al extremo de las trenzas. La muchacha se adelantó sin cortedad alguna por el cuarto de su tío, y con cierta sequedad le dijo, de carretilla y en tono uniforme, a manera de chico que recita la lección (PB 1999: 230).

⁵⁴² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 209.

⁵⁴³ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 102 y 103. se ocupa de los orígenes escoceses y del tipismo del tartán en las *Highlands* desde el siglo XVII.

⁵⁴⁴ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 285 recoge el retrato *El Sr y la Sra I. N. Phelps Stokes* de John Singer Sargent en el que la señora Phelps porta en su mano derecha un *canotier* de paja.

En este párrafo el traje a la moda de Manolita es un homenaje a la vida campestre. La muchacha, aún vestida con ropa pretenciosa, luce imágenes asociadas a perros y caballos que son vestigios de la naturaleza con la que convive y de la que no puede prescindir ni siquiera en su vestimenta elegante. El determinismo naturalista de la novela se simboliza a través de un traje sastre⁵⁴⁵. Por otra parte, el mismo texto nos ofrece un claro contraste entre la femineidad *fashionista* del vestido y el peinado de Manuela y su actitud de chicazo asilvestrado que sale a relucir en cuanto abre la boca. Si en *Un viaje de novios* la vestimenta masculina no conseguía ocultar la exuberancia femenina de Lucía, en *La madre naturaleza* ocurre justamente lo contrario. La personalidad y la psicología de los personajes no se puede camuflar con el vestido sino que más bien al contrario, aflora persistente e inexorablemente a pesar de la apariencia externa.

La naturaleza salvaje y *rousseauniana*⁵⁴⁶ de Manuela queda patente en la descripción que el narrador hace del vestuario de paseo que luce en su primera cita con su tío:

Manolita sí que era guapa. Así como a Perucho se le estaba despegando la americana y el pantalón, y su musculatura pedía a voces el calzón de estopa de los gañanes que erigían la meda, a Manolita (seguía pensando Gabriel) no le cuadraba bien el pobre vestidillo de lana, y su fino talle y su airosa cabecita menuda reclamaban un traje de cachemir de corte elegante y sencillo, un sombrero Rubens con plumas negras -que lo llevaría divinamente. (PB 1999: 213).

Gabriel otorga a su sobrina, a la que adora, un refinamiento que no se traduce en su aspecto. Si Perucho es basto y zafio, tampoco Manolita es un muestrario de finezas. Sólo la imaginación de su tío le confiere una delicadeza que, en realidad es una transposición de las cualidades que adornaban a Nucha. Para Gabriel la muchacha es guapa y un diamante en bruto que hay que pulir un poco a base de un traje sastre que,

⁵⁴⁵ VARELA OLEA, M^a Ángeles, “Destino y determinación en el naturalismo decimonónico”, *Estudios Humanísticos, Filología*, nº 33, 2011: 13. Alude a este determinismo naturalista introducido en España por Emilia Pardo Bazán.

⁵⁴⁶ LÓPEZ, Mariano, “A propósito de *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán”, *Boletín Hispanique*, tome 83, nº 1-2, 1981: 91.

en el colmo de los delirios elegantes, debiera ser de cachemir⁵⁴⁷ negro al que se añadiría un sombrero Rubens⁵⁴⁸. La descripción idealizada con resonancias artísticas⁵⁴⁹ que se nos ofrece de Manolita es una recreación del famoso retrato *El sombrero de paja* en el que el maestro flamenco retrató a su cuñada Susanna con un sombrero adornado con plumas negras⁵⁵⁰. El sombrero que reaparece en esta imagen soñada de Manolita es el elemento clave de la distinción de su atavío. Veremos que no es el único ejemplo.



IMAGEN 2: *El sombrero de paja*. Rubens, Peter Paul. 1622-25. National Gallery.

⁵⁴⁷ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 659 recoge que ya en 1828 el Correo literario y mercantil nº 62 subrayaba: *el casimir es uno de los tejidos más hermosos que producían las fábricas para la estación de invierno*.

⁵⁴⁸ Este tipo de sombrero se menciona en las revistas de la época: *Es preciso, ante todo, respetar las leyes naturales de la proporción y armonía. Yo confieso mi predilección por lossombreros no demasiado grandes; más esto no quiere decir que no me parezcan seductores los Gainsborough, los Reynolds, los Rubens o los Trianon, con sus ala graciosamente levantadas que tan lucido marco forman a la cara, con sus plumas ondulantes, con sus amplios drapeados; pero las formas menos voluminosas y menos decorativas están más de acuerdo con los trajes de hoy, con el género de vida de una señora que va a sus compras y visitas a pie o en tranvías, y que sale de su casa más frecuentemente para una diligencia útil, que por puro pasatiempo. La moda elegante*, nº 12, 1904: 134.

⁵⁴⁹ BAQUERO GOYANES, Mariano, *Ibidem*, pp. 203 y 204 habla de descripciones con referencias plásticas epidérmicas y superficiales por parte de Pardo Bazán. En mi opinión este texto de *La madre naturaleza* es un ejemplo claro de lo contrario. Doña Emilia era una gran admiradora de este pintor y viajó incluso expresamente a Bruselas, Amberes y Malinas para entender mejor su obra explorando los lugares en donde tenía su raíz. Este esfuerzo le valió una profunda comprensión de la maestría técnica del artista tal y como se desprende de sus palabras en *Por la Europa católica: la flemma, poco a poco cuajada se vuelve sangre. La explosión de la raza en el ardor y el ímpetu desenfrenado, temperamental de un sanguíneo: eso es Rubens* (PB 2004: 605, 606).

⁵⁵⁰ La fama de esta pintura es tal que el pintor Ferdinand de Braekeleer homenajeó a Rubens en 1825 en un cuadro en el que representa al genio flamenco pintando a su cuñada Susanna Lunden para el célebre retrato con sombrero de plumas. EAKER, Adam, *Lore of the Studio: Van Dyck, Rubens and the Status of Portraiture*, Columbia University Press, 2016: 131.

5.3. Avíos imprescindibles. Cuestión de sombreros.

En muchos de los textos analizados en el apartado precedente hemos visto descripciones muy detalladas de sombreros. Este complemento es uno de los preferidos, junto con los abanicos, por doña Emilia Pardo Bazán. Sombreros de paja adornados con plumas como el de Manolita en *La madre naturaleza*, Lucía en *Un viaje de novios* y Antonia Rojas en *El tesoro de Guzmán*. Tocados con velo como el de Carmiña Aldao en *La prueba* o el de Rosario en *el saludo de las brujas*. Sombreros grandes como el de la damisela de *Sud Express*, son un pequeño muestrario de la enorme variedad de modelos que puede adoptar este complemento. Otro ejemplo lo encontramos en el relato *En tranvía* en donde una niña de nueve años apunta maneras de coquetería que se expresan en su postura corporal indolente y, sobre todo, en *el sombrero ancho de fieltro, nubado por la gran pluma gris* (PB 1990, II: 98).

Ya en *Por Francia y por Alemania*, doña Emilia señalaba en su capítulo destinado a los *Trapos, moños y perendengues: Por los sombreros quiero empezar puesto que la cabeza es la parte más noble del cuerpo* (PB 2004: 308). La afición de la condesa por este accesorio se ve refrendada por las constantes alusiones al mismo que realiza en las cartas que dirige a su amiga Carmen Miranda. En una primera ocasión le escribe desde Meirás:

Querida Carmen. Como estoy en estas honduras campestres no hago tu encargo de los sombreros porque sé que los modelos que les vinieron hace lo menos un mes ya los tienen o vendidos o chafados y en cuanto a los que ellas pueden sacar de su cabeza creo inútil enviártelos sin verlos yo antes pues tengo por seguro que no te satisfarían.

Yo iré pronto a la Coruña pues así que empiece a llover nos marchamos y ya comprendes que empezará enseguida; allí mi actual sombrerera que no es la Sorillon sino una muy modestita pero buena, (la que hizo aquellos sombreros de Julia tan monos) me está remendando uno de terciopelo negro. Si sale a mi gusto le diré que haga otro igual y te lo envíe con condición, si te gusta bien y si no, lo mismo⁵⁵¹.

El interés de este fragmento estriba en el hecho de que recoge dos aspectos clave, el primero de ellos es la costumbre de copiar los sombreros de procedencia

⁵⁵¹ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.10.

francesa ya que el gusto autóctono en materia de *módes* no parece muy fiable⁵⁵². El segundo es la importancia de este aditamento en la aparición de la moda ya que modistas eran en principio las fabricantes de sombreros aunque luego la palabra adquiriera el significado que le atribuimos hoy en día.

Dada la dificultad de encontrar sombrereras capaces en España, Pardo Bazán prefiere comprar estos accesorios en París tal y como escribe de nuevo a su comadre:

En cuanto al sombrero, sería igual también en forma al mío el cual se ha elegido por un grabado de la época a la que corresponde el traje y es completamente inédito, es decir, que el primero se ha hecho para mí y no puedo devolverlo pues he presenciado la elección, la consulta al libro de grabados.

(...)

El sombrero costará 12 duros, osea, 60 francos, precio completamente extraordinario por lo barato, atendido que aquí el sombrero más vulgar lleva entre 14 y 18 duros pero a mí me hace esta mujer precios baratos porque sabe que en Madrid me conoce mucha gente y aquí bastante y me parece que si yo tuviera poca aprensión hasta me vestiría gratis a título de anuncio pero no llega ahí mi abnegación y, me conformo conque me trate piadosamente en los precios sin que deje de ganar como supongo que ganará así y todo⁵⁵³.

De nuevo la escritora expone dos temas interesantes. El primero de ellos es la importancia del figurinismo y de los grabados como vehículo para consultar, de manera fidedigna, estilos de otras épocas (debemos recordar que el período de finales del siglo XIX fue una época ecléctica en la que se recuperaron tendencias que fueron sucesivamente adoptadas y recuperadas a lo largo de toda la centuria). En segundo lugar, descubrimos que el sombrero es un accesorio caro aunque no sea confeccionado por la mejor de las modistas tal vez porque su uso no se ciñe a un único traje y, al igual que los abrigos, solían tenerse más vestidos que sombreros. No obstante la autora también aclara el trato de favor que recibe en cuestiones de trapos ya que, al ser muy conocida, todo el mundo repara en lo que lleva autoproclamándose como una verdadera *influencer*.

⁵⁵² Opinión compartida por Marcel Prévost quien señalaba: *los grandes sombreros no pueden ser ejecutados sino por las primeras casas de París. Un sombrero grande necesita muchos adornos caros. Las casas mediocres y los almacenes de confección no los pueden imitar.* Citado en De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 172.

⁵⁵³ Archivo RAG: MO 88/C. 1.19.

En otra misiva desde París recoge el desajuste entre las nuevas modas en materia de sombreros que se lucen en Francia y las que todavía perduran en España. Dice la autora: *Lo que aquí nadie lleva son esos sombreros de cucurucho que están ahí tan de moda. Aquí el sombrero se hace a la cara, como cada uno quiera y se usan mucho unas capotitas así haciendo pico delante*⁵⁵⁴. Este sombrero de cucurucho al que la autora alude es una versión del unicornio, *hennin*⁵⁵⁵ o *tantour*. Se trataba de un tocado de origen medieval⁵⁵⁶ en forma de cono o cono truncado⁵⁵⁷ que fue recuperado en el siglo XIX bajo el influjo de las corrientes historicistas⁵⁵⁸. También era un accesorio típico de la corte libanesa⁵⁵⁹ que muy probablemente influyó en la sombrerería europea por obra y gracia del orientalismo, al que tanto contribuyeron las exposiciones universales. En *Por Francia y por Alemania* doña Emilia critica el sombrero *altísimo, empigorotado de tres pisos con entresuelo; lo cual era absurdo, porque la capota que descubre la frente, debe ajustarse al tamaño de la cabeza y adornar y aureolar la cara. Así son los de ahora, un casquetito que encaja perfectamente sobre el breve peinado actual; algunas flores o una fina nube de arrugado tul, pocos cintajos, pocas plumas, ninguna bisutería, armazón ligera que no pese ni moleste, componen las delicadas capotas que he visto en el campo de Marte y, más aún en los teatros* (PB 2004: 308). Aún siendo más coloquial, la descripción que ofrece a su amiga Carmen sobre la evolución en las modas parece coincidir punto por punto con este párrafo de sus crónicas parisinas. No obstante, las nuevas tendencias sombreriles no parecen ser del gusto de la señora de Pedrosa ya que, en una epístola posterior, señala que procurará escoger para su comadre un *sombrero propio en lo que quepa en las inicuas formas de ahora para tu cara y gusto y que no sea capotita o, al menos que no tenga bridas y acompañe algo la cara*⁵⁶⁰.

⁵⁵⁴ Archivo RAG: MO 88/C. 1.14. Imagen 3.

⁵⁵⁵ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 171. alude al *hennin* del cual dice que *impedía a las damas entrar en los coches y les hacía inclinarse para penetrar en las habitaciones*.


⁵⁵⁶ En *Cuarenta días en la exposición* en el capítulo titulado *El traje* doña Emilia hacía referencia al origen medieval de esos sombreros: *esos cucuruchos y esos cuernos de terciopelo, raso brocado de oro y perlas, que sujetan un ligero velillo flotante, son los padres del tocado femenino actual, uno de los triunfos de Francia* (PB 2006: 560).

⁵⁵⁷ BOUCHER, François, DELANDRES, Yvonne, *20.000 Years of Fashion. The History of Costume and Personal Adornment*, New York, Harry N. Abrams, 1987: 5 y 200.

⁵⁵⁸ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 184 y 189 Recordemos que las musas de los pintores prerrafaelitas como Jane Morris y Lizzie Siddal se vestían con la idea que los artistas tenían del *bliaut* (vestido medieval)

⁵⁵⁹ CLARK KEATINGE, Margaret, *Costumes of the Levant*, Khayat's College Book Cooperative, 1955: 3, 4 y 5.

⁵⁶⁰ Archivo RAG: MO 88/C. 1.18.

Lo que aquí nadie lleva son esos som-
breros de cucuruchos que están alí tan
de moda. Aquí el sombrero se hace á
la cara, como cada uno quiere, y se usan
muchos unas capotitas así  haciendo
pico delante.

En niños he visto pocos: es verdad que
aquí casi no los hay, ó por lo menos no
se ven. No he visto casi ni un chiquillo
pequeño ni una señora en estado intere-
sante. Así dicen que Francia se queda
desprobleada: y es verdad, aunque parez-
ca broma. A propósito: me alegraré de
que tus validos no renueven esa
causa, pues alí se peca del extremo
contrario, y á la verdad todo es malo,
el término medio es lo mejor.

¿Qué más te diré? Yo ves poca
gente: Kola está en el campo y
por eso aun no tiene el gusto de estar
con él un parrapero: he conocido al
gran literato francés más soso
que el agua, aunque hubo como lo
es aquí todo el mundo: españoles
hay aquí muchos, pero no he querido
ser aun á la Rattazzi, porque me
citaría tiempo para mis libros, y
la verdad, ya que hice el sacrificio
no pequeño de dejar á los chiquillos,
meo aprovechar el tiempo - Da un
beso á los tuyos y un abrazo á la
viejecita y al marido - Siempre te
quiere tu mamá.

IMAGEN 3: Boceto de capota realizado por Emilia Pardo Bazán. Archivo RAG.

Este complemento le era encargado con frecuencia por su amiga cada vez que acudía a la capital francesa y no sólo debía ser de última moda sino que además debía ir a juego con el vestido⁵⁶¹. Así lo señala la autora cuando escribe a su comadre *Mi querida Carmen, después de recibir la tuya me fui a casa de la Lesselleur. Ésta, al principio se asustó del poco precio de 40 duros para vestir y sombrero pero al fin, se avino a hacerlo y, de seguro, haciéndolo ella, saldrá bien pues esta mujer cada año es más elegante y complaciente. Se conformará a los 40 duros, vestido y sombrero incluidos*⁵⁶². La misma idea se repite en otra misiva posterior en la que dice: *Mi querida comadre, por la Camila te enviamos un encargo que contiene dos sombreros. Uno para tí, seriecito, y otro más alegre para Chochón. Esta es mi remesa, y de parte de mi tía Vicenta un vestidillo para Chochón haciendo juego con el sombrero y propio de fiestas de verano por lo fresco*⁵⁶³

En su correspondencia con doña Carmen el tema de los sombreros es omnipresente. Pardo Bazán no sólo le envía con frecuencia alguno de estos accesorios por encargo⁵⁶⁴ de la interesada, sino que es un regalo recurrente junto con retales de telas, sombrillas, alfileres y abrigos. Podemos citar varios ejemplos. En 1892 escribe: *Tengo echado el ojo para encargarle al primer gallego que pase y vaya a Santiago las dos tareas siguientes. Dos sombreros uno capota y el otro redondo (...) Serías muy guapa si, por telégrafo me dijese: sombreros o corte de vestido porque, la verdad buenita, Vicenta y yo pensaríamos regalarte cosa que te sirviese de algo y si ya tienes mercada mucha tela, a qué repetir?*⁵⁶⁵. Al año siguiente (1893) le reitera su oferta de obsequiarle de nuevo este complemento: *Como ya sabes que me gusta enviar cosa que tenga utilidad y que se pueda poner y usar dime qué prefieres, si tela para un vestido de estación y el sombrero haciendo juego*⁵⁶⁶.

El presente con que agasaja a su amiga será, finalmente, un par de sombreros de los que dice: *Te envío para el día del Carmen dos sombreros de estación, el uno para visita, paseo también, el otro para campo y playa. Si este último te parece un poco*

⁵⁶¹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 723.

⁵⁶² Archivo RAG: MO 88/C. 1.16.

⁵⁶³ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.8.

⁵⁶⁴ La señora de Pedrosa encargaba asiduamente a doña Emilia que le comprase sombreros para ella y sus hijas aprovechando los viajes de la escritora a París: *Adjunto el talón para recoger los anuales sombreros, cada vez más escasos y feos para mi gusto) y una blusa que también envía Vicenta en compañía del sombrero blanco. Que no lleguen hechos una torta y, mil abrazos a todos. Emilia.* Archivo RAG: MO 88/ C. 3.4

⁵⁶⁵ Archivo RAG: MO 88/C. 4.13.

⁵⁶⁶ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.3.

*atrevido, te queda el recurso de pasárselo a la niña mayor que ya debe de tener afición a los sombreros. Lo digo porque las mías demuestran en esto gran precocidad. Se ha entendido que los sombreros que te envió son de lo más discreto y honesto entre lo que se lleva, atendidos los tiempos que corremos. Doy una prueba de buen sentido no enviándote un guacamayo rosado en una selva de los trópicos. Qué sombreros los de este añito, Cielos!...*⁵⁶⁷. En esta última descripción se establece la especificidad de usos de los sombreros que eran más o menos vistosos dependiendo de su función. Además, el texto de la carta nos permite hacer un parangón inevitable con los tocados cuajados de plumas e incluso decorados con aves exóticas disecadas que lucían las hermanas Amézaga en *Un viaje de novios: dos budineras grandes, cubiertas todas de finísimas y menudas plumas encarnadas; un pájaro natural, una especie de faisán disecado con primor contorneaba el ala, torciéndose con gracia a un lado de la cabeza. Tan singular adorno semi-indostánico sentaba bien a la palidez tropical y a los ojos de fuego de las dos cubanitas* (PB 2003: 184). Estos ornamentos a base de aves estuvieron muy en boga a principios del siglo XIX y dieron lugar a severas regulaciones en los Estados Unidos prohibiendo la caza, la importación y la venta de pájaros silvestres⁵⁶⁸. Tales aditamentos están muy presentes en las dos irónicas alusiones a la excentricidades sombreroles que acabamos de referir.

Doña Emilia se obstina en obsequiar esta pieza a su comadre ya que tres años antes, en el verano de 1890, había festejado a su amiga por el día del Carmen con una *capotita negra torda porque me pareció que así la podrás usar desde luego*⁵⁶⁹. El sentido práctico de la escritora es innegable ya que por una parte envía una capota negra teniendo en cuenta que es la que más conviene al tipo rubio de su amiga⁵⁷⁰ y, además, es válida para cualquier estación. No obstante lo anterior, en su misiva siguiente, la capota es sustituida por un sombrero de ala ancha:

Mi querida comadre te escribo otra vez sobre el envío que lleva Pais para que al ver convertida en sombrero la capota no te figures que le sucedió a Pais lo que a Gedeón que encerró un toro y encontró en la jaula un gato.

⁵⁶⁷ Archivo RAG: MO 88/C. 2.13.

⁵⁶⁸ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 300 y 301. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 708 y 709.

⁵⁶⁹ Archivo RAG: MO 88/C. 3.1.

⁵⁷⁰ El negro y el azul claro eran los colores ideales para los sombreros de las mujeres rubias. DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 175.

Es el caso que al ir a recoger la capota me acordé de que pasas el verano en Villagarcía y que más te convendrá un sombrero redondo o casi redondo, con ala para la playa pero que sirva para el pueblo también. Esclarecido este punto no me resta sino desear que Pais se haya largado pues me dijo que se marchaba aquel día y, al siguiente me dejó una tarjeta, por lo cual, sospecho que debió de retrasar el viaje.

Cariños a todos

*Emilia*⁵⁷¹

Además de muy graciosa por la inopinada referencia bíblica a Gedeón, esta carta nos ofrece un testimonio muy interesante acerca de los tipos de sombreros más adecuados a cada estación y lugar. En el caso de los lugares de veraneo se imponía el modelo de paja de ala ancha, que protegiese la finura del cutis de los rayos del sol⁵⁷².

En 1914 las críticas de doña Emilia sobre los desatinos de los sombreros se refieren a su desorbitado tamaño:

*Querida Carmen, supongo que habrás recibido por correo un talón del envío de dos sombreros o, mejor dicho, flaneras, porque la moda este año ha llegado al límite del desatino. Los que enviamos Vicenta y yo son de lo más moderado y natural, nota que busco siempre también para mí. Lo pensé reducir su tamaño serían más preciosos en su forma pero quíá. Van negros porque ahora están de luto aún y lo negro, aunque estéis de alivio nunca descompone el cuadro. Con esta ocasión acuso recibo de vuestros bonitos regalos que llegaron bien*⁵⁷³.

Las dificultades para elegir el modelo correcto hace que, en una carta posterior, doña Emilia confiese a su amiga: *Querida Carmen. Mucho me alegro de que los sombreros hayan gustado y servido. Son un problema cada vez mayor los sombreros... creo que deberíamos volver a la mantilla*⁵⁷⁴

La disyuntiva entre sombreros grandes y pequeños no fue exclusiva en ese año⁵⁷⁵. Las crónicas de moda se hicieron eco de la constante dificultad entre las damas elegantes de tener que elegir entre los unos y otros. En el año 1915, *La mujer en su casa* daba inicio a su crónica con una pregunta directa y difícil de contestar: *¿Cuál es*

⁵⁷¹ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.2.

⁵⁷² Este sombrero es el llamado modelo capelina o pamela. BRANDRES OTO, Maribel, *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse, 1998: 266.

⁵⁷³ Archivo RAG: MO 88/ C. 5.11.

⁵⁷⁴ Archivo RAG: MO 88/ C. 5.12.

⁵⁷⁵ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibídem*, p. 172.

la moda? Dificil es la respuesta, porque si bien al principio del invierno dominaron los sombreros pequeños, muy pronto aparecieron los grandes, después los de tamaño mediano, y ya no es posible afirmar cuál es el último modelo⁵⁷⁶. También en este punto la lógica hubo de imponerse y se recomendó emplear los de mayor tamaño y más vistosos para trajes de paseo o de visita playa y balneario, en tanto que los más pequeños se aconsejaban para el teatro evitando así las quejas constantes de los espectadores que rechazaban el tamaño desorbitado de los sombreros de las damas que dificultaban e impedían la visión de los espectáculos⁵⁷⁷.

Uno de los regalos más socorridos con los que la señora de Pedrosa corresponde a su amiga y que resultan muy necesarios para una amante de la sombrerería, son los alfileres para tocados.⁵⁷⁸ la moda en materia de alfileres también variaba con frecuencia y dado que era una pieza de joyería muy visible, debía escogerse con esmero prefiriéndose un *alfiler de arte a la vulgaridad de los alfileres de bazar*⁵⁷⁹. Había alfileres grandes que eran ideales para sujetar los sombreros de tamaño descomunal y otros más pequeños y delicados para asegurar los velos y tocados más pequeños. Tal vez a estos alfileres grandes se refiera Pardo Bazán en esta carta a su amiga: *un alfilercito, ochavito*⁵⁸⁰ *o rabanito que encargué para tu santo en unión con Vicenta (las cosas en tiempo) y que aún no he visto por lo cual puedo sustituir la conocida fórmula por esta otra: Deseo que te guste*⁵⁸¹. Las agujas de gran tamaño podían incluso ser peligrosas para el resto de los viandantes y en la mayoría de los casos eran joyas de gran valor⁵⁸². Consciente de la importancia económica de este tipo regalo, Pardo Bazán se lo agradece enormemente a su amiga en otra de sus epístolas: *Querida comadre. Ya están en mi poder la aguja y el monedero o saquito. La primera que es muy bonita y, efectivamente, está trabajada de un modo que indica que ahí los joyeros saben su obligación ya que sirve a todas horas para prender el*

⁵⁷⁶ *La mujer en su casa*, n. 57, 1915: 20.

⁵⁷⁷ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 251.

⁵⁷⁸ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 177.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁸⁰ ORTEGA DATO, José Ángel, "Los dineros en el Quijote", *SUMA* 52, Junio, 2006: 39 y 40 señala que Don Quijote en una disertación en Sierra Morena dice refiriéndose a un alfiler grueso que, en aquel tiempo costaba una blanca: *Si Roldán fue tan buen caballero y tan valiente como todos dicen ¿qué maravilla, pues, al fin era encantado, y no le podía matar si no era metiéndole un alfiler de a blanca por la punta del pie, y él traía siempre los zapatos con siete suelas de hierro?* (II, XXVI). Teniendo en cuenta que tanto una blanca como un ochavo equivalen a medio maravedí, no sería descabellado suponer que el alfiler grueso siga recibiendo el nombre de la moneda tradicional con la que se pagaba.

⁵⁸¹ Archivo RAG: MO 88/ 1.20.

⁵⁸² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 721.

sombrero.⁵⁸³ Muy interesante resulta la alusión a los joyeros ya que la señora de Pedrosa vive en Santiago, en la rúa Nova en el número 40, por lo que la condesa de Pardo Bazán parece muy impresionada con la labor de los orfebres santiagueses. La habilidad de éstos hace que Carmen repita el mismo obsequio, esta vez para Vicenta, tía de doña Emilia, tal y como se desprende de esta nota que escribe la autora en 1887 *Gracias por el preciosos canastillo y mi tía por el alfiler*⁵⁸⁴. La escritora también encarga este tipo de complementos para sus sombreros en la rúa del Villar, según se deduce de la siguiente misiva: *Hazme el favor de pagar a Eduardo Matilla 5 duros en nombre mío, que es el oficial de platero que está a la entrada de la Rúa del Villar (el cordobés) y dile que son del alfiler con una perlita negra que le compré el día de san José*⁵⁸⁵. No sabemos con certeza quién podría ser este platero de origen cordobés de quien se habla en la carta aunque cabría la posibilidad de que fuera descendiente o discípulo de los famosos orfebres cordobeses de la familia Arfe que durante el Renacimiento y el Barroco habían trabajado para la Catedral Compostelana⁵⁸⁶.

La obra epistolar de Pardo Bazán es prolija en el tema. También su obra narrativa recoge innumerables alusiones al mundo del sombrero a las que ya nos hemos referido. No obstante, debemos incidir en uno de los relatos más representativos del interés de la autora por este complemento. Hablamos de *La manga* publicado por primera vez en la revista *Blanco y negro* en 1910⁵⁸⁷.

Este cuento ofrece una gran variedad de temas tomando como referente el sombrero de Nati, una muchacha de *veintiocho años ya, palmito muy celebrado, que está llamando la atención en un pueblo donde acaba de llegar su padre a desempeñar un empleo, y espera fundadamente el fénix matrimonial...* (PB 1990, III: 382). En apenas tres líneas la autora ofrece un par de detalles sumamente reveladores acerca de la condición femenina. Por una parte, la protagonista del cuento forma parte ya de ese grupo de mujeres casaderas de clase media que no tiene otro horizonte vital que el matrimonio y a las que Pardo Bazán criticaba por su mediocridad intelectual y moral generalizada y por su sometimiento, gregarismo y banalidad⁵⁸⁸. Por otra parte, sale a

⁵⁸³ Archivo RAG: MO 88/C. 5.1.

⁵⁸⁴ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.15.

⁵⁸⁵ Archivo RAG: MO 88/ C. 1.8.

⁵⁸⁶ VARAS RIVERO. Manuel, "La custodia de la catedral de Santiago de Compostela de Antonio de Arfe. La consolidación de un modelo renacentista", *Estudios de platería. San Eloy 2009*, Rivas Carmona Coord., 2009: 747 y 748.

⁵⁸⁷ *Blanco y negro*, nº 999. 1910.

⁵⁸⁸ BURDIÉL BUENO, Isabel, *Ibidem*, p. 418.

relucir la importancia de la apariencia femenina como cebo para atraer el interés de los varones y la moda, desde luego, como instrumento de seducción va a cumplir, en este propósito, un papel fundamental⁵⁸⁹. De hecho el sombrero de Nati va a ser descrito como una trampa cazamaridos infalible, con un poder de atracción probado: *ese artefacto que, bajo sus alas enormes, presta a la señorita honrada la provocación atractiva de las cupletistas y las cocotas en los grandes casinos internacionales* (PB 1990, III: 383). El accesorio en cuestión posee una función que va más allá del embellecimiento de su propietaria y alcanza cotas de alegoría ya que es el señuelo que esta Diana cazadora utiliza para atraer y atrapar a su presa:

Pronto como un pájaro, él se destacó de un grupo y se hizo el encontradizo. Era un novio ideal, de buena presencia, rico, decidido a casarse, de seguro. Nati tembló de felicidad. El pretendiente la miraba embobado, se la bebía con los ojos. Siguieron andando, pero el muchacho propuso sillas y las pagó galantemente. El papá se hizo el distraído; a su lado, casualmente, estaba un compañero de oficina. Los dos jóvenes cuchichearon más bajo. El pretendiente expresaba su admiración; la pretendida, coqueteando, negaba que ella valiese nada; hasta negaba la elegancia de su atavío, a la cual había notado que su pretendiente era muy sensible (PB 1990, III: 383).

El *leit motiv* de toda la trama es el espléndido y descomunal⁵⁹⁰ sombrero. El primer aspecto que destaca de este accesorio, orgullo de su propietaria y de su familia, es su precio desorbitado:

Nati terminó, ante el modesto armario de luna, su tocado y sus aprestos de coquetería. La tarea de prender el sombrero no fue corta. Era uno de esos sombreros inconmensurables que son el encanto, el susto y la ruina de una familia burguesa durante una estación. Había

⁵⁸⁹ PAZ GAGO. J. M., *Ibidem*, p. 18.

⁵⁹⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 744. Los sombreros grandes, tocas, y campanas pequeñas fueron las tres clases de sombreros que estuvieron vigentes durante 1910. El tamaño de algunos sombreros dio lugar a que algunas noticias no estuvieran exentas de cierto tono irónico: *En el seno de las familias ha producido desolación inmensa una noticia que ha circulado por ahí estos días. Ha venido a Madrid un modisto de los más famosos de la calle de la Paix, de París. Ha dicho que todavía no están llamados a desaparecer los grandes sombreros femeninos. Al contrario, tienden a aumentar. Si la nefasta nueva se confirma fatalmente, sólo los arquitectos y constructores de muebles estarán de albricias. Los primeros porque tendrán que modificar las puertas de los edificios. Los segundos, porque tendrán que hacer armarios mayores. Hoy no hay armarios de luna capaces de contener dentro un sombrero de señora. Pero hay sombreros capaces de contener dentro un armario de luna y de todo el sistema planetario. Blanco y negro 1909, nº 932. Esta referencia resulta muy apropiada si pensamos que Nati, protagonista de *La manga* se contempla tocada con su descomunal sombrero en un armario de tres lunas.*

costado ciento diez pesetas redondas, y esa suma, para los padres, representaba no escasas privaciones, un desequilibrio en el presupuesto, la supresión, durante dos meses, del plato de carne en la cena, sustituido por un guisado de patatas o unos panchos fritos. ¡Paciencia! No se podía prescindir de que «la niña» luciese el sombrero que impone forzosamente la moda, y que, en este año de gracia, ha pegado un salto desde los precios admisibles de ocho y diez duros, hasta los de veinte como mínimo. ¿Quién cuenta con eso, vamos a ver? Porque nada ha subido tan sensiblemente: si los comestibles encarecen, no hasta tal punto; suben anualmente, de un modo imperceptible, mientras el sombrero se lanza en vertiginoso arranque... Y, al cabo, de comer se prescinde, no de golpe..., pero vamos, así, poquito a poco -en relación con la carestía de los comestibles-; pero el sombrero es lo sacrosanto (PB 1990, III: 382).

Las crónicas de la época reflejaban esta idea de que la carestía de los sombreros arruinaban a las señoritas de clase media con aspiraciones elegantes. En 1913, *La mujer en su casa* advertía⁵⁹¹: *ahora a la vuelta del veraneo se necesita un sombrero que no sea ni de verano ni de invierno, que dura hasta el mes de noviembre, en que es indispensable el de invierno generalmente sencillo, para renovarle en Navidad, época de visitas, five o'clock, etc. por otro más elegante y de última moda; en abril aparecen los sombreros de primavera, aunque tal estación no aparezca más que en los calendarios y almanaques; en mayo, los sombreros de paja; en julio, los de campo y playa; en septiembre, los de sport. ¿Creéis exagerada esta enumeración? Pues las señoras elegantes que frecuentan el gran mundo tienen que pasar por todas estas fases inventadas por las modistas, que han sabido aprovechar el espíritu de la época presente, tan dado al lujo y al despilfarro...*

En el caso de *La manga*, el sombrero es festejado como una auténtica ganga. Se trata de un modelo de estación que la protagonista adquiere ya entrado el verano y que, por añadidura, es obra de una modista parisina lo cual incrementa su prestigio a ojos de las *fashionistas*: *No había duda; era feliz casualidad haber encontrado, por sólo veintidós duros, tal sombrero. No se presentaría en el salón del paseo otro así. Una creación, un modelo de París que llegó algo tarde para ser copiado, y que la modista vendió barato por temor de no poder colocarlo ya en julio (PB 1990, III: 383).* La moda francesa era un lujo extraordinario que una muchacha de clase media no podía permitirse fácilmente por lo que un accesorio de esta procedencia era un capricho extraordinario y si, además, se obtenía a un precio “razonable”, se convertía

⁵⁹¹ *La mujer en su casa*, nº 142, 1913: 309.

en un tesoro. Dada la carestía de los sombreros, las revistas de moda incluyeron secciones en las que se orientaba sobre la realización de copias de los mismos en casa, sin necesidad de acudir a las manos expertas de las modistas, a fin de que las señoras y señoritas de clase media, que se sentían abocadas a una actividad social considerable y cuya situación económica no les permitía hacer dispendios exagerados, pudiesen tener un surtido amplio y apropiado de este accesorio⁵⁹².

El sombrero del relato tiene además un valor prodigioso, metafísico ya que parece metamorfosear a Nati no sólo desde un punto de vista físico sino también psicológico. Con este accesorio la protagonista adquiere un aire cosmopolita que la encumbra por encima de sus competidoras y la coloca en la categoría de las actrices y *cocottes*, mujeres osadas en cuestión de moda, muy alejadas de las pacatas señoras de la mesocracia y que no dudan en exhibir sin recato las tendencias más novedosas⁵⁹³:

Nati se miraba en el espejo turbio del armario desvencijado, adquirido de lance... Tal sombrero debiera reflejarse en las triples lunas de lujoso tocador. Nati sabía el efecto que había producido cuando lo estrenó, y lo que le aumentaba la hermosura, lo que completaba su silueta el sombrero dichoso, dándole el atrevimiento mundano envidiado por las muchachas de la clase media, que siguen la moda y no se desenvuelven ágilmente dentro de ella, ligadas por la vergüenza y por el hábito casero... (PB 1990, III: 383).

El sombrero de Nati es un condicionante fundamental para que la protagonista lo combine con un vestuario mucho más atrevido y descocado de lo que en ella sería habitual:

A favor de aquel sombrero elegante, Nati había tenido valor para prescindir de las enaguas, reduciendo a la mínima expresión su ropa interior, y ahora se recreaba, entre confusa y envanecida, al comprobar que su cuerpo presentaba las líneas y los trazos ligeros del púdico semidesnudo de los figurines de arte⁵⁹⁴... Exagerada la gracilidad de las formas juveniles por lo flexible de la tela del traje, una lana más suave que la seda, el sombrero se gallardeaba sobre los

⁵⁹² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 704.

⁵⁹³ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 28 menciona a la actriz Réjane, cliente de Doucet como *encarnación del genio, la gracia y el espíritu de París*. DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 124 y 125 menciona a Sarah Bernhardt, Granier o Réjane como exhibidoras de trajes. Ver PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 95.

⁵⁹⁴ Este traje liviano y revelador evoca la vestimentaligera y vaporosa de las seductoras y provocativas *merveilleuses* de la época del Directorio francés. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 124. PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p. 49

hombros, que coronaba de sombras flotantes y plumajes ondeadores como cabelleras. Nati, sonriente, se gustó, y después de perfumarse y tomar los guantes, hizo el cálculo de toda mujer que se ha gustado: «Le gustaré.» (PB 1990, III: 383).

El influjo mágico del complemento inunda la personalidad de la protagonista y la empuja a un exhibicionismo indecoroso de su cuerpo. La vanidad se impone y la apariencias prevalece sobre cualquier otra cualidad o virtud que Nati pudiera haber mostrado ante su pretendiente⁵⁹⁵. Esta perversión moral provocada por el embrujo del sombrero no va a quedar sin su merecido y justo castigo en el sorprendente y moralizante final del relato.

Cuando la protagonista, engalanada impúdicamente sale a pasearse y a encontrarse con su novio, cae un aguacero descomunal. Emilia Pardo Bazán lo describe como un diluvio de dimensiones bíblicas similar a aquél con el que Dios castigó a la raza humana por sus pecados:

Volcaban a chorros desde el cielo urnas llenas; furioso torrente que descendía, descendía, sin parar. Las señoras corrían, gritando, en busca de un asilo, de un techo que las cobijase; nadie había traído paraguas, y, por otra parte, ¿de qué serviría un paraguas en tal contingencia? Un paraguas es para cuando llueve, no para el diluvio. Se habían abierto las cataratas del cielo, y las húmedas entrañas de la despanzurrada nube se desfondaban en ríos de agua colérica, despeñada desde lo alto... (PB 1990, III: 384).

Los efectos de esta lluvia purificadora son catastróficos para Nati:

Nati, desde el primer momento, había corrido como una loca... No sabía si su padre venía detrás; ignoraba si iba al lado de su novio. ¡Sálvese el que pueda!... Corría, corría agujoneada por dos estímulos, por dos terrores: el de perder su ropa, su sombrero, sus galas -la tercera parte por lo menos de su belleza-, y el de ser vista en grotesca situación, hecha una birria, envuelta en trapos mojados y con unas plumas desteñidas soltando manchurroneos... Notó, sin embargo, en medio de su desesperada fuga, que otras fugitivas infelices se quitaban el sombrero y lo tiraban (...). Bajo los latigazos rígidos del aguacero,

⁵⁹⁵ CRESPO SÁNCHEZ, Francisco Javier, “Vestidos y adornos: la crítica a las apariencias externas a través de la prensa española (finales siglo XVIII-Siglo XIX)”, *Estudios Humanísticos. Historia*, Universidad de Murcia, 2016: 140. La Iglesia católica advirtió con vehemencia ya desde el siglo XVIII de que los vestidos poco decorosos permitían vislumbrar las perversiones y los vicios de las personas.

se miró un instante, y se vio desnuda... Sí, desnuda como la estatua bajo el lienzo del escultor... Su traje leve señalaba la plástica de su cuerpo. En el mismo punto, notó que su novio venía cerca, corriendo también, para auxiliarla seguramente (...)Y hubo tiempo de que el novio llegase, y Nati leyese en sus ojos toda la desilusión, todo el repentino hielo del que ve tan cambiado un rostro que aún no ama lo bastante, y todo el despecho rencoroso del que ve a la mujer que empezaba a interesarle profanada por los ojos impíos de la muchedumbre...Nati no volvió al paseo. Era el triste drama de tantas señoritas pobres. No podía reemplazar la ropa perdida... Ni el novio, perdido al mismo tiempo que la ropa (PB 1990, III: 384. 385).

La protagonista intenta salvar su preciado sombrero hasta el final pero el resultado de sus afanes es desastroso. Su exceso de vanidad queda evidenciado y en el pecado llevará la penitencia pues pierde sus galas, a su novio y también su futuro. El castigo de Nati tal vez es demasiado excesivo para su falta: es flagelada por la lluvia y desnudada en público como las mujeres impúdicas pero tales son las nefastas y al parecer inevitables consecuencias de, paradójicamente, perder la cabeza por un sombrero.

5.4. El arte de visitar: El traje de visita y el traje de recibir.

Las visitas eran un compromiso social inexcusable para las damas de la clase media decimonónica y tenían su momento después del verano y de una posterior estancia en el campo durante el otoño. De acuerdo con estos hábitos vacacionales, el mes de noviembre, que también coincidía con la solemnidad de difuntos, era un ínterin a la espera del acelerado ritmo social que se avecinaba durante el invierno. Este ritmo frenético queda atestiguado por Pardo Bazán en una de sus misivas a su comadre, la señora de Pedrosa, cuando lamenta:

Los teatros, las sociedades, las visitas (tengo 251) y he dejado muchas, con rubor lo confieso, porque viven en pisos altos!, las infernales recomendaciones y otras niñerías por el estilo me traen más atareada a veces que la pluma⁵⁹⁶.

⁵⁹⁶ Archivo RAG: MO 88/ C.3.5.

Ya en el mes de diciembre podían comenzar las primeras visitas, aunque el mes especialmente indicado era enero. Dado que las familias pudientes regresaban cada vez más tarde del campo o de los balnearios, y debido al obligado paréntesis que imponían las fiestas navideñas, resultaba casi imposible cumplir con los diferentes compromisos sociales en el último mes del año. Doña Emilia también deja constancia de estas dilatadas estancias campestres y termales cuando un 24 de septiembre, desde Mondariz, escribe a su amiga Carmen: *La temporada de aguas se prolonga más de lo que pensé y me voy a encontrar en octubre vestida de riguroso verano*⁵⁹⁷. Los encuentros con las amistades más o menos cercanas se consideraban como un deber, aunque también esta obligación⁵⁹⁸ se fue tiñendo de otras motivaciones tal y como recogen las crónicas de los diarios: *A cada paso nos cruzamos con lindas damas, coquetonamente “emmitaouflées”, que se apresuran. Otras damas, que hacen las visitas como deporte, muestran su alegría por poder lucir su belleza en las cafles. Otras hacen las visitas por obligación mundana, por no tener ocupaciones o por el gusto de ver gente. Aunque también existen damas que hacen visitas por necesidad, ninguna deja de hacerlas*⁵⁹⁹. El horario de visitas era preferentemente la mañana aunque también podía frecuentarse a las amistades después de comer, entre las tres y las siete de la tarde⁶⁰⁰.

En *Morriña*, el narrador señala la costumbre de doña Aurora, viuda de Pardiñas, de visitar a lo largo de la mañana:

Como los amigos de la señora sabían que no acostumbraba salir a la calle sino por la mañana, de manto y arrebuja en su rotonda de pieles, a visitas de confianza o a compras, y que las tardes se las pasaba haciendo media en la ventana del comedor, acudían fielmente, atraídos por la chimenea, las poltronas, la intimidad y el hábito. (PB 2007: 77).

La señora de Pardiñas sale a la calle luciendo una rotonda, un abrigo amplio, sin mangas y provisto de una esclavina o muceta que reforzaba la protección del cuerpo en los hombros y la espalda⁶⁰¹. Dado que esta esclavina iba cubierta o forrada de

⁵⁹⁷ Archivo RAG: MO 88/ C 3.19.

⁵⁹⁸ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 246.

⁵⁹⁹ *La moda práctica*, nº 167, 1911: 4 en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 217.

⁶⁰⁰ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 246 y 247.

⁶⁰¹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, pp. 1161 y 1049.

pieles, podemos afirmar sin ningún género de dudas que doña Aurora va bien pertrechada contra el frío invernal.

El abrigo empleado para visitar recibía el nombre de “visita” y en la década de los 80 se caracterizaba porque tenía una abertura trasera para dejar espacio al polisón⁶⁰². Probablemente en *la Quimera*, el abrigo de piel que luce en febrero Clara Ayamonte para visitar a Silvio Lago en su estudio, no tenga ya estas características pues la moda de 1905 ya había superado el polisón: *Viene envuelta en pieles: jaquette de nutria, abierta sobre un corpiño de raso negro; boa muy largo, manguito enorme* (PB 1991: 209). Como vemos en estas pocas líneas, un amplio repertorio de prendas exteriores se asociaban al acto de visitar: abrigos, chaquetas, echarpes, boas, manguitos... No hay que olvidar que estamos en lo más crudo del invierno. De entre todos los complementos de la *toilette* de la Ayamonte, Silvio detalla el largo de la boa que, en la fecha de publicación de la novela (1905), podía ser de marta, armiño y pieles flexibles en general. Estos socorridos echarpes se ceñían sobre los hombros y brazos y su extremada longitud permitía lucirlos cayendo hasta el suelo con premeditada y elegante negligencia⁶⁰³. También el texto destaca el tamaño del manguito para abrigarse las manos que luce Clara muy ajustado a las tendencias de 1905, año en que la moda impuso que estos accesorios fueran muy grandes⁶⁰⁴.

El abrigo de la Ayamonte que veíamos en la escena anterior era de nutria. El uso de este tipo de pieles era una opción ideal para protegerse del frío⁶⁰⁵ y por ello, también guarnecían el sobretodo de doña Aurora en *Morriña*. Tanto la piel de nutria mencionada en *La Quimera* como el astracán, el *breitschwantz*⁶⁰⁶, la cibelina, la marta o el visón estuvieron muy de moda a comienzos de siglo. La única exigencia

⁶⁰² *Ibidem*, p. 1192. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 236.

⁶⁰³ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 634.

⁶⁰⁴ *El volumen exagerado de los manguitos recuerda las modas del segundo Imperio; pero nuestros manguitos son de forma mucho más graciosa y más flexible que los rígidos cilindros con que se abrigan sus manos nuestras abuelas. Unos son anchos en el centro y estrechos en las puntas; otros ensanchan en éstas y estrechan en aquél; pero el triunfo del arte del peletero está en drapearlos y plegarlos como una tela, reteniendo esos pliegues flexibles con una correa o una hebilla de la misma piel, o con una de metal, aun cuando esto me parece horrible, si la hebilla no es de una preciosa joya por su estilo y por su forma, ya que no por el metal de que esté formada. Un modesto ramito de violetas de dos matices, un grupo de rosas de Noel, un gran crisantemo, son mucho más elegantes y más bonitos que una hebilla vulgar. Pero un sencillo manguito de buena piel, sin hebillas ni flores, es lo que mejor acompaña a un traje sencillo llevado por una persona que no esté ya en la primera juventud. La moda elegante, nº 43, 1905: 506. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 643.*

⁶⁰⁵ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 200 y 201.

⁶⁰⁶ El *breitschwantz* también llamado *karakul* es una piel de pleno plano muy fino y brillante y negro de corderos nonatos. FONT TOLEDO, Salvador, *La raza karakul*, Ministerio de Agricultura, Sección de Publicaciones, Prensa y propaganda, Madrid, 1942: 42 y 100.

inexcusable para las damas elegantes respecto al uso de pieles era que el abrigo de piel y el traje que cubría armonizasen en cuanto a colorido⁶⁰⁷.

Otra posibilidad era lucir sobretodos de tela, normalmente terciopelo o seda acolchada,⁶⁰⁸ que proporcionasen suficiente protección contra las inclemencias invernales. En otro encuentro con Silvio en *La Quimera*, Clara Ayamonte luce un abrigo diferente, en este caso de seda que, por su color sobrio puede combinarse con cualquier traje pero que presenta un forro espectacularmente vistoso:

-¿Quieres que dé luz, nena? -interrogó el prisionero, deseoso de evadirse.

-¡No! Si está divino el taller; y además, para lo que vamos a charlar... ¡prefiero el misterio! Súbeme el abrigo... así...

Silvio obedeció. Era el abrigo amplia pelliza de seda acolchada, oscura y modesta por fuera, al interior forrada de riquísimo brochado azul modernista. Clara echó sobre los hombros del artista un pedazo de la fastuosa envoltura, y al sentir que el mismo tibio ambiente les rodeaba, se decidió:

-Vamos a tratar de cosas formales... Déjame enterarme... ¿Tienes probabilidades de romper la cadena? ¿Podrás dentro de poco renunciar a los retratos y dedicarte a lo serio? (PB 1991: 237, 238).

El abrigo de Clara actúa en esta escena como un recurso narrativo de primer orden. Por una parte, cuando la joven rodea con la prenda a su amante, éste se ve encadenado y envuelto por los deseos matrimoniales de ella que no coinciden en absoluto con las ansias de mundanidad y gloria artística que él persigue. Por otro lado, si nos detenemos en la descripción de la prenda, el narrador destaca la modestia y sobriedad externa de la misma en contraste con su forro modernista⁶⁰⁹. Con este binomio interior/ exterior, Pardo Bazán mimetiza a la Ayamonte con su abrigo. Aparentemente, Clara es una mujer convencional pero su aventura con el pintor Lago denota una personalidad más audaz de lo que socialmente sería admisible. Recordemos que ya al hablar de su ropa íntima veíamos que ésta era picante y lujosa y esto resultaba sorprendente ya que externamente la Ayamonte se vestía con lisura. Estas dos alusiones indumentarias son muy significativas, en mi opinión, por lo que

⁶⁰⁷ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 220.

⁶⁰⁸ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 268. La seda acolchada también se empleaba para las batas de casa.

⁶⁰⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 290. El Modernismo pretendía combinar la máxima belleza con la combinación de elegancia y opulencia. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p.198 subraya que este movimiento pretendía equilibrar moda y arte.

respecta a la psicología de este anodino personaje que, en primera instancia, se presenta como una mujer teóricamente sensible si bien después ofrece estos atisbos de frivolidad decadentista⁶¹⁰ reflejados a través de su vestuario.

Debajo de los abrigos de visita era necesario vestir un traje adecuado. En cualquier caso, no debía tratarse del severo traje sastre usado para las correrías matinales, sino que sería un terno compuesto de falda y chaqueta en el que la imaginación estaba permitida y era posible jugar con los colores y adornos. Este atavío, denominado “traje modista”⁶¹¹ servía para visitar pero también podía emplearse para diferentes acontecimientos por lo que no se dudaba en encargarlo en ricas telas y disponer en él los encajes antiguos de la familia, realzando su valor. En *Morriña* Pardo Bazán describe una *toilette* de domingo de la viuda de Pardiñas que se presenta tan idónea para acudir a la iglesia como para cumplir con sus compromisos sociales:

«Hoy haremos visitas. No hay más remedio: estamos en descubierto con todo el mundo. Es un escándalo. Ya he pedido el landó al taller de Agustín: dice que a las dos en punto lo tendremos a la puerta. ¡Ah!... ¿No sabes? Voy a ir, que si me miro al espejo, no me conozco. La modista me trajo ayer el vestido de terciopelo negro arreglado con pasamanería de azabache y puntillas; el sombrero igual está listo. Con que tocan a sacar el fondo del baúl. (PB 2007: 159).

La alusión al landó en el texto precedente no es fortuita, Cuando se vestía un “traje de modista” demasiado vistoso lo más apropiado era que en la puerta esperara el carruaje ya que pasear a pie así ataviada se consideraba una ostentación excesiva y poco adecuada.⁶¹² El exceso indumentario de la madre de Rogelio en su visita a las de Romera aparece reiterado poco después en un magnífico párrafo en el que doña Emilia recoge la falta de naturalidad y la incomodidad física que para ella supone lucir de esta manera fuera de lo habitual :

Lo que venía doña Aurora era muy atarugada con las galas que sólo en ocasiones solemnísimas se determinaba a lucir. Que no la quitasen

⁶¹⁰ LATORRE CERESUELA, Yolanda, “Decadentes y diletantes: la mujer en la última Pardo Bazán”, *Lectora, heroína, autora. La mujer en la literatura española del siglo XIX. III Coloquio*, (Barcelona 23-25 octubre 2002), ed. V. Trueba, E. Rubio, P. Miret, L. F. Díaz Larios, J.F. Botrel y L. Bonet, Universitat de Barcelona, PPU, 2005: 199.

⁶¹¹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 217 y 218.

⁶¹² *Ibidem*, p. 219.

a ella de su mantito arrebuñado, de su traje de merino y de su gran abrigo de pieles. Tanto embeleco era para condenarse. El peso del sombrero, con sus lazos empingorotados, la obligaba a bajar la cabeza; los aceros de la falda la ataban los muslos; en fin, ello no había más camino que someterse a semejantes impertinencias, por lo menos dos veces al año. Llevaba tarjetero, como su hijo, y además una lista de las casas donde se creía obligada a ir. También lucía, asomando por el manguito de marta, un hermoso pañuelo de encaje, perfumado con no sé qué extracto fino, y en las orejas dos buenos solitarios; el lujo modesto de una señora que no pretende sino guardar el decoro de su clase. Y, sin embargo, tal es el poder de la composición y del adorno en la mujer, que doña Aurora, con sus cincuenta y pico, parecía haberse dejado diez en la puerta del cuarto tocador, ostentando en la tez una animación agradable, y en el andar cierta majestad insólita. (PB 2007: 160, 161).

Como podemos inferir de este fragmento, la señora de Pardiñas utiliza normalmente un holgado vestido de lana delgada (merino) y una rotonda de pieles para sus trajines mañaneros y es muy comprensible que el uso de un enorme sombrero y de un ajustado corsé que doblegan y oprimen su figura le resulte fastidioso. Otro elemento destaca en esta prolija descripción de su indumentaria: el manguito. Los manguitos de piel eran un accesorio a modo de cilindro, que abrigaban las manos al introducirlas en su interior⁶¹³. No fueron un accesorio exclusivo de una determinada clase de *toilette* y, de hechos, podían llevarse con un traje de visita, un traje sastre de mañana o una *soirée* de noche. En cualquier caso la indumentaria de doña Aurora sirve en su conjunto como infalible recurso narrativo puesto que las limitaciones físicas que sombrero, corsé largo⁶¹⁴ y manguito imponen a su cabeza, muslos y manos son muy expresivas de su sujeción a la inevitable convención social de realizar visitas.

En lugar de un “traje de modista” también era posible realizar las visitas con un traje sastre de jerga o paño. Esta elección podía atribuirse a dos motivos, o bien indicaba un presupuesto modesto o, en otros casos, se ponía de manifiesto una extrema sencillez a la que no se quería renunciar. Este último es el caso de la señora del magistrado Prudencio Rojas que visita a la viuda de Pardiñas en *Morriña* quien, a

⁶¹³ DELPIERRE, Madeleine, *Indispensables accessoires. XVI-XX siècle, Exhibition Catalogue*, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, París, 1983-84: 38. Los manguitos también se mencionan como complemento invernal imprescindible en otros relatos de la autora como *La religión de Gonzalo* en donde la protagonista, Rosalía alisaba con repetidos pases la blanda y densa piel de su manguito (PB 1990, I: 344).

⁶¹⁴ Este corsé largo se utilizaba para crear la silueta en forma de S y oprimía los muslos. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 290.

través de la sencillez de su atavío, expresa su riguroso sentido de la abnegación y el deber:

Si un pintor quisiese simbolizar la Dignidad envuelta en los cendales de la Modestia, bastabale copiar fielmente el porte y rasgos de la señora de Rojas. Para quien no tuviese el alma dañada y torcida, o embotada la sensibilidad, había algo en aquella mujer sencilla, socialmente insignificante, que obligaba con categórico mandato a inclinarse y descubrirse. En su abrigo de terciopelo negro ya raído, escrupulosamente limpio, trabajosamente puesto al aire de la moda después de ocho o diez arreglos quizá; en su capota cuyos encajes descubrían el brillo de la plancha casera; en sus guantes nuevos, comprados para la circunstancia, de dos botones no más, de color sufrido y obscuro; en sus aretes antiguos,—una roseta de minúsculos diamantes;—en sus blancos cabellos, alisados y pegados a las sienes con el supremo decoro de una reina viuda que ha renunciado a agradar, se revelaba más valor, más sufrimiento, más secreto heroísmo que en los harapos de ningún pordiosero, ni en el uniforme de ningún invalido, ni en el sayal de ninguna monja. (PB 2007: 194, 195).

Esta expresión estricta de la decencia y la justicia se corresponde tanto con la condición de presidente de sala de tribunal de su cónyuge como con el elevado sentido de la moral del que ambos esposos hacen gala. En contraste con esta figura modelo de rectitud aparece en la misma escena la señora de Nicanor Candás, el ex fiscal de sala. Esta mujer *gordinflona* aparece vestida *muy empavesada, luciendo siempre vestidos llenos de faralaes y capotas que parecían garitas o peroles*, y es descrita en sus modos y maneras como *el tipo perfecto de la ordinariéz incurable, enquistada, que resiste al buen ejemplo, al aire de la corte, al caustico de la burla y al roce de la corriente del tiempo, que desgasta y pule, como la del mar, las piedras más toscas* (PB 2007: 196). La rudeza de la señora de Candás se ajusta a la personalidad y oficio de su marido, fiscal al fin y al cabo, cuyo tono demasiado directo e incisivo parece ser el resultado de una cierta deformación profesional que se traslada a su consorte. La de Candás no se anda con sutilezas, ni siquiera en su vestuario, y si algo se pone de moda ella luce sus nuevas galas clara y ostentadamente. En apenas dos párrafos las consortes de los contertulios son esbozadas con gran efectividad y a través de la delectación de la descripción de sus

ropajes encontramos elementos característicos del naturalismo que, junto con el estudio psicológico de los personajes, son las bazas fundamentales de esta novela⁶¹⁵.

La única limitación protocolaria para el uso del traje sastre en vez del “traje modista” como uniforme de visita era que se empleara a comienzos de la tarde, de tres a cinco, mejor que de cinco a siete⁶¹⁶. Cuando las visitas eran más de cortesía o más ceremoniosas esta vestimenta no resultaba muy conveniente. En *Los pazos de Ulloa*, Nucha acude con don Julián a visitar a la jueza de Cebre y sorprende a su anfitriona por la simpleza de su atavío: *devoraba e inventariaba el sencillo adorno de la recién casada santiaguesa...* (PB 1997: 248). El vestuario de Nucha, aunque adecuado, no es tan pomposo como el que veíamos en el caso de doña Aurora o en el de señora de Candás:

Abrió la puerta la criada en pernetas, que al ver a Nucha bajarse de su cabalgadura y arreglar los volantes del traje con el mango de la sombrilla, echó a correr despavorida hacia el interior de la casa, clamando como si anunciase fuego o ladrones: -Señora... ¡Ay, mi señora! ¡Unos señores...!, ¡hay unos señores aquí!. (PB 1997: 246).

Muy probablemente en la falda del traje, Nucha se permita adornos de volantes de acuerdo con la moda todavía vigente a finales de siglo pero también es probable que en la parte superior de su atavío la chaqueta fuera más sencilla y semejante a los modelos sastre⁶¹⁷ que empezaban a imponerse por ser más funcionales y polivalentes (recordemos que Nucha va a caballo) y que, precisamente por este motivo, no sería muy adecuado adornar con demasiadas joyas.

Tan importante como el traje de visita era el traje de recibir. Tanto la condición económica y social de la señora que recibía como la debida consideración a las personas visitantes, determinaban la elección de esta *toilette*. Un traje excesivamente rico, que rivalizase en exceso con las damas invitadas era de mal gusto⁶¹⁸. Por este motivo, en la visita que Nucha y el capellán hacen a la jueza de Cebre en *Los pazos de Ulloa*, el excesivo aliño indumentario (enaguas almidonadas corsé, corpiño de seda;

⁶¹⁵ DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar, “Morriña de Emilia Pardo Bazán: la “cuestión femenina”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Volumen extraordinario, UCM, 2007: 51 y 52.

⁶¹⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 219

⁶¹⁷ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 284.

⁶¹⁸ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 247.

moño postizo, falda de seda), sobre todo en lo relativo a las alhajas, de la anfitriona resulta inapropiado y provoca la chanza encubierta de los dos convidados:

Aunque Nucha no pecaba de burlona, no pudo menos de hacerle gracia el atavío de la jueza, que pasaba por el figurín vivo de Cebre, y a hurtadillas sonrió a Julián mostrándole con imperceptible guiño los collares, dijes y broches que lucía en el cuello la señora (PB 1997: 248).

Los tejidos empleados para los trajes de recibir fueron los mismos que para los trajes de visita: terciopelo, seda flexible (como acabamos de ver en la señora jueza) muselina o vuela. En todo caso se exigía evitar los excesos y la pomposidad puesto que se consideraban como un signo de mal tono. Así queda reflejado en las reflexiones del protagonista de *El tesoro de Gastón* ante el arreglo de Florita Lourido cuando lo recibe en casa de su padre, el alcalde:

Hicieron irrupción en el despacho, y Gastón se levantó y saludó hasta los pies a las dos señoritas del alcalde. En la primera, la del pomposo vestido azul con cintajos amarillos, la del crespo moño, la de la enharinada tez, reconoció Gastón a la que se desperezaba tan de mañana en la galería, y pensó que era lástima que se hubiese tomado el trabajo de componerse, porque era realmente guapa y lozana, y el ridículo adorno la echaba a pique. «Si me permitiese pasar un plumero por esa cara bonita emplastada de polvos de arroz...». La otra muchacha, modestamente vestida de hábito del Carmen, era de exigua estatura y cara macilenta, y cojeaba mucho, apoyándose en una muleta corta. (PB 2000, IV: 61).

En este párrafo el elemento más excesivo de la *toilette* de Florita viene dado por su maquillaje que no de resalta su belleza sino que la enmascara⁶¹⁹. Muy significativo es el hecho de que cuando la muchacha se da cuenta de que Gastón lejos de cortejarla la ha utilizado para tratar de dar celos a Antonia Rojas, el primer síntoma que demuestra su pesar es el abandono de los afeites:

Florita, desde su marcha, guardó un retraimiento absoluto; economizó más de una fanega de harina, por lo que dejó de empolvarse; otorgó treguas a su hermoso pelo rubio, no

⁶¹⁹ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p. 21: *Come la maschera il trucco cancella il volto come natura per rivellarlo come artificio.*

martirizándolo con las tenacillas; aflojó tres dedos el corsé; se dio tono anticipado de viudita noble y hasta se prestó a acompañar a la iglesia, muy de velo a la cara, a su hermana Concha, organizadora de una espléndida novena, con gozos, a la Patrona de la Puebla. (PB 2000, IV: 94, 95).

Si la cosmética sirve para divinizar a la mujer⁶²⁰, Flora Lourido acepta su degradación y se convierte en una hembra de carne y hueso, más aún, en una devota afligida, mediante su renuncia a la máscara.

También resulta excesiva en su vestimenta, la condesa de Imperiales cuando recibe la visita de Silvio Lago en *la Quimera*:

La Imperiales estaba dislocada, nerviosa (eso lo nota siempre quien no es lerdo); apenas comía, hablaba salteado, sufría distracciones y me devoraba con los ojos, a hurtadillas. Es mujer todavía guapa, morena, de tez limpia de artificios de tocador. Sobre su labio, un dedo de bozo la hace vulgar. Sospecho que el bozo este, que amenaza subirse a mayores con los años, ha tenido la culpa de que yo no la quisiese retratar pronto. Estaba vestida con alta coquetería, con ciencia de lo que conviene a su tez: funda azul pálido muy incrustada en encajes rojizos rebordados de perlititas, entre las cuales flojeaban hilos de amortiguado oro. Dos pesados borlones bizantinos, de perlas verdaderas, colgaban de los remates de su estola. Confirmó mis suposiciones el estudio de este traje. ¿Qué fue cuando, bebido el último sorbo de café, dada la última chupada al cigarro turco, se levantó, me hizo seña de que la siguiese, y, atravesando salones suntuosos, me condujo a un gabinete en figura de rotonda, con cierre de cristales, que es una diminuta estufa llena de plantas raras? ¿Cuándo vi que cerraba la puerta y daba dos vuelta, firmemente, a la llave? Por fortuna, no cometí la ligereza de corresponder a tan extraña acción con hechos ni dichos, a mi parecer, adecuados. ¡Si lo hago, me luzco! (PB 1991: 330).

En este caso el vestuario excesivo de la aristócrata provoca una situación embarazosa en la que la actitud seductora que tal vestimenta revela induce a Lago, en primera instancia, a pensar que la señora desea algún tipo de atención poco honorable. En realidad, tanto arreglo bizantino⁶²¹ obedece a un fin más decoroso aunque

⁶²⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 115.

⁶²¹ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, pp. 38 y 55 se refiere a *las magnificencias de Bizancio* y alude al hartazgo de Metivet en relación con las modas orientales. También la propia Pardo Bazán en *Cuarenta días en la exposición* subraya: *el bizantinismo y el naturalismo idealista inspiran a los Redfern Worth o Doucet.* (PB 2006: 492). Por su parte, Espina Porcel en *La Quimera* expresa su

revelador de una agudizada vanidad: conseguir que Lago, impresionado, la retrate en ese preciso instante y sin demora.

El traje de recibir, si era adecuadamente elegante, podía emplearse en otras celebraciones, como por ejemplo, comidas de confianza, reuniones de noche, con cierta intimidad, o comidas en familia⁶²². En todo caso su utilización estaba reservado al interior de la casa, tal vez porque era una prenda de uso doméstico que se llevaba por la tarde⁶²³ y hasta la hora de cenar, después de concluido el período de recepción de visitas. No era apropiado en ningún caso utilizar un traje de paseo para recibir ya que daba sensación de que se iba salir y no resultaba deferente para con el invitado. Por este motivo, la elección de traje para recibir a Miraya que hace Rosario en *El saludo de las brujas* no es casual. Rosario escoge un vestido inapropiado con el que expresa su desagrado por la presencia del visitante:

Tener visita era ya cortar la cadena, dorada y compacta, de las horas de amor; pero que esa visita fuese Miraya...(...) Sus labios temblaron, y haciendo un esfuerzo penoso, murmuró, dirigiéndose a la doncella y quitando las horquillas de concha que sujetaban en desorden su abundante mata de pelo:

-Péiname, hija mía, al instante... Tengo que salir a recibir a ese caballero.(...)

Ya recogido el moño, que mordían y sujetaban peinecillos de diamantes, Rosario tendió la mano hacia la puerta del cuarto que servía de ropero.

-El traje de fular azul -exclamó.

La doncella la miró, no sin alguna extrañeza (...) El traje de fular azul era un correcto atavío propio para una excursión a Mónaco. Sin embargo, la doncella obedeció, y abrocho con esfuerzo hasta el último corchete del traje y de su alto cuello, rígido, orlado por una austera golita blanca. Ataviada ya, púsose Rosario un sombrero de jardín... (PB 2000, IV: 247, 248).

Una vez más el vestido refleja el estado anímico del personaje. Rosario no quiere la visita ni al visitante. Tiene prisa por “mandarlo a paseo” y deja clara esta intención vistiéndola ella misma un traje de paseo. La determinación y complejidad psicológica⁶²⁴

empacho ante este estilo cuando dice en el taller de Paquin: *Estamos de pliegues y de peregrinas hasta el moño* (PB 1991: 441).

⁶²² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 221.

⁶²³ Sobre el vestido de tarde o *tea gown*: FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 270 y 271.

⁶²⁴ FREIRE LÓPEZ, Ana María, “El otro teatro de Emilia Pardo Bazán”, UNED, *Revista Signa* 23, 2014: 417. Esta complejidad psicológica hizo que la novela fuera adaptada con el beneplácito de la

de la chilena, una mujer fuerte, valiente, decidida y nada pacata, se ve bien expresada a través de este sencillo gesto.

5.5. Abrigos para todo

De forma genérica las crónicas hablan de prendas de abrigo para referirse a una serie de piezas que envolvían y abrigan cuando el tiempo así lo exigía. El abrigo era un arropo básico y se usaba tanto en invierno como en verano. La propia condesa de Pardo Bazán se hace eco de la importancia de esta prenda en su correspondencia con su amiga, Carmen Miranda de Pedrosa. En una primera misiva le anuncia:

*No sabiendo qué regalarte y, agotado el capítulo de chirimbolos, hemos ideado, Vicenta y yo encargar a Elisa un abrigo o chaquetita igual a la que me hizo a mí ahora en Madrid por el modelo de una traída de París, con la diferencia de que la mía es negra, como supondrás, y la tuya es del color bonito que llaman rosa de abril tosse infiel/ iserin. Me alegrará que te guste y que te haga algún servicio como abrigo de verano.*⁶²⁵

Este primer modelo del que habla la escritora podría ajustarse, muy probablemente, a una levita corta por delante y con faldones largos por detrás que, efectivamente, podría resultar muy apropiada como abrigo de verano⁶²⁶. Además su color, rosa resulta muy adecuado tanto para la estación como para la rubia señora Pedrosa⁶²⁷.

Posteriormente, en otra carta a su comadre, doña Emilia describe minuciosamente la hechura de un segundo abrigo que le obsequia:

Mi querida comadre, dos letras a última hora y casi cerrando el equipaje para decirte que te hemos comprado un abrigo de encaje negro, así muy larguito y que te lo aviso para que no vayas a comprar

autora como obra teatral en 1919 por el actor Francisco Fuentes quien además encarnó a Felipe mientras que el personaje de Rosario fue interpretado por Margarita Xirgu.

⁶²⁵ Archivo RAG: MO 88/C. 3.13.

⁶²⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 561.

⁶²⁷ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 159 aconseja el color rosa a las mujeres rubias. Sabemos que la señora de Pedrosa era rubia porque así lo recoge doña Emilia en una de sus cartas: *Ella (madame Lesselleur) me dijo que no estaba bien para ti ese color (verde ajeno) por ser rubia porque parecen amarillos*. Ver Archivo RAG MO 88/ C. 4.7.

tú otro. Es propio de Apóstol y de verano. Te lo enviaremos así que lleguemos y podamos. Sin más..⁶²⁸.

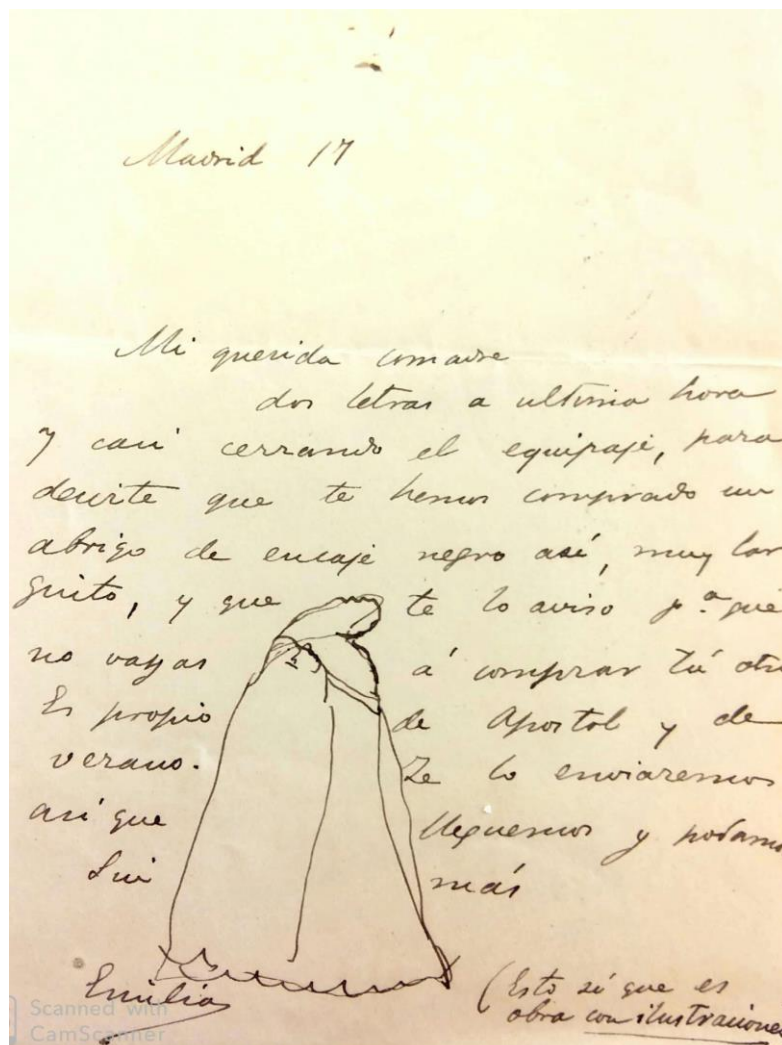


IMAGEN 4: Boceto de abrigo realizado por Emilia Pardo Bazán. Archivo RAG.

El diseño del abrigo era fundamental, ya que se tenían más trajes que abrigos. Por eso, la condesa de Pardo Bazán adjunta un boceto de la pieza en la citada epístola. Teniendo en cuenta la ilustración con la que contamos, la prenda parece ser una esclavina⁶²⁹ o *collet*, un abrigo largo, que no llevaba mangas, que tenía poco vuelo, que era redondeado por delante y que, en este caso concreto, tenía un alto cuello Valois⁶³⁰.

⁶²⁸ Archivo RAG: MO 88/C. 3.15.

⁶²⁹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 845. Imagen 4.

⁶³⁰ TRUEBA GIL, Idoia, "La hispanización de Isabel de Valois a través del vestido", *X Congreso virtual sobre Historia de las mujeres, Comunicaciones*, 2018: 925 y 927 indica que se

Dada su utilidad, doña Emilia insiste en repetir regalo para agasajar a Carmen por su onomástica:

Están todavía colgados (...) tu regalo del año pasado suspendido por los lutos interminables que aquí se llevan. Yo quiero que vayan juntos el atrasado y el adelantado, es decir, el del 16 anterior y el de este 16 que estaré en la aldea y, con pocas ganas de pensar en moños. Como ya sabes que me gusta enviar cosa que tenga utilidad y que se pueda poner y usar dime qué prefieres, si tela para un vestido de estación y el sombrero haciendo juego o un abrigo capa por supuesto, son los únicos que se llevan este año. Creo que si eliges el abrigo mis medidas serán buenas para ti en cuanto a anchos⁶³¹.

En este caso, la propia escritora nos indica que el modelo es un abrigo capa, una tendencia muy de moda a finales del XIX (1899-1901), que se caracterizaba porque cubría todo el traje, tenía mangas anchas y podía llevar cuello Médicis⁶³² (modelo Olga) o capuchón guarnecido de cordón (modelo Tiphaine)⁶³³.

Otro estilo de abrigo que menciona en su correspondencia a su amiga es el ruso, un tipo de gabán de tela gruesa⁶³⁴. En una primera carta le anuncia: *Los rusos irán por la primera proporción (?) que se presente⁶³⁵*. Posteriormente, en otra epístola, los menciona de nuevo: *Supongo que Antonio Meléndez te entregaría el ochavista así como cuatro rusos que te suplico distribuyas guardándote el que te corresponde.⁶³⁶* La alusión a este sobretodo, destinado a un uso más invernal, demuestra una vez más el gusto de la autora por regalar este tipo de prendas tan prácticas y necesarias en el guardarropa femenino.

También en su obra narrativa, Pardo Bazán se ocupa de describir toda clase de abrigos, levitas, chaquetas y sobretodos. En el cuento *Consejero Aurora*, la protagonista luce un sobretodo largo:

Había dejado caer la capelina de su sobretodo de viaje, de fosca seda torzal con cambiantes rojizos, y la hermosa cabeza, ya casi

trataba de un cuello, en sus orígenes de encaje, que llegaba hasta las orejas y que fue introducido en España por la francesa Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II.

⁶³¹ Archivo RAG: MO 88/ C. 3.3.

⁶³² DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 42 y 116 señala que se atribuye a Catalina de Médicis este alto cuello almidonado que estiliza la garganta.

⁶³³ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 566 y 567.

⁶³⁴ STRBÁKOVÁ, Radana. *Ibidem*, p. 1164 (ruso o rus).

⁶³⁵ Archivo RAG: MO 88/C. 1. 20.

⁶³⁶ Archivo RAG: MO 88/ C. 2. 18.

desempolvada a fuerza de traqueteos del coche, se gallardeaba con el poderoso encanto de los dieciséis años, rubios y virginales (PB 1990, III: 359).

En este caso la autora destaca la calidad del tejido de esta prenda de mangas anchas y abierta por delante, normalmente confeccionada en barragán (una tela impermeable) y que protegía del frío y de la lluvia⁶³⁷. En este caso, que se trate de una sobretodo elaborado en seda torzal⁶³⁸ e irisada en tonos rojos nos habla de la elevada condición social de su portadora, sobrina de un consejero de Carlos IV. La contextualización del relato también nos indica el uso habitual de esta prenda, recuperada en los albores del XIX por influencia de la emperatriz Josefina Bonaparte⁶³⁹.

Asímismo la protagonista de *El saludo de las brujas* se arroja al caer la tarde con *un capaz de seda gris* (PB 2000, IV: 269), un abrigo o capa amplio que cubría todo el traje y que en este caso es de un color gris fácilmente combinable. El apresuramiento y la inquietud de Rosario que según describe la autora cena *abstraída* y sin poder *resignarse a esperar en la sala* (PB 2000, IV: 269) así como la sencillez y sobriedad de la prenda, carente de ornamentos, nos lleva a pensar que muy posiblemente el abrigo de la chilena sea un sobretodo de viaje similar al de la protagonista de *Consejero*. El lujo de la prenda, en el caso de Rosario, también se asocia a sus vínculos con la realeza, no en vano es la amante/prometida del aspirante a la corona de Dacia.

En el relato *Temprano y con sol* Pardo Bazán recoge los pormenores de la indumentaria de la joven protagonista que se encamina a París en un vagón de primera:

Acercando la cabeza cuanto lo permite el agujero del ventano, miró a su interlocutora y vio que era una morena de once o doce años, de ojos como tinteros, de tupida melena negra, vestida con rico y bien cortado ropón⁶⁴⁰ de franela inglesa, roja y luciendo un sombrerillo jockey de terciopelo granate que le sentaba a las mil maravillas. Agarrado de la

⁶³⁷ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1173 (sobretudo).

⁶³⁸ El torzal se realiza dando al hilo de seda crudo un giro preliminar en una dirección y después enrollando dos de estos hilos entre sí, en dirección contraria en una proporción de cuatro vueltas por centímetro.

⁶³⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 640.

⁶⁴⁰ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1159. Señala que también Pérez Galdós emplea este vocablo en *La de Bringas*, p. 184.

mano traía la señorita a un caballere que representaba la misma edad sobre poco más o menos (PB 1990, I: 350).

De esta descripción cabe destacar dos elementos, por un lado, el ropón o sobretodo de franela inglesa, pieza de la que la autora destaca la maestría en el corte, subrayando una vez más el predicamento de la sastrería británica para la elaboración de las prendas de *trotteur*. El otro elemento destacable es el sombrero *jockey*, así llamado porque se asemejaba a los lucidos por los jinetes en las carreras de caballos⁶⁴¹. El hecho de que ambos elementos se presenten en la gama cromática del rojo denota que la muchacha, a pesar de su juventud, tiene nociones de *chic* y elegancia (no en vano quiere visitar París).

En *El cisne de Vilamorta*, la condesa alude a otra prenda exterior que luce una viajera de la diligencia, el impermeable⁶⁴², un sobretodo fabricado en una tela *water proof* y de un color discreto que combinaba con cualquier traje que pudiera lucirse debajo:

No tardó en escucharse el trote acompasado y gemelo del tronco del conde de Vilar, y la carretela descubierta, de arcaica forma, penetró majestuosamente en la plaza. Recostábase en el fondo un hombre envuelto, a pesar del calor, en un abrigo de paño; a su lado una mujer con impermeable de dril gris destacaba sobre el puro azul del cielo el ala caprichosa de su sombrero de viaje. En el asiento delantero, una niña como de diez años, y una mademoiselle, especie de aya-niñera ultrapirenaica. (PB 1999, I: 674, 675).

Ya hemos mencionado el repertorio de abrigos de Clara Ayamonte en *La Quimera* pero resulta interesante retomar el tema en relación con su valor simbólico como refugio de las decepciones del personaje. Cuando Clara reconoce el desprecio de Silvio hacia sus sentimientos su pelliza oscura reaparece como una suerte de mortaja en la que la infeliz entierra sus ilusiones. Así lo ilustra este párrafo de la novela en donde, además, la mantilla envuelve la cabeza de la Ayamonte como una especie de red protectora que impida a su cabeza dejar fluir desvaríos amorosos que puedan empujarla a precipitarse al vacío del desengaño :

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 947. Señala que también se aplicaba este vocablo a las hombreras y adornos de las mangas de los trajes semejante a la del traje de jinete profesional.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 938. Cita expresamente como ejemplo del uso de la prenda en el siglo XIX este texto de Pardo Bazán.

Permaneció Clara en el tocador pocos minutos; salió, arropada la cabeza en la mantilla negra, oculto el cuerpo por la holgada pelliza uniformemente oscura. Su cara, color de yeso, parecía haber adelgazado súbitamente, y sus ojos, enrojecidos, ardían, mientras la boca se consumía, y se afilaban, como en las agonías, la azulada nariz. El pintor se lanzó hacia la dama y la abrazó de estrujón, mientras cubría de caricias arrebatadas aquella mascarilla trágica, fría, sepulcral (PB 1991: 242).

La decisión final e irrevocable de la Ayamonte de evitar quiméricas tentaciones guareciéndose en un convento, aparece también revestida con otro inevitable abrigo, imprescindible para salir a la calle y, al parecer, para postularse como candidata idónea para tomar los hábitos:

*Minutos después bajaba atusada, de abrigo, de sombrero, arrollado al cuello un boa de plumas. Los compañeros de viaje, o se embellecían recogidos en sus aposentos, o daban instrucciones a los mecánicos. Clara, en la primer calleja, tomó de guía a un pilluelo, a quien cargó con su saco.
-¡Al convento de Carmelitas descalzas! (PB 1991: 327).*

Esta prenda se emplea como elemento narrativo de enorme valor en este caso concreto pero todos los demás ejemplos mencionados demuestran, asimismo, el profundo y detallado conocimiento que doña Emilia exhibe tanto en materia de vocabulario como en lo relativo a las más novedosas tendencias en el ámbito de los abrigos, ya sea en su obra literaria o en su correspondencia privada.

5.6. *La descansada vida*: Vestidos y accesorios matutinos.

Las mujeres de clase media/alta de finales del siglo XIX y principios del XX tenían necesidad de un enorme guardarropa tanto para estar en casa como para salir. Ya hemos mencionado algunas de las piezas más relevantes que se empleaban en este segundo caso como eran los trajes de visita y los trajes sastre. Las actividades sociales de las damas imponían el uso de una vestimenta adecuada para cada ocasión. En las salidas matinales el vestido debía ser funcional para poder adecuarse a los trasiegos y recados pero también elegante para realizar visitas y no desentonar en los eventuales encuentros que pudieran darse con las amistades. El traje sastre vino a resolver estos

problemas. De todas maneras, ya desde la época victoriana, las señoras también utilizaron por las mañanas vestidos *peignoir*⁶⁴³ menos formales que el traje sastre y muy adecuados, sobre todo si se hallaban en el campo o en lugares de ocio en donde las actividades matinales que se realizaban al aire libre imponían hechuras cómodas pero sin perder un ápice de elegancia lo que se conseguía por medio de los complementos y en virtud del colorido y los tejidos que se empleaban en la vestimenta.

En *El cisne de Vilamorta* la familia Comba exhibe una *toilette* matinal perfectamente adecuada a las necesidades de la vida estival:

Toda la familia Comba hacía irrupción en la botica por el postigo del portal. Madre e hija formaban lindo grupo, ambas de enormes pamelas de paja tosca, adornadas con un lazo colosal de lanilla color fuego; sus trajes de tela cruda, bordados con trencilla roja, completaban lo campestre del atavío, semejante a un ramillete de amapolas y heno. Colgábale a la niña su rica mata de pelo oscuro, y a la madre se le embrollaban las crenchas rubias bajo la sombra del ala del sombrero. No llevaba Nieves guantes, ni en su tez se veían rastros de polvos de arroz, ni de otros artificios de tocador, imputados injustamente por las provincianas a las madrileñas: al contrario, se notaban en las rosadas orejas y cuello señales de enérgico lavatorio y fricciones de toalla. (PB 1999, I: 680, 681).

En esta indumentaria de las recién llegadas destacan, por una parte los sombreros de ala ancha adornados con lazos enormes⁶⁴⁴ que servían de protección contra los rayos del sol y como vehículo de exhibición del buen gusto femenino. Por otra parte, los vestidos, a juego con el sombrero, son de colores claros pero con bordados en rojo para combinar con el accesorio principal del atavío. La aparente sencillez de esta *toilette* viene reforzada por la ausencia de guantes de Nieves y su cara lavada y sin trazas de maquillaje alguno que hubieran podido darle un aire de artificio que sería muy discordante con el entorno rural en el que se mueve. La indumentaria se emplea como un vehículo expresivo del carácter de la protagonista, dueña de una elegancia y una dignidad naturales que hacen innecesario cualquier afectado arreglo cuya ausencia, además, revela en Nieves una franqueza e

⁶⁴³ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 147.

⁶⁴⁴ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p.754 el lazo es un complemento que según las cronistas de moda *estaban siempre de moda y eran de muy buen efecto*.

ingenuidad⁶⁴⁵ que es muy apreciada por Segundo ya que se asocia con el amor del romántico protagonista por la naturaleza pura e intacta⁶⁴⁶.

No obstante, el *chic* de Nieves aflora en pequeños detalles como el uso de medias negras que las mujeres locales asocian con un lujo inaudito⁶⁴⁷ del que sólo pueden disfrutar los curas: *¿Y la señora...? Vamos, que a esa la habrás reparado... ¡Lleva medias negras de seda, como los curas! Al tiempo de subirse a la borrica...* (PB 1999, I: 690). Nieves luce siempre adecuada. En sus encuentros fortuitos con Segundo casi siempre va ataviada con vestidos de mañana que, por su sencillez y tonalidades claras, aportan un plus de frescura a la elegancia innata de la dama. Nieves no necesita nada para brillar, la sencillez es su divisa más destacada. Su atractiva naturalidad se manifiesta en actividades aparentemente poco *glamourosas* como acudir a la botica o jugar al escondite:

Procuraba Nieves ocultarse bien, por pereza, por no pandar y tener luego que correr mucho detrás de los demás jugadores. De parole la fortuna un refugio soberbio, el limonero grande, situado al extremo de una meseta, cerca de varias escalerillas que favorecían la retirada. Se emboscó, pues, en lo más denso de la gruta de follaje, haciendo por disimular su vestido claro. (PB 1999, I: 767).

La antagonista de Nieves en la novela, la maestra Leocadia, también hace gala de una simplicidad en su vestuario que, en su caso, viene impuesta por su falta de medios económicos. Probablemente, Leocadia querría disimular un poco su escaso atractivo físico con una ropa algo más bonita pero su precariedad le impide lucimiento alguno y cuando quiere salir de casa bien compuesta, sólo puede echar mano de sus galas de domingo:

Tras un minuto de angustia, causada por la pugna entre sus principios económicos y su resolución, Leocadia se lavó, se alisó el pelo, se echó el vestido y el manto de seda, y salió. Por ser día de misa recorría mucha gente la calle, y el rajado esquilón de la capilla repicaba sin cesar. En la plaza, animación y bullicio. (PB 1999, I: 704).

⁶⁴⁵ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p. 18. *I moralisti di tutte le epoche hanno visto nella pratica del trucco un espediente della astuzia femminile finalizzato a irretire il maschio indifeso, pronto a cadere in trappola.*

⁶⁴⁶ FRAAI, Jenny, “El papel de género en El cisne de Vilamorta de Emilia Pardo Bazán”, *España Contemporánea*, nº 18, 2005: 89.

⁶⁴⁷ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 196. *La media es el complemento del pie bien calzado*

La alusión a la calidad del tejido que viste la maestra no es baladí. Con el paso del tiempo el corte severo del traje sastre se fue alterando para ampliar sus competencias y ganar en elegancia. Los principales cambios consistieron en la introducción de nuevos adornos, e, incluso, en la hechura (corte princesa), pero sobre todo era fundamental el tejido con el que se confeccionaba. De forma muy simple, podríamos hablar de los trajes sastres realizados en seda y en lana. La elección de una u otra fibra natural estaba predeterminando el uso y función que tendría el traje. Los de seda estaban especialmente indicados para vestir, mientras que los de lana se reservaban para diario⁶⁴⁸. El hecho de que Leocadia se ponga su traje de seda indica un esmero especial en su arreglo.

En esta novela los dos personajes quedan retratados en sus trajes de mañana. Ninguna luce adornos excesivos. Nieves exhibe su belleza y su *chic* natural sencillamente ataviada. Leocadia, en cambio, expresa pobreza y un ansia oculta por mejorarse y enmascarar su fealdad a través de su arreglo⁶⁴⁹.

También en *El tesoro de Gastón* Antonia Rojas hace uso de estos vestidos mañaneros de verano. En la primera ocasión en que el protagonista se la encuentra aparece ataviada con uno de estos sencillos trajes:

Cuando Gastón notaba este detalle, de la casa salió corriendo un niño, y tras él un perro negro, saltando y haciéndole fiestas: minutos después, una mujer vestida de clara, cubierta la cabeza con anchísimo sombrero de paja, se reunió al perro y al niño. No era difícil detallar a aquella distancia las facciones de la dama del jardín; pero que era dama, se conocía a tiro de ballesta, en los molimientos, en la esbeltez de la silueta, y hasta en el sombrero, que se quitó un instante; entonces Gastón pudo distinguir que tenía el pelo oscuro. La dama asió al niño de la mano, le halagó y se lo llevó hacia los árboles, donde el grupo desapareció. (PB 2000, IV: 46, 47).

Las notas distintivas del atuendo son, como en el caso de Nieves en Vilamorta, traje claro y sombrero de paja de ala ancha. El color claro era no sólo refrescante para la estación estival sino que además, permitía a quien contemplase a la dama saber que lo era y calcular aproximadamente su edad ya que estos colores claros estaban

⁶⁴⁸ PASALODOS SALGADO, Mercedes. *Ibidem*, p. 205.

⁶⁴⁹ FRAAI, Jenny, *Ibidem*, p. 95 Leocadia, fea, pobre y madre soltera es el único personaje auténticamente romántico de la novela sin teatralidad ni afectación. En mi opinión esta condición queda bien reflejada en la sencillez de su vestuario.

indicados para las mujeres de menos de 35 años y las que superasen esa edad debían ceñirse a la gama de los colores grises y malvas⁶⁵⁰.

El complemento imprescindible de estos vestidos mañaneros es el sombrero de paja que también luce en *La prueba* la madre del protagonista quien no sólo acompaña su paseo matinal con una pamelita⁶⁵¹ sino que también se protege del sol con una sombrilla:

Al tercer día de nuestra estancia en la Ullosa, mi madre y mi tío salieron juntos con objeto de ver algunos sembrados y majuelos, orgullo de la cultivadora. Ambos iban de sombrero de paja y sombrillas de crudillo, forradas de verde. (PB 1999, III: 335).

En el relato *Evocación*, la anciana señora a la que el protagonista visita en un viaje a Bayona tampoco puede prescindir de estos dos complementos para pasear por el jardín:

Al punto, la duquesa pidió su sombrilla su sombrero de jardín, y, sin dilación, quiso que fuésemos a recorrer arriates, estufas, bosques y granja o caserío de los colonos. Le presenté el brazo y la sostuve con vigor, con la tensión de músculos que en un baile desarrollamos para pasear por los salones a la reina de la fiesta y ostentarla (PB 1990, I: 165).

La sombrilla se consideraba un elemento que se prestaba al adorno y su estética podía cambiar en función de las modas que hacían variar su forma, dimensiones y tela. La sombrilla podía ser alta o baja, grande o pequeña, de encaje y gasa o de felpa⁶⁵². El color de este accesorio también era importante y, en concreto, el verde era uno de los preferidos por las señoras a comienzos del XIX⁶⁵³. El acento artístico de la sombrilla venía dado sobre todo por la cubierta y por el mango. Para la cubierta se destinaron ricos tejidos o fina piel y para los mangos finas maderas, marfiles o plata. Las empuñaduras podían constituir verdaderas joyas y se recomendaba que fueran muy originales y vistosas ya que un mismo puño podía servir para varias

⁶⁵⁰ PASALODOS SALGADO, *Ibidem*, p. 348

⁶⁵¹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1077

⁶⁵² DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 203.

⁶⁵³ *Las sombrillas verdes son legión; las más lindas se iluminan al sol con reflejos argentinos, y el sombrero, que sombrea la cara, está escogido de manera que neutralice los reflejos verdosos en La mujer y la casa, nº 12, 1906. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 686.*

sombrillas⁶⁵⁴. En su correspondencia con su amiga Carmen Miranda de Pedrosa, Pardo Bazán deja constancia de la importancia de este adorno en una primera misiva, fechada el 16 de julio de 1888, en la que le participa: *Están haciendo un puño de paraguas que me alegrará que te guste cuando se haya terminado. Entonces, aprovecharé coyuntura favorable para remitírtelo sin pérdida de tiempo*⁶⁵⁵. La citada empuñadura reaparece en otra carta posterior en la que señala: *Mi querida comadre, adjunto te envío el puño de sombrilla en tout cas, deseando que te guste. Te escribo muy a escape porque mañana tengo que salir hacia Mondariz. Anticipo tomar las aguas para evitar que luego, en septiembre, diluvie y no pueda uno ir*⁶⁵⁶. La referida sombrilla *en tout cas* (traducida en castellano como entucás) era uno de los modelos más apreciados por las damas ya que, como su propio nombre indica, servía como sombrilla y como paraguas. Este modelo era un poco más grande que las sombrillas normales y se hacían de tafetán liso o de seda escocesa⁶⁵⁷. También, en otra de sus epístolas a su amiga, la condesa indica que va a agasajar a su ahijada Chochón (hija de Carmen) con este accesorio: *Este año hemos resuelto que todas las finezas sean para Chochón una vez que tiene que lucirse aquí y la tía le regaló un sombrero y yo una sombrilla y un chal*⁶⁵⁸. En esta carta la mención a la sombrilla asociada a un sombrero es un ejemplo, además, de la importancia que tenía coordinar ambos elementos para que combinasen entre sí⁶⁵⁹.

Este complemento indispensable en las *toilettes* de verano reaparece en *El saludo de las brujas*:

Nunca se levantaban a hora fija: las lunas de miel son enemigas del método.(...). Rosario era quien generalmente llamaba a la puerta del cuarto de Felipe, ya con traje de mañana, de blanca franela, armada de sombrilla y calzada de campo. Felipe se arreglaba a escape y salía a encontrarla bajo el pórtico, donde se doraban al vivo sol los robustos faunos y entreambrían sus labios de amante y pecadora piedra las Ninfas (PB 2000, IV: 237, 238).

⁶⁵⁴ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 204.

⁶⁵⁵ Archivo RAG MO 88/ C.2.8.

⁶⁵⁶ Archivo RAG MO 88/C. 2.12.

⁶⁵⁷ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 687.

⁶⁵⁸ Archivo RAG MO 88/ C. 5.8.

⁶⁵⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 276 298, y 324.

En este caso el vestido de Rosario es blanco y sin ningún estampado ni adorno destacado. Sin embargo, la chilena luce, en otras ocasiones durante su estancia en la villa de Ercolani, vestidos de mañana más lujosos y ornamentados:

Tranquilos, con la sangre fresca, subían a sentarse a la mesa del almuerzo, no sin que Rosario se vistiese uno de esos trajes de verano que son todo muselina y encajes (PB 2000, IV: 239)).

La muselina,⁶⁶⁰ un tejido ligero y fresco es idóneo para el caluroso verano italiano en el que Rosario y Felipe comparten su amor. Los encajes adornan la lisura de estos vestidos así como las flores que aportan el toque primaveral⁶⁶¹:

Al otro día -a la hora en que Rosario notaba en el espejo, sobre la seda fina de sus párpados morenos, la huella de aquella lágrima devoradora que Felipe no había intentado enjugar- entró la doncella trayendo el cesto lleno de rosas, entre las cuales acostumbraba el ama elegir la que era más de su agrado, para prenderla, con largo imperdible de perlas, entre los encajes de su traje de mañana... (PB 2000, IV: 247).

La simplicidad del vestuario de Rosario se vislumbra como una metáfora de la placidez de la vida sin complicaciones de la que los dos protagonistas disfrutaban demasiado brevemente en este paraíso clásico, *beatus ille* de la Costa Azul que es Ercolani⁶⁶².

Esta misma despreocupación por la vestimenta asociada a la sencillez de la vida rústica se aprecia en *La prueba* en donde Carmiña Aldao viste una bata de percal y un sombrero de paja en sus correrías por la granja de su sobrino:

Llegamos a mis dominios a las tres, exhaustos de fatiga, como si hubiésemos hecho a pie la jornada... Mi madre nos esperaba ya y tenía preparados refrescos, leche, fruta. La tarde la pasamos gratamente fuera de casa, mi tití de bata de percal y sombrero de paja tosca, divirtiéndose mucho con el gallinero y los establos -pues en mi humilde casita patrimonial no existían jardines, aunque pegados a la tapia crecían rosales, celindas y geranios, flores vulgares con que armé un ramillete para regalárselo a Carmiña... (PB 1999, III: 334).

⁶⁶⁰ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1048. Tela de algodón fina y poco tupida. También puede ser de lana o seda.

⁶⁶¹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 202 dice *no hay nada tan bello en el atavío como las flores*.

⁶⁶² LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Las artes en Emilia Pardo Bazán, cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995: 628.

También en la novela histórica *Misterio*, las protagonistas lucen vestuarios campestres de estos tejidos ligeros: muselinas y percales⁶⁶³ y de hechuras ajustadas, en este caso, a las modas de finales del siglo XVIII. En una carta que el Delfín de Francia escribe a su hermana María Teresa se evocan los paisajes, jardines y vestuario de la reina María Antonieta y sus hijas:

En el incomparable palacio de verano, donde residíamos antes de que los acontecimientos, atropellándose, nos obligasen a restituarnos a la capital. Paréceme estar aún en aquellos aposentos decorados por elegantes artistas, en aquellos suntuosos jardines (...), tengo otra campiña sencilla y graciosa, con diminutos lagos, kioscos rústicos, bosquetes de lilas y una especie de granja, donde nuestra madre, vestida de finos percales (¡qué hermosa era entonces!), se complacía en beber leche recién ordeñada, coger flores por su propia mano y dar de comer a una colección de aves de corral, que hacían nuestras delicias. ¡Qué alegría cuando nos era permitido a ti y a mí tomar parte en estos solaces, tan conformes a las tiernas leyes que la Naturaleza dictó, tan libres de los enfados de la etiqueta! ¡La paz estaba allí, en aquel idílico retiro! Llevábamos sombrerillos de paja a la moda inglesa y holgados trajes blancos de fresca muselina; un día una pintora, a quien distinguía nuestra madre y que tenía un rostro encantador⁶⁶⁴, nos retrató así, y como yo no quería estarme quieto, nuestra madre me dijo dulcemente: ‘Carlos Luis, voy a saber si me quieres’ (PB 2000, IV: 490).

Muy interesante es la mención a los sombreros de paja *a la moda inglesa*, probablemente el sombrero *bergère* o sombrero tipo pastora que, sin apenas copa, tenía un ala muy ancha y recibía su nombre por ser empleados por las mujeres del campo para protegerse del sol en las faenas agrícolas⁶⁶⁵. Este tipo de sombrero fue introducido en el mundo de la moda cortesana francesa, ya en el siglo XVIII, por influencia del gusto por lo pastoril⁶⁶⁶. Si tenemos en cuenta la bucólica escena recreada en la carta, plagada de referencias íntimas y personales⁶⁶⁷, que escribe el

⁶⁶³ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1111. Tela de algodón blanca o pintada y más o menos fina que sirve para vestidos de mujer.

⁶⁶⁴ Alusión a la pintora Louise Elisabeth Vigée- Lebrun, retratista oficial de María Antonieta quien retrató a los infantes de Francia de acuerdo con la anglomanía que impuso la reina en la moda del momento y que rompía los cánones indumentarios preestablecidos en la corte versallesca. VIGÉE-LEBRUN, Marie- Thérèse Charlotte de Francia, llamada *Madame Royale*, con su hermano el delfín Louis Joseph Xavier François, 1784. GARCÍA VAL, Marta, *Elisabeth Vigée Le Brun y la moda femenina francesa de finales del siglo XVIII (1770-1780)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016: 43. Imagen 1.

⁶⁶⁵ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 109 y PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 730.

⁶⁶⁶ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 66 y 67.

⁶⁶⁷ GURREA, Ana, “*Misterio* de Emilia Pardo Bazán: intertextualidad, Historia y ficción”, *C.I.F.* XXV, 1999: 97 subraya la prevalencia de las pasiones sobre el valor absoluto de los datos

Delfín a su hermana, nada más adecuado que este tocado para las correrías campestres en un escenario privado como es el palacio de verano, de la reina María Antonieta y sus hijas.



IMAGEN 1: Marie- Therèse Charlotte de Francia, llamada Madame Royale, con su hermano el delfín Louis Joseph Xavier François, 1784. Louise Elizabeth Vigée- LeBrun. Museo de los castillos de Versalles y Trianón.

El sentimentalismo que impregna las melodramáticas evocaciones de la figura materna en la novela aflora de nuevo en el siguiente párrafo⁶⁶⁸:

Una de las tardes en que nos entreteníamos en el jardín, trayéndola yo violetas con las cuales formaba un ramo, acudió a mi mente un recuerdo lleno de nostalgia: el de una escena parecida entre nuestra madre y yo, en el retiro idílico de aquella granja donde, libre de la etiqueta, se complacía en triscar y correr por el césped, vestida con ligero traje de indiana y pamelas de paja de flotantes cintas. También allí era mi oficio descubrir y juntar las moradas flores húmedas de rocío; tú me ayudabas, y cosechábamos centenares. Nuestra madre,

históricos en este folletín histórico de Pardo Bazán. Esta carta plagada de sentimentalismo neorromántico es buena muestra de tal afirmación.

⁶⁶⁸ EZAMA GIL, Ángeles, "Misterio de Emilia Pardo Bazán, novela por entregas", *La Tribuna. Cuadernos de Estudios da Casa- Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 8, 2010/2011: 208 La propia Pardo Bazán dice que *el período revolucionario es la época de los melodramas, tragedias y las bufonadas incomprensibles en otros momentos menos anormales.*

sembrada la falda de violetas, parecía un cielo con su sombrero pajizo, sus cabellos sueltos en tirabuzones sin empolvar y su gracioso fichú de muselina que descubría la garganta. En momentos así perdía su continente de soberana altivez y se convertía en una niña risueña, traviesa, loca (PB 2000, IV: 505, 506).

De nuevo la madre del Delfín, la *fashionista* María Antonieta, reaparece vestida con sencillez campestre a base de tejidos de indianas y pamelas de paja, una imagen delicada y melancólica muy en consonancia con el período romántico⁶⁶⁹ en el que se encuadra cronológicamente la novela (1814-1824). La indiana o *chintz* indio, una muselina estampada procedente de la India⁶⁷⁰, que viste la reina en esta escena se popularizó en toda Europa a principios del XIX gracias a los ingleses que inundaron el mercado continental con este tejido desde mediados del siglo XVIII. La moda “a la inglesa” reaparece en este párrafo con esta pequeña alusión. Otro elemento importantes de la moda romántica, de influencia anglosajona, que destaca el narrador es el *fichú* o pañuelo de muselina triangular que se llevaba sobre los hombros con los extremos cruzados para proteger la piel del sol y que, por recato, también cubría el pronunciado escote del vestido⁶⁷¹. Este vestuario refleja la anglofilia del momento y el frecuente interés de las élites por una naturaleza idealizada. El vestido “a la inglesa” se usaba asiduamente en la vida cotidiana de la nobleza ya que era más cómodo que el vestido “a la francesa” y permitía una mayor movilidad a las damas porque se podía arremangar⁶⁷². El peinado de la reina es, sin embargo fiel a la influencia francesa y, bajo su pamelita⁶⁷³ o pastora, luce un semirecogido rematado con tirabuzones que caen sobre los hombros, estilo *a l'enfant*⁶⁷⁴, con el que las señoras solían ser retratadas ataviadas como recatadas y tímidas pastoras por los pintores rococó como Boucher o Greuze o Watteau⁶⁷⁵. Dada la afición de doña Emilia por la pintura, no resulta

⁶⁶⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 169.

⁶⁷⁰ *Ibidem*, pp. 172 y 637.

⁶⁷¹ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 555. DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 43 subraya el uso y abuso que M^a Antonieta hizo del fichú.

⁶⁷² FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 100 y 101.

⁶⁷³ Llamado así por influencia de la novela *Pamela* de Richardson. DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 61.

⁶⁷⁴ Ver GARCÍA VAL, Marta, *Ibidem*, p. 46 señala que es un peinado bajo popularizado por la reina con el que las señoras podían usar sombreros grandes y cofias con cintas.

⁶⁷⁵ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 108 y 109. *Retrato de la duquesa de Polignac*, dama de la corte de M. Antonieta. DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 61 señala: *M^a Antonieta hizo nacer las magnificencias del Trianon y del Hameau, oculto en los jardines de Versalles por influencia de la novela La vuelta a la aldea. Se debe a ella toda esa elegancia de las princesas pastoras que ha retratado Watteau.*

descabellado suponer que su descripción pueda haberse inspirado y mucho en el famoso retrato de la reina, vestida con una *robe en chemise* realizado por la pintora Vigée- LeBrun⁶⁷⁶.



IMAGEN 2: *Retrato de M^a Antonieta en camisa de vestir*, 1783. Louise Elizabeth Vigée- LeBrun, National Gallery of Art.

Otra de las damas que encarnan la elegancia del período Rococó es madame de Berry⁶⁷⁷, a la que se alude como espejo en el que se mira otro de los personajes de *Misterio*, la duquesa de Roussillon:

⁶⁷⁶ VIGÉE- LEBRUN, Louise Elisabeth, *Retrato de María Antonieta en camisa de vestir*, 1783, National Gallery of Art. (Imagen 2). En este retrato la soberana aparece de tres cuartos para disimular su doble mentón, ataviada con un sencillo vestido blanco de muselina con lazo semitransparente amarillo ceñido a la cintura, sombrero de paja con lazo azul y en sus manos una rosa. Este retrato convirtió el blanco, un color que sólo podían permitirse las mujeres adineradas por ser muy manchadizo, en el tono de moda de la década de 1780. A partir de 1785 muchas damas de la corte vestían imitando a María Antonieta para obtener el favor real, por eso esta variante se conoce como *chémise a la reine*, de cuello redondo, con dos filas de volantes, mangas decoradas con lazos o blondas y cintura marcada con lazo de color. Ver GARCÍA VAL, Marta, *Ibidem*, pp. 49 y 50.

¿No ha venido la señora duquesa de Roussillón?

-Hace un rato que espera en la saleta.

-Que tenga la bondad de entrar.

Adelantose el Ministro galantemente para ofrecer a la dama un canapé. Ella avanzó erguida, queriendo sonreír, pero se leían en su cara descolorida y en las cárdenas ojeras que rodeaban sus ojos azul oscuro, tan semejantes a los del marqués de Brezé, hondas preocupaciones. Muy bella debía de haber sido la Duquesa, y su atavío decía a las claras que no había abdicado aún el cetro de la elegancia. Vestía, sobre una funda de tafetán listado con menudos volantes, primorosa dulleta de rico paño verde, que realzaban orlas de cisne y ligeros bordados de canutillo y oro; la gran capota inglesa de calesín, de seda, encuadraba su rostro, dejando sólo escapar a cada lado dos racimos insubordinados de tirabuzones todavía rubios; una sombrilla exactamente igual a la última que había lucido Madama, duquesa de Berry, de raso blanco con violetas salpicadas, acompañaba al traje, y de la muñeca izquierda colgaba el retículo, de malla de perlitas sobre raso, con cierre de pedrería. Hizo una reverencia de corte a Lecazes y se instaló en el asiento ofrecido con la soltura que da el hábito del más alto trato social (PB 2000, IV: 456, 457).

En este texto se mencionan de nuevo los tirabuzones en el peinado y reaparece la influencia inglesa esta vez en la capota⁶⁷⁸ de la duquesa. La moda del momento (segunda década del siglo XIX) impone también el uso del retículo o ridículo, un minúsculo bolsito con cordones que podía adoptar formas caprichosas y servía para llevar lo indispensable y que se caracterizaba por su tejido de malla (de ahí *reticules*)⁶⁷⁹. Como pieza destacada de la indumentaria de la duquesa, asoma una bonita sombrilla elaborada en fino tejido y estampada a juego con su magnífico vestido de listas que, a su vez, se cubre con un espléndido abrigo exterior de invierno⁶⁸⁰, hecho de paño entretelado y adornado ricamente. Si en *Misterio*, la autora se sirve de la intrahistoria para plantear cuestiones morales o existenciales con atención a lo espiritual y lo psicológico⁶⁸¹, no podemos dejar de notar a través de la vestimenta imponente de la duquesa de Roussillon la intención de la dama de hacer valer su estatus social en su encuentro con el ministro de Policía Lecazes. La

⁶⁷⁷ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 96 y 97. Madame de Berry puso de moda el “vestido volante” durante el período de la Regencia (1715-1722) para ocultar sus frecuentes embarazos. Este vestido se caracterizaba por una falda redonda con miriñaque. Inmortalizado por Watteau en sus retratos de damas de la corte, se conoce también como “vestido wateau”.

⁶⁷⁸ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, pp. 690 y 691 se ocupa de la capota, un sombrero femenino.

⁶⁷⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 160 y 161.

⁶⁸⁰ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 826 (dulleta).

⁶⁸¹ GURREA, Ana, *Ibidem*, p. 98.

aristócrata no abdica de la elegancia porque no ha abdicado de su alta consideración de sí misma y de su estirpe y este detalle de su personalidad se aprecia en sus modales y en su apariencia. La duquesa quiere impresionar al alto funcionario y dejar clara la superioridad que le otorgan la nobleza de su cuna y sus orígenes, que perduran a pesar de los estragos del tiempo y de la Revolución. No obstante, la referencia a la sombrilla empaña la imagen impecable de la dama ya que es de un estilo *demodé* que, como ella misma y la Francia en la que creció, pertenece a otra época y a otro mundo ya pasado, el de *madame* de Berry. Pretender que nada ha sucedido y que la restauración de la Monarquía Absoluta ha borrado cualquier acontecimiento anterior es un ejercicio de nostalgia patético, sobre todo si el destinatario de esta alusión es un cínico como Lecázes que desprecia cualquier tipo de prueba (incluso documental) de nobleza y se atreve a quemar los papeles que legitiman la identidad del Delfín de Francia.

5.7. Vestirse para ser vista: El traje de paseo.

Pasear era una de las actividades que mejor permitían ser visto y estudiar las elegancias ajenas. Los paseos solían ser vespertinos pero también la salida de la misa dominical era un momento ideal para consagrarse a este ejercicio. En *La sirena negra*, Trini y el protagonista Gaspar de Montenegro pasean al salir de la Iglesia rodeados de un corro de mendigos:

Toda esta escena, más breve que mi relato, se desarrolla entre el corro de pordioseros, los cuales, a fuer de genuinos mendigos españoles, se interesan más por lo que sucede a su alrededor que por su negocio de pedigüeñería. Las mujeres, con la boca abierta, no se sacian de admirar los trajes de batista floreada, los sombreros frondosos y botánicos de las dos señoras. Una medalla de Juana de Arco, cercada de rubíes calibrés, que Trini ostenta al cuello, les arranca exclamaciones admirativas y bendiciones desinteresadas. Trini se apresura a registrar su bolsa de malla de oro, y a distribuir el cambio que lleva. Luego, acepta mi brazo para subir la rampa. (PB 2000, V: 517, 518).

La escena que se nos relata no es en absoluto trivial. El vestuario primaveral de las dos damas que salen a la calle está perfectamente pensado para la estación en la

que se encuentran y ambas lucen tejidos ligeros (batistas)⁶⁸² y tocados plagados de flores que sustituyen en esta época del año a otros adornos como plumas, pieles o lazos⁶⁸³. La riqueza de las dos damas se ve representada no tanto en la descripción de sus vestidos y sombreros (muy breve y concisa) como en la exhibición de sus magníficas joyas. Al igual que ocurría con la medalla de santa Catalina en *Dulce dueño* y en *La Quimera*, en este caso es otra santa mártir, Juana de Arco, la protagonista del adorno que Trini luce al cuello. El brillo del oro de la joya y del ridículo⁶⁸⁴ de Trini atrae a los menesterosos y en un gesto de generosidad, probablemente forzado por lo violento de la situación, la dama reparte unas monedas. Amén del carácter simbólico del rojo sangre de los rubíes de la medalla que ilustra el sacrificio religioso, uno de los temas clave de la novela⁶⁸⁵, su ostentación sirve para retratar a Trini como una mujer hipócritamente bondadosa aunque resulta una compañía muy conveniente para alternar, e incluso para desposarse, precisamente por ese cuidado extremo que dedica a las convenciones sociales. No obstante, es precisamente esta personalidad tradicional, aburrida y monótona de Trini, tan alejada de las contradicciones de las misteriosa sirenas que dan título al relato⁶⁸⁶, lo que la hace poco atractiva a ojos del refinado, neurótico y desequilibrado protagonista que, finalmente, rechaza casarse con ella⁶⁸⁷.

Otro personaje que pasea al salir de la misa es Lucía en *Un viaje de novios: Al llegar a la calle anduvo muy callada, con los ojos bajos, echando de menos la protectora sombra del negro velo de su manto de encaje, que le cubría las mejillas, dándole tan modesto porte, cuando en León cruzaba bajo las bóvedas medio derruidas y llenas de andamiaje de la catedral* (PB 2003: 139).

También en *La Tribuna*, las mejores galas de los habitantes de Marineda se exhiben en el entorno de la Iglesia un domingo por la mañana:

⁶⁸² STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 605.

⁶⁸³ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 175, 202 y 203.

⁶⁸⁴ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1152. Ridículo: bolsa manual que usan las mujeres para llevar el pañuelo y otras menudencias.

⁶⁸⁵ LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Ibidem*, p. 630.

⁶⁸⁶ THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, “La sirena negra y Gaspar de Montenegro, el personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán”, *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Tremontorio ediciones, Santander, 2012: 159 y 160. La sirena encarna la dialéctica entre eros y thánatos, entre fealdad y belleza, entre la luz y la oscuridad, el blanco y el negro, los cielos y el abismo, entre Satán y Dios.

⁶⁸⁷ GONZÁLEZ VILLAR, Rebeca, “La Quimera (1905), La sirena negra (1908) y Dulce dueño (1911). Del manuscrito original a la edición moderna”, *Minerva*, (USC), 2017: 15.

Cuanto lujo ostenta un domingo en una capital de provincia se veía reunido ante el pórtico, que las gentes cruzaban con el paso majestuoso de personas bien trajeadas y compuestas, gustosas en ser vistas y mutuamente resueltas a respetarse y a no promover empujones. Hacían cola las señoras aguardando su turno, empavesadas y solemnes, con mucha mantilla de blonda, mucho devocionario de canto dorado, mucho rosario de oro y nácar, las madres vestidas de seda negra, las niñas casaderas, de colorines vistosos. Al llegar a los postigos que más allá del pórtico daban entrada a la nave, había crujidos de enaguas almidonadas, blandos empellones, codazos suaves, respiración agitada de damas obesas, cruces de rosarios que se enganchaban en un encaje o en un fleco, frases de miel con su poco de vinagre, como -ay, usted dispense... A mí me empujan, señora, por eso yo... No tire usted así, que se romperá el adorno... Perdone usted (PB 2002: 63).

Si comparamos ambos textos aun cuando se trate de dos novelas diferentes, podemos encontrar muy significativa la descripción de la timidez de Lucía que se hace patente en la búsqueda del abrigo de la curiosidad ajena que le proporciona el velo de encaje y que contrasta con la costumbre social de emperejilarse y exhibirse las mañanas de los domingos con la excusa de los oficios religiosos.

En *Un viaje de novios* doña Emilia pone en práctica su intención de llevar a cabo un análisis de la realidad aderezado con altas dosis de *estudio social psicológico e histórico* (PB 1999, I: 196). En este caso, el velo define y perfila el modelo femenino de muchacha provinciana que se ve fuera de lugar en cuanto sale de su pequeño y reducido mundo en el que siempre se ha visto protegida y amparada por sus rutinas cotidianas y por la presencia constante y protectora de su padre.

La mantilla negra de blonda o encaje está presente en ambos textos si bien, en el caso de *Un viaje de novios*, Lucía la emplea para ocultarse en tanto que las señoras marinedinas de *La Tribuna* la lucen como ornato de su belleza⁶⁸⁸. Negras son las mantillas que recatan la modestia y negras, aunque de lujosa seda, son las vestiduras de las mujeres casadas⁶⁸⁹ mientras que las jovencitas que buscan un buen partido se

⁶⁸⁸ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 173 y 174.

⁶⁸⁹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 164 recomienda el uso del color negro a *las mujeres fuertes y saludables ya que disminuye el volumen y presta distinción a las naturalezas demasiado ricas en carne y sangre* y señala que *las mujeres de mediana edad deben vestirse con tintes discretos, evitando los colores fuertes y los contrastes violentos*. La propia Pardo Bazán insiste en esta cuestión cuando en el realto *Bucólica*, el protagonista Joaquín imagina a la aldeana Maripepiña dignificada en su estatus de señora casada a través de un vestido de seda negra: *Le revuelvo el pelo con los dedos, calculando qué efecto hará esta crin roja cuando Maripepa se vista de seda negra, modestamente, como conviene á la esposa de un juez. ¿Llegará Maripepa á ser una mujer medio presentable?* (PB 2003, VII: 101).

visten con colores resplandecientes para llamar la atención. Brillantes y dorados son los rosarios y los cantos de los devocionarios. Las devotas de misa así retratadas por doña Emilia parecen más una bandada de urracas atraídas por los destellos de las sedas y los oros que un rebaño de mansas ovejas guiadas por un Buen Pastor. La imagen de la feria de las vanidades que representa el cortejo dominical no puede ser más representativa, parafraseando a Galdós⁶⁹⁰, de las condiciones de *originalidad, colorido y forma* de la clase media española en medio *de los ordinarios sucesos de la vida*.

Esta exhibición se reitera en la descripción que el narrador hace del paseo de las élites de Marineda en otro párrafo de *La tribuna*:

Caído el pañuelo y recibiendo a plomo el sol en la mollera, miraba Amparo con gran interés el espectáculo que el paseo presentaba. Señoras y caballeros giraban en el corto trecho de las Filas, a paso lento y acompasado, guardando escrupulosamente la derecha. La implacable claridad solar azuleaba el paño negro de las relucientes levitas, suavizaba los fuertes colores de las sedas, descubría las menores imperfecciones de los cutis, el salseo de los guantes, el sitio de las antiguas puntadas en la ropa reformada ya. No era difícil conocer al primer golpe de vista a las notabilidades de la ciudad: una fila de altos sombreros de felpa, de bastones de roten o concha con puño de oro, de gabanes de castor, todo puesto en caballeros provecos y seriotos, revelaba claramente a las autoridades, regente, magistrados, segundo cabo, gobernador civil; seis o siete pantalones gris perla, pares de guantes claros y flamantes corbatas denunciaban a la dorada juventud; unas cuantas sombrillas de raso, un ramillete de vestidos que trascendían de mil leguas a importación madrileña, indicaban a las dueñas del cetro de la moda. Las gentes pasaban, y volvían a pasar, y estaban pasando continuamente, y a cada vuelta se renovaba la misma profesión por el mismo orden (PB 2002: 65, 66) .

La rotación constante de principales, *fashionistas* y pequeñoburgueses con aspiraciones es un desfile de galas remendadas, lujos ostentosos y *glamour* a la última moda que entretiene la vista de cualquier espectador y que permite a Pardo Bazán realizar un atinado análisis de la sociedad. Las apariencias se imponen en esa rueda de la fortuna o del infortunio que es el paseo de las Filas. Nadie escapa al escrutinio

⁶⁹⁰ SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, *Realismo y Naturalismo en España. La novela. Antología de textos*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2013: 36.

social y la vestimenta se convierte, a través de la pluma precisa de doña Emilia, en *emblema de la vida social*⁶⁹¹.

En *Un viaje de novios* el paseo de Vichy se convierte en otro muestrario de las aficiones y actividades de los diferentes grupos sociales:

A la vuelta solían las amigas hallar el puente más animado que a la ida. Era el momento en que tornaba de sus expediciones campestres la gente de Vichy y los bañistas, y abundaban los jinetes, llevando sus monturas al paso, luciendo los pantalones de punto y las abrochadas polainas, sobre las cuales relucía la nota brillante del estribo y del espolín. Algún sociable, semejante a ligera canoa, corría arrastrado por su gallardo tronco de jacas bien iguales, bien lustrosas de pelo y lucias de cascós, y ufano de su elegante tripulación; entreveíanse un instante anchas pamelas de paja muy florecidas de filas y amapolas, trajes claros, encajes y cintas, sombrillas de percal de gayos colorines, rostros alegres, con la alegría del buen tono, que está siempre a diapasón más bajo que la de la gente llana. Esta gozaban los expedicionarios de a pie, en su mayor parte familias felices, que ostentaban satisfechas la librea de la áurea mediocridad, y aun de la sencilla pobreza: el padre, obeso, cano, rubicundo, redingote gris o marrón, al hombro larguísima caña de pescar; la hija, vestido de lana oscura, sombrerillo de negra paja con una sola flor, en la izquierda el cestito de los anzuelos y demás enseres piscatorios, y llevando de la diestra al hermanito, a quien pantalones y chaqueta quedaron ya muy cortos, y que luce la caña de las botinas, y levanta orgulloso el cubo donde flotan los simples peces víctimas del mortífero pasatiempo de su padre (PB 2003: 183).

En este texto las desigualdades entre las élites y el pueblo llano se ven representadas sobre todo a través del color. El pueblo llano luce en gris, marrón y tonos oscuros que son más “sufridos” y disimulan mejor la suciedad. Las damas elegantes, en cambio se visten de claro porque pueden permitirse cambiarse varias veces al día⁶⁹². Los estilos de ambos son la noche y el día. Sin embargo, la imagen

⁶⁹¹ Parfraseando la cita de Thomas Carlyle: *La sociedad se funda en el vestido, emblema visible de la vida social*. En PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, p. 57.

⁶⁹² Esta costumbre de las señoras con recursos de vestirse con colores claros durante el día aparece reflejada también en *La Quimera* en la siguiente escena entre Silvio Lago y Minia Dumbria en donde el esteticismo inflexible del pintor se pone de manifiesto incluso durante su enfermedad: *Las tres de la tarde serían. No hacía calor: casi nunca lo hace en Alborada: una brisa deliciosamente húmeda abanica siempre a las celestes Mariñas. Silvio, adormilado, despertó, porque el aire, cargado de penetrante perfume de azucenas y de gotitas microscópicas arrancadas al surtidor, acababa de acariciarle las macilentas sienas. Medio se incorporó, suspirando. Minia estaba allí, en una mecedora.-¿Por qué se ha vestido usted de un color tan oscuro? -refunfuñó el artista. Tenía esta exigencia: que el traje de las mujeres fuese claro, delicado, y de última moda. -¿Pero a usted qué le importa cómo me he vestido? -protestó ella riendo-. Ahora iré a ponerme el traje de batista perla con*

externa no se adapta en este caso al estado de ánimo de los tipos retratados. A pesar del colorido, las flores, encajes, cintas y otras “alegrías” que adornan los vestidos de las señoras de postín, su felicidad exterior es impostada y medida mientras que, por el contrario, la dicha y el contento de la modesta familia que viene de pescar son genuinos y muy alejados de la grisura de sus atavíos.

El paseo como momento y escenario para lucir las mejores galas aparece muy bien ilustrado por Pardo Bazán en su patético relato *Los ramilletes*. Este cuento refleja la importancia de la apariencia femenina en el arte de la conquista. La protagonista es una joven rubia que finge un lujo y un *chic* que el narrador que la observa nos descubre como un engaño encaminado a atraer la atención:

Todo el contenido amargo de las reflexiones que sugiere el gentío aglomerado en esas vías madrileñas me dio por encerrarlo en un solo sujeto: una muchacha rubia vistosa, que indefectiblemente ocupaba, con su mamá y su hermanita pequeña, las sillas más próximas al quiosco de las flores. Desde lejos creyeráis que era alguna señorita del gran mundo. La nivelación en el traje, en las modas, es uno de los absurdos de nuestra civilización, y los recursos y triquiñuelas del falso lujo, el suplicio y el bochorno del hogar modesto. Poco valían aquellas plumas alborotadas del sombrero amplísimo, aquellos encajes del largo redingote⁶⁹³, aquellos guantes calados, aquellas medias transparentes; no podían deslumbrar a nadie el hilo de perlas, el brazalete-reloj, la sombrilla con puño de nácar figurando una cabeza de cotorra; pero así y todo, ¡qué sacrificios no suponían, vistos al lado de la capota ya rojiza de la mamá y el dril cien veces lavado del blusón de la hermana menor! (PB 1990, III: 404).

El esmero de la *toilette* de la joven casadera, fruto de un esfuerzo desmedido en la imitación de las elegantes, resulta triste. La descripción de las miserias ocultas tras el juego de las apariencias nos recuerdan mucho a las críticas que el Abad hacía de Rosa Neira y sus esfuerzos *fashionistas* en *Memorias de un solterón* y que llevaban al solterón a decir para sus adentros: *Mascarita te conozco* (PB 1999, III: 817).

La máscara de la protagonista de *Los ramilletes* con su sombrero enorme, sus guantes calados, sus medias transparentes y su sombrilla a la moda contrasta con la

entredoses, ya que le da a usted por ahí-. Figúrese que vengo de dirigir a los picapedreros y se llena uno de arena y de barro... Pero le comprendo a usted bien (PB 1991: 521).

⁶⁹³ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, pp. 1148 y 1149. Redingote, redingot, redingotte, redingota: especie de sobretodo que se pone en lugar de capa. Capote entallado de poco vuelo (del inglés *riding cote*: chaqueta para montar a caballo). FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 556.

modestia del vestuario de dril⁶⁹⁴ de su hermana menor y con el tocado, sobado y desteñado, de su abnegada madre.

La muchacha es puro artificio. El narrador juega constantemente con el binomio lejos/ cerca para subrayar lo fallido del engaño. Visto en conjunto el embuste funciona, visto en detalle, el fraude es evidente. La joven aspira a un marido rico y para no dejar traslucir sus deseos los encubre con un vestuario pretencioso pero que no oculta su condición de mujer de clase media/baja. Todo en ella es falso: la sonrisa, la postura, la finura y hasta el pelo rubio:

Rondando por allí, me fijé más despacio en la rubia. Lo mismo su traje que su belleza querían ser vistos de lejos. Las plumas eran ordinarias y tiesas; el encaje, basto; los guantes, zurcidos con habilidad; las perlas, descaradamente falsas; el brazalete, de similar; el pelo, teñido baratadamente con agua oxigenada; la tez, clorótica al través de la pintura, y la mano, huesuda y curtida bajo el calado, mano que en el secreto del domicilio tiene que empuñar la escoba y mondar el medio kilo de patatas... En su actitud -estudiadamente artística, tendiendo a la silueta de cubierta de semanario ilustrado- se descubría, a pesar suyo, el cansancio que engendra todo lo que no es natural, todo lo que se hace únicamente porque nos miran... La sonrisa, violenta como la de las bailarinas cuando jadeantes dan gracias al público, se exageraba al pasar un hombre que fijase en la rubia esa ojeada, curiosa e indiferente a la vez, del desocupado. Un hombre, claro está, vestido con el mismo ropaje de las personas decentes, disfraz tantas veces del extremo apuro económico; para la rubia los de chaqueta no existían (PB 1990, III: 405).

Las joyas falsas similar⁶⁹⁵, el pelo y el peinado de la muchacha son los elementos más delatores de la farsa que representa. Las alhajas falsas denotan no sólo precariedad económica sino también la pobreza de espíritu de una mujer que sufre por la ambición de poseerlas y el deseo de ostentarlas⁶⁹⁶. El pelo teñido con agua oxigenada resulta poco recomendable no sólo porque se estropea mucho⁶⁹⁷ sino también porque el resultado de la tintura no es satisfactorio ni verosímil. No obstante estos inconvenientes, la protagonista del relato, al igual que muchas de sus

⁶⁹⁴ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 824. Dril: tela tosca de hilo o de algodón crudos. Del alemán *drillich*: tela tejida con tres lizos.

⁶⁹⁵ Similar: latón, aleación de cinc y cobre que tiene el color y el brillo del oro y que se emplea en bisutería. SÁEZ DE MONTOYA, Constantino, *Tratado teórico práctico de metalurgia*, Madrid, Gaspar y Roig, 1856: 543.

⁶⁹⁶ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 191.

⁶⁹⁷ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p.771

contemporáneas, sigue los consejos publicitarios sobre el uso de aguas medicinales para conseguir hacer realidad su deseo de aclararse el pelo⁶⁹⁸. El atractivo del cabello rubio residía en que evocaba la inocencia del ángel del hogar y las virtudes de la mujer sabia y modesta. Sin embargo, el observador avezado del relato que nos ocupa, detecta en el afán de la falsa rubia por teñirse el pelo, una manera de alterarse para agradar y seducir que, paradójicamente, es lo opuesto a la gracia recatada y genuina⁶⁹⁹.

Casarse con un buen partido es, una vez más, el objetivo final que doña Emilia critica a través de este cuento. La evidencia de esta pretensión lejos de atraer potenciales pretendientes, espanta a cualquier posible candidato:

Con el instinto de los merodeadores callejeros, que rara vez se equivocan al juzgar la posición social de una mujer, adivinaban la honradez y la estrechez, las pretensiones y la bambolla... y comprendían que allí se buscaba marido lícita y legalmente, y ni por sueños nada pecaminoso. El espectro de la Vicaría helaba la sangre a los que, encaprichados un momento por la vista del pie, arqueado y breve, cautivo en estuche de cuero gris, se hubiesen sentado de buena gana a gastar un rato de palique con la rubia del sombrero atrevido y el peinado a la Cleo...

Las osadías postalescas del traje..., ¡cómo contrastaban con la realidad, encogida, mezquina, menesterosa del vivir de la rubia! Al contemplarla así, enguantada, calzada de fino, oscilando el plumaje clorón sobre el cuello velado de tul, ¡quién creyera que al volver a casa, depuesto el disfraz, cayese sobre ella todo el peso del menaje, porque no tenía criada, y la madre sufría violentos ataques de un asma que la impedía acercarse al fogón! La rubia hacía de fregona, guisaba..., ¡a bien que allí había que guisar tan poco! Las sopas de ajo, con su olorcillo castizo y doméstico, parecían cantar un anticuado himno a la virtud efectiva de la rubia, una virtud escondida, como se esconden los vicios... Y engullida la humilde pitanza a la luz de la candileja de petróleo, velaba la señorita hasta las dos de la madrugada, volviendo patas arriba sus pingos, transformando el redingote en fígaro, el sombrero de campana en chambergo, lavando los guantes, almidonando un tantico el volante fru-fru de las enaguas... (PB 1990, III: 405).

Del texto anterior se deduce, además, que la rubia oxigenada, es una nueva Cenicienta que verá esfumarse el encantamiento de sus galas de paseo en cuanto

⁶⁹⁸ El anuncio de agua oxigenada neutra medicinal Foret estaba destinado a *todas las personas que deseen ser rubias y no tener canas, conservando el cabello. La gaceta de la mujer, 1913, nº 1.*

⁶⁹⁹ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, pp. 53 y 54.

llegue a su casa. Del abrigo pomposo a la torerilla castiza y del sombrerón de moda al chambergo de soldado raso. La imagen no puede ser más desoladora.

Demoleedor es también el final del relato. La muchacha cree que el narrador muestra interés en ella. Nada más lejos de la realidad. La conclusión es que la muchacha rubia no sólo es falsa sino que tampoco parece muy inteligente ni perspicaz⁷⁰⁰:

Ocurrió que la fascinación compasiva que me obligaba a observar frecuentemente a la rubia, estudiando el artificio complicado y laborioso de sus galas y el heroico esfuerzo de su sonrisa, la hicieron creer... Fue una cosa cruel de esas que nos abruman con el remordimiento de malas acciones no cometidas y, sin embargo, presentes en la conciencia. Mi manía de estudiar, de analizar y descomponer la vida que pasa a mi lado, había producido este fruto: una ilusión en la pobre cabeza blonda -blonda artificial (PB 1990, III: 405, 406).

Embebida en sus afanes amorosos y en el juego de las apariencias, la protagonista del relato no es capaz de distinguir la mirada del pretendiente interesado en la conquista, del escrutinio del observador curioso. No se percata de que es una flor más en el ramillete de oportunidades que se presenta ante el soltero que la contempla. Es un objeto de análisis, no un sujeto susceptible de ser amado. Esta caracterización patética del personaje se consigue principalmente a través de la prolija descripción de una indumentaria que condiciona su actitud señorial de cara a la galería pero que no deja de ser un mal disfraz. Debajo de las galas de paseo se ocultan las miserias y servidumbres de esta y de tantas otras muchachas pobres y esforzadas que aspiran a medrar y también a ser amadas. Si Baudelaire decía que para la mujer *las muselinas, las gasas, las amplias y tornasoladas nubes de tejidos con los que se envuelve son como los atributos y el pedestal de su divinidad*⁷⁰¹, en este caso las ropas convierten a la mujer en un ídolo caído y la revisten de conmovedora humanidad.

⁷⁰⁰ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p. 54.

⁷⁰¹ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 112.

Capítulo 6. Vestirse para las ocasiones especiales

6.1. La pena se viste de negro. El traje de luto.

6.1.1 El luto y el duelo: significado.

El vestido como acto comunicativo es un referente como expresión del dolor ante la muerte de un ser querido. Vestirse de luto hace visibles las emociones profundas del alma afligida. Emilia Pardo Bazán, perspicaz analista de las pasiones humanas y buena concedora de todos los protocolos sociales, no obvia en sus cuentos y novelas la presencia de la muerte en la vida cotidiana evidenciada ,constantemente y sobre todo, a través del vestuario y las actitudes femeninas. Un primer ejemplo nos lo ofrece el relato *El alba de viernes santo* en el que la compañera del viaje en tren del protagonista se ve retratada como la viva imagen de una virgen Dolorosa. La hermosura de la viajera se ve marchitada por la tristeza y la enajenación y su luto es la expresión de un dolor agudísimo y sincero por la muerte de sus hijos. El narrador la describe así:

Era mi compañera de departamento una señora como de unos cuarenta y pico de años, con señales de grande y extraordinaria belleza, destruida por hondísimas y lacerantes penas, más que por la edad. Sus perfectas facciones estaban marchitas y adelgazadas; sus ojos, negros y grandes, revelaban cierto extravío y los cercaban cárdenas ojeras; su boca mostraba la contracción de la amargura y del miedo. Vestía de luto. Para expresar con una frase la impresión que producía, diré que se asemejaba a las imágenes de la Virgen de los Dolores; y apenas me refirió su corta y terrible historia, la semejanza se precisó, y hasta creí ver sobre su pecho anhelante brillar los cuchillos; seis hincados en el corazón, el séptimo ya a punto de clavarse del todo (PB 1990, IV: 8,9).⁷⁰²

⁷⁰² Esta referencia a los siete dolores de la Virgen del mismo nombre es una muestra más de la erudición prolija de Emilia Pardo Bazán, Los siete dolores marianos son representados por siete cuchillos que le atraviesan el corazón y fueron seriados por fr. Arcangelo Ballottini en 1612 quien toma como base bíblica para la iconografía basada en los cuchillos de la frase que el sacerdote Simeón dice a María cuando presenta a su Hijo en el Templo: *Et tuam ipsius animam pertransivit gladius*. Ver SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “Iconografía de la Virgo Dolorosa en la pintura bajomedieval italiana a la luz de fuentes patrísticas y teológicas”, *Actas del Congreso internacional Virgo Dolorosa*, Sevilla, OSM, 2015: 1336.

La presentación este personaje nos ofrece una perfecta manifestación de las secuelas físicas derivadas del duelo en cuanto a proceso psíquico de elaboración del dolor por la muerte o la desaparición de un ser querido⁷⁰³. El luto sería el signo exterior de ese duelo expresado conscientemente a través de las ropas, objetos y otros adornos⁷⁰⁴. Este pesar profundo que se trasluce, ya sea voluntaria o involuntariamente, parece ser intrínseco a la condición de madre desconsolada. Nada hay más antinatural y penoso que la muerte de un hijo. La madre de Cristo muerto es el reflejo místico de esta terrible situación y por eso, Pardo Bazán, recupera de nuevo la imagen de la virgen de los Dolores en el relato *Hijo del alma* en el que tanto el vestuario como la apariencia externa de la protagonista expresan la depresión materna:

La madre, que debe de haber sido una belleza, y viste de luto, tiene ahora eso que se llama «cara de Dolorosa», pero de Dolorosa espantada, más aún que triste, porque es el espanto, el terror profundo, vago y sin límites, lo que expresan su semblante tan perfecto y sus ojos desquiciados, de ojera mortificada por la alucinación y el insomnio (PB 1990, III: 176).

La vestimenta de luto es indudablemente en estos dos casos un símbolo personal del dolor pero también posee una proyección social⁷⁰⁵. En la mentalidad decimonónica, un elemento clave para definir si una dama cumplía con los principios establecidos por la moda y su adecuación y correspondencia con su estado, nivel social y situación personal es el decoro⁷⁰⁶. Este sentido del recato es un atributo que muestran muchas protagonistas de las novelas y cuentos de doña Emilia cualquiera que sea su edad y condición. Muchachas jóvenes como *la señorita como de diecinueve años, silenciosa, triste, vestida pobremente, de riguroso luto* que se hospeda en una posada madrileña en el cuento *El aviso* (PB 1990, I: 401), o como la protagonista de *Misterio*, Amelia, descrita como *una mujer joven que del tercero bajaba, vestida de luto riguroso, que parecían iluminar con reflejos solares sus cabellos de un rubio ceniza, peinados en tirabuzones al estilo de la época* (PB 2000,

⁷⁰³ GÓMEZ SANCHO, Marcos, *La pérdida de un ser querido. El duelo y el luto*, Madrid, Arán, 2007: 30.

⁷⁰⁴ TAYLOR, Lou, *Mourning dress: A costume and a Social History*, Oxford, Routledge, 2009: 520.

⁷⁰⁵ TAYLOR, Lou, *Ibidem*, p. 65.

⁷⁰⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 292.

IV: 736) exhiben esta respetabilidad⁷⁰⁷. También la dignidad derivada de una vestimenta adecuada al duelo se adscribe a cualquier posición social⁷⁰⁸. Tan enlutadas van la madre y hermana de el Cristo en el cuento *Viernes Santo: dos sombras, flaquitas y de riguroso luto, ... único recuerdo que quedaba de la tragedia* (PB 1990, II: 60), como la Duquesa de Roussillon en *Misterio: vestida casi de luto, de seda negra bordada de canutillo y pasamanería, y apoyada la mano sobre el corazón para contener sus latidos, que resonaban allá dentro con jadear hondo de fragua* (PB 2000, IV: 735). Todas estas damas tristes, enflaquecidas, nerviosas ya sean pobres o ricas encuentran en el rigor del negro un cauce de expresión de su absoluto pesar y un vehículo de sujeción a las convenciones sociales.

Esta idea del respeto a los muertos y de la necesaria dignidad de la tristeza por la pérdida de un ser querido posee una enorme significación que va más allá de la vestimenta. En *El tesoro de Gastón* podemos apreciar que el duelo se expresa no sólo en la negrura del vestir sino también en mantener una vida alejada de diversiones mundanas⁷⁰⁹: *Catalina alegó el riguroso luto para no concurrir a distracciones ni a saraos, y el día en que se cumplió un año justo de la muerte de su padre, anunció el decidido propósito de entrar en las Comendadoras* (PB 2000, IV: 17). En *Doña Milagros*, las hijas de Neira cumplen rigurosamente los plazos del período de luto (entre 12 y 18 meses para los padres)⁷¹⁰ y acompañadas por su vecina Milagros, que ejerce de dueña, pasean, vestidas de manera apropiada, sólo por donde les está permitido y en las horas consideradas como prudentes:

Prestábame doña Milagros diariamente el gran servicio de acompañar a mis hijas a que tornasen el aire por sitios retirados, -paseos largos, como se dice en Marineda-, a la estación, a las afueras, a todos los lugares no vedados por el rigor del luto. Conviene advertir que las muchachas llevaban el de su madre con exagerada puntualidad. Salían hechas unas tapadas de la época de Felipe IV, con vestidos de lana escurridos y sin adornos, y larguísimos mantos de beatilla con tupido velo de crespón, que, por delante, les llegaba casi hasta los pies, dejando entrever en confuso esbozo las facciones. Verdad que bajo

⁷⁰⁷ ORTIZ, José A., “Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX”, *dObras*, vol. 11, nº 25, abril, 2019: 31 y 32 recoge figurines de moda que el número de *La Moda elegante* de 14 sept 1890 en sus páginas 402 y 406 ofrecía tanto para mujeres jóvenes como adultas.

⁷⁰⁸ Ni siquiera las reinas regentes o reinantes escapan al luto. De luto vistieron tanto la viuda de Alfonso XII, la reina regente María Cristina como la reina viuda Victoria de Inglaterra. Ver ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 20.

⁷⁰⁹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 295 y 296.

⁷¹⁰ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 22.

aquella apretada celosía se adivinaban rostros espolvoreados de arroz, cabelleras bien peinadas y artísticamente rizadas, moños de construcción arquitectónica, formas turgentes delineadas por la estrecha cárcel del faldellín, piecitos calzados con esmero y manos cuidadosamente enguantadas. Diré más: tanto recato y tenebroso misterio realizaban mucho los atractivos juveniles, y parecían las enlutadas un enjambre de negras mariposas. La identidad del vestido y del tocado multiplicaba el efecto de la hermosura, bien como en los escaparates fascina más un objeto repetido o presentado en gran cantidad. Empezó entonces a correr por Marinada la fama de que eran muy bellas mis hijas (PB 1999, III: 659).

No obstante, como vemos reflejado en este párrafo, a pesar del rigor observado en el luto visible, las muchachas de Neira no pueden evitar, algunas veleidades *fashion*⁷¹¹ y, disimuladamente, exhiben una *toilette* estudiadamente *chic* incluso en estos momentos. La tristeza no exime de lucir bien compuestas pero la coquetería de las hermanas Neira las impulsa a mostrar un arreglo mayor de lo estrictamente necesario y, por supuesto, ajustado a las modas imperantes. Un ejemplo de las novedades que la moda podía imponer, aún estando de luto, aparece bien relatado de nuevo en *Doña Milagros* por el señor Neira:

Ya he dicho que tal vez el síntoma más claro del restablecimiento moral de mi hija, era la reaparición del instinto de agradar, que casi todos los seres animados sienten en el período de los amores y que en la mujer ha sido desarrollado y reforzado por la educación desde la cuna. Argos había vuelto a mirarse al espejo; Argos ya consagraba largas horas a la magna tarea de desenredar, limpiar y atusar su cabellera; pesada y abundosa y al escoger el atavío con que debía presentarse en público, demostró un interés que me parecería increíble dos meses antes. Asociada con Rosa, consultó figurines, examinó patrones, revolió muestrarios de flecos y adornos, y al fin se decidió, eligiendo, con el gusto delicado y artístico que solía probar citando se fijaba en cuestiones de modas, una forma sencilla lisa, rasa - hechura princesa-, según dijeron. (PB 1999, III: 756).

Argos y Rosa se ocupan de las tendencias y escogen la forma princesa, el último grito en hechuras, para elaborar sus atavíos dejando claro con esta actitud que los caprichos de la moda pueden servir de consuelo y entretenimiento en momentos de angustia. La frivolidad se convierte, en este caso, en una vía de escape de las penas más íntimas.

⁷¹¹ DESLANDRES, Yvonne, *Ibidem*, p. 99. Destaca la inevitable función estética del vestido

Las cronistas de moda hicieron especial hincapié en la singularidad de la *toilette* del luto y se ocuparon de señalar tanto los principios que la definían como los códigos de conducta y expresión que no se podían descuidar. Estos códigos perduraron durante mucho tiempo y sus reglas, sustentadas por la tradición, se mantuvieron con firmeza. En líneas generales, una vez instituidos los elementos que definían el traje de duelo, no se producirán grandes transformaciones durante bastantes años⁷¹². Las diferencias que se puedan encontrar entre un traje de luto de finales del siglo XIX y otro de 1915 incidirán sólo en cómo se haya transformado la silueta femenina, tal y como acabamos de ver en *Doña Milagros*. La hechura o forma princesa que aparece mencionada en aquel párrafo, basaba su novedad en que carecía de corte en la cintura. Si el traje femenino por lo general, se componía de tres piezas, corpiño, falda y polonesa, el vestido princesa se cortaba de una pieza de arriba hasta abajo y era mucho más cómodo para las damas⁷¹³.

Uno de los elementos invariables en el vestido de luto durante mucho tiempo fue el tejido. El crespón inglés era el tejido básico que nunca debía faltar en este tipo de *toilette*, siendo indiferente que se llevara más o menos⁷¹⁴. El crespón nunca se pasaba de moda. Este tejido aparece en varios de los vestidos que lucen algunas enlutadas de los relatos de doña Emilia. La mundana protagonista de *Allende la verdad*, Mercedes Morans, a fin de cumplir con los rigores exigidos por el luto tras conocer la muerte de su marido hace hincapié no sólo en el color de la indumentaria que encarga a sus proveedores sino también en el crespón:

A Amalia que suba un momento, tengo que saber si encontró por fin esa lavandera buena de que hablamos. Ah, añadió como el que hace memoria, y usted, Alejandra váyase ahora mismo a la calle del Carmen a todas las tiendas en que gasto, y tráigame muestras de géneros negros, cachemir fino y crespón inglés. Antes preguntará usted en casa de madame Bourbette si ha arreglado mi sombrero gris.... si no lo arregló, que lo arregle ya... que me envíe modelos negros. Pase usted también recado a Ifigenia, la modista, que la necesito.

⁷¹² ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 21. destaca el papel de las *boutiques* de moda en la codificación de los signos de luto aplicados a la indumentaria y menciona la *Maison de Deuil* en Londres, *La Grande Maison de Deuil* en Bruselas o la *Grand Maison du Noir* en París.

⁷¹³ PENA GONZÁLEZ, Pablo, “La moda en la Restauración 1868-1890”, *Indumenta*, nº 2, 2011: 16. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 274. FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 178 y 179. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 218 y 219.

⁷¹⁴ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 24 la vizcondesa de Castelfido en *La moda elegante* 22/11/ 1889 ofrece un patrón genérico para el primer estado de luto que recoge este tejido de crespón. También PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 300.

Tiene luto la señora? Interrogó la doncellita muy amiga de curiosar. Sí...traiga usted también muestras de glasé para los fondos...ah! guantes negros de mi medida (PB 2002, VI: 311, 312).

También en *Dulce dueño* Lina Mascareñas, en su primera aparición en la novela, se presenta aparentemente pasiva en una tertulia de hombres enfundada en este tejido: *En sillones forrados de yute desteñado, ocupan puesto alrededor de la mesa tres personas. Una mujer, joven, pelinegra, envuelta en el crespón inglés de los lutos rigurosos (PB 1989: 48).* A lo largo de la novela Lina será aludida en alguna ocasión como *la de los fúnebres crespones (PB 1989: 49)*⁷¹⁵ y ella misma se refiere a *los crespones ingleses que acaban de traerle –milagro de rapidez- de la Siempreviva, especialidad en lutos precipitados (PB 1989: 118).* Amelia, la enlutada protagonista de *Misterio*, tampoco prescinde del socorrido crespón. *Mientras sostenían este diálogo, la joven de luto, que había bajado el velo de crespón de su capotita, salvaba algunas calles de las más concurridas y llegaba a una plaza desierta, sombreada por altos olmos (PB 2000, IV: 737).* Incluso en *La Quimera*, Clara Ayamonte, en la carta que dirige a su padrino, hace hincapié en los diferentes tejidos que visten y distinguen el luto riguroso (crespón de lana) del alivio (seda):

Tuviste el acierto de aparentar creer que no me habías convencido; y cuando volvimos a Madrid renunciaste a tus predicaciones, dejando que lo sembrado germinase poco a poco, al calor de la vida, la gran germinatriz. El retiro que me imponía el luto se hizo menos severo. No ignoras quién empezó a sacarme de mis casillas. La propia hermana del muerto, Adolfinia Mendoza, que me encontraba ridícula con mis eternas lanas y mis paseos por la Moncloa y el Pardo:

-Hija, todo lo que se exagera... Año y medio pasado... Ya debías usar seda y pailletés negros... Ea, mañana vengo y te llevo a casa de mi modista.

Insensiblemente dejé el crespón; mi juventud pareció renacer al soltar la librea de la muerte. Sin razonar la causa, me sentí alegre, dispuesta a sacar partido de lo más insignificante, para gozar como una chiquilla. Adolfinia aprovechó mis buenas disposiciones. ¡Qué admirado estabas tú de verme tan disipada! (PB 1991: 218).

En este texto de la Ayamonte se refleja perfectamente la mudanza del estado de tristeza profunda al de alegría renacida a través de la transición del luto riguroso al

⁷¹⁵ PEREIRA MURO, Carmen., “Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna. Cadernos de estudos da casa museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 4, A Coruña, 2016: 161 y 162.

traje de medio luto. Este traje podía ser sencillo o un dos piezas y permitía usar cachemir y volantes añadiendo algo de sofisticación y movimiento e incluso brillo (*pailletes*) al simple vestido negro de crespón de lana. Tales expansiones en el vestir, como expone la propia Clara, ayudaban a disipar el sentimiento de pena asociado al luto⁷¹⁶.

Dado que el dolor provocado por la pérdida de un ser querido estaba presente en algún momento de la vida del ser humano, las revistas y sus crónicas de moda cumplieron una función determinante ofreciendo toda la información necesaria para plegarse adecuadamente al decoro y a la etiqueta⁷¹⁷. Aunque se conocieran los principios básicos para poder llevar un vestido de luto, siempre era conveniente indagar si las costumbres habían variado substancialmente. En cualquier caso el luto no debía, en principio, estar sujeto a las modas ya que esto se podría considerar como una frivolidad⁷¹⁸. Por todo ello las cronistas de moda aconsejaban que *las reglas establecidas para el uso de los lutos, deben ser rigurosamente observadas, pues son, - o deben ser - la manifestación externa del dolor y sentimientos*⁷¹⁹. Carmen de Burgos insistía en esta cuestión destacando la necesidad de que el luto se mantenga alejado de la coquetería ya que *las enlutadas a la moda pierden su valor dramático e ingenuo y su apariencia choca con la lógica del sentimiento*⁷²⁰. Lo cierto es que para la mayoría de las mujeres obligadas a lucir luto, la conciencia de estar adecuadamente vestidas les proporcionaba una paz interior que ni siquiera la religión podía dar.⁷²¹ La propia novelista en una de sus misivas a su comadre Carmen Miranda, recoge estos rigores sociales a los que ella misma se sujeta durante el luto por su padre, a pesar de que son contrarios a su personalidad expansiva : *yo soy naturalmente sociable y me gusta de vez en cuando echar una cana al aire en esto de soirées desde que alivié el luto*⁷²². En otra de las cartas dirigidas a su amiga lamenta no haber podido entregarle *tu regalo del año pasado suspendido por los lutos interminables que aquí se llevan y en la*

⁷¹⁶ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p.27 y PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 301.

⁷¹⁷ ORTIZ, José A., *Ibidem*, pp. 22 y 23 y PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 292.

⁷¹⁸ SQUICCIARINO, N., *Ibidem*, p. 151 subraya que el vestido durante la época del Cristianismo se oponía a la inmodestia y vanidad de las modas porque constituían forman de irreverencia con respecto a la figura sagrada e inmutable del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios.

⁷¹⁹ VIZCONDESA DE BARRANTES, *La elegancia en el trato social*, Madrid, A.P. Guillot y Cía Editores, 1898: 236. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 294.

⁷²⁰ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 150.

⁷²¹ FLUGEL, J. Carl, *Ibidem*, p. 3.

⁷²² Archivo RAG. MO 88/C. 3.15.

misma epístola añade: *yo quiero que vayan juntos el atrasado y el adelantado, es decir, el del 16 anterior y el de este 16 que estaré en la aldea y con pocas ganas de pensar en moños*⁷²³. El luto, como deja claro la condesa de Pardo Bazán, es un obstáculo irremediable para la libertad en el vestir y en el obrar.

Un aspecto fundamental a tener en cuenta en la indumentaria adecuada al luto era el de las joyas que se podían o no lucir. En principio estaban vetadas las joyas de colores vibrantes y sólo se permitía durante el luto riguroso el uso de piedras negras mates e incoloras (azabache, diamantes o amatistas) y ya, en el alivio, se podían incorporar las perlas⁷²⁴, como hace la duquesa viuda del relato *Evocación* que luce a *fuer de señora fina, ...toda de luto, sin más adorno que unos pendientes de perlas de inestimable precio, por lo iguales, lo gruesas y la hermosura de su oriente...* (PB 1990, I: 165). Precisamente, doña Emilia atiende a esta cuestión esencial para determinar el rigor del luto, cuando en su cuento *El gemelo* convierte las joyas en *leit motiv* de la trama. La protagonista, *La condesa de Noroña*, es invitada dos años y medio después de *la muerte de su esposo* (PB 1990, II: 397, 398), a la boda de su ahijada. La narración hace hincapié en que la condesa, viuda en todo este tiempo, ha acatado obedientemente los rigores del luto: *parte por tristeza verdadera, parte por comodidad, se había habituado a no salir de noche, a recogerse temprano, a no vestirse y a prescindir del mundo y sus pompas, concentrándose en el amor maternal, en Diego, su adorado hijo único* (PB 1990, II: 398).

Para concurrir a las nupcias la protagonista manda adornar convenientemente sus vestidos de alivio: *veremos si mañana Pastiche me saca de este apuro. En una semana bien puede armar sobre raso gris o violeta mis encajes. Yo no exijo muchos perifollos. Con los encajes y mis joyas... tráete del armario mayor mis Chantillíes, los volantes y la berta. No sé en qué estante los habré colocado. Registra* (PB 1990, II: 398).

Mientras se afana en buscar las alhajas necesarias para acudir adecuadamente vestida y engalanada a la boda se percata de que *faltaban de allí todas las joyas, las hereditarias y las nupciales. Rama de diamantes, sartas de perlas, collar de chatones, broche de rubíes y diamantes... ¡Robada! ¡Robada!... ¡Si hasta tenía presente que al envolver en papeles de seda y algodones en rama el broche de rubíes, había advertido que parecía sucio, y que era necesario llevarlo al joyero a que lo limpiase!* (PB

⁷²³ Archivo RAG: MO 88/C. 3.3.

⁷²⁴ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 16. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 308.

1990, II: 398, 399). Todo este catálogo de preesas descritas en el párrafo anterior tiene gran interés porque el hecho de que hayan sido robadas por el hijo de la protagonista en el lapso de los dos años y medio de luto y alivio indica las restricciones implacables que los códigos de vestimenta imponían respecto a su uso. Durante todo ese tiempo adornarse en exceso era absolutamente impensable y las joyas de colores o muy lujosas debían permanecer guardadas en un cajón⁷²⁵. En el caso de Sofía, la también viuda protagonista de *Segunda viudez*, se insiste en que las alhajas que se exhiban deben ser modestas y recatadas: *Su luto, sencillo y de corte airoso, realzaba la blancura de su cutis y el luminismo de su pelo rubio, peinado artísticamente. Una cadenita de azabache serpeaba alrededor de su busto* (PB 1990, III: 17).

También otros complementos como los sombreros debían de guardar la observancia del luto durante el duelo. Ya veremos cómo Lina Mascareñas en *Dulce dueño* y a pesar de su frivolidad, contempla este precepto social. De igual modo en *Doña Milagros*, Feíta, aun cuando es totalmente ajena y casi alérgica a los dictados de la moda, no obvia la necesidad de transformar toda su ropa y accesorios, incluido su sombrero, de acuerdo con las exigencias del luto⁷²⁶:

Recuerdo que una tarde lluviosa, encontrándonos sentados alrededor de la tibia camilla -mientras Feíta daba vueltas a un serón de paja del verano y lo forraba con un retal de merino negro, para sacar un sombrero de invierno de riguroso luto, y doña Milagros arrullaba y entretenía a Media, agitando un sonajero para divertirla y meciéndola después para que conciliase el sueño- a propósito del sombrero aprovechado se suscitó la conversación de lo caras que cuestan las mujeres, de lo imponente de la partida de trapos y moños, por modesta y sencillamente que se vista. (PB 1999, III: 654).

Algunas de las protagonistas enlutadas de los relatos de doña Emilia no sólo no eluden las reglas sino que se autoimponen un luto que va más allá de lo socialmente exigido y, vestidas de negro, traslucen un dolor que las encumbra en cuanto a mujeres de sentimientos auténticos y sinceros. Tal es el caso de Borja, protagonista del cuento *La bronceada*, quien, dando por muerto a su novio desaparecido en Filipinas, decide encerrarse y enlutarse en señal de duelo por la pérdida de su amado:

⁷²⁵ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 16 se ocupa del necesario control de excesos decorativos que se exigía en la etiqueta luctuosa.

⁷²⁶ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 26. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 305.

Fue a la salida de misa cuando la vi. Mal podría ser en otra parte; sólo ponía los pies en la calle para eso, y madrugando. El tupido velo de su manto de luto, casualmente no le tapaba el rostro; el traje de negro merino moldeaba estrechamente sus majestuosas formas, haciendo resaltar lo aventajado de la estatura; al detenerse a humedecer los dedos en la pila del agua bendita y trazar con lentitud sobre su frente el signo crucífero, pude cerciorarme de que no me habían contado una conseja vana. La tez presentaba el tono enverdecido y hasta la pátina lustrosa del bronce. Los ojos eran amarillentos. Los labios, una línea más oscura. Tenía en mi presencia una fundición viva, envuelta en ropajes de tristeza (PB 1990, II: 423).

En este relato la entrega de Borja al amor de Iñigo se ve frustrada cuando él regrese de *un país sin comunicaciones* (PB 1990, II: 424) y, ante la decrepitud de su enamorada aquejada de tristeza y de ictericia (de ahí el sobrenombre de *la bronceada*, alusivo al color bronce de su tez), decida empezar a cortejar a la hermana menor de ésta, Manolita. La ingratitud del amante resulta más dolorosa si tenemos en cuenta aquellos antecedentes de fiel retiro y aquel “guardar las ausencias” de la desdichada protagonista.

Los códigos sociales distinguían entre diferentes categorías de luto. La forma en que la indumentaria debía mostrar y hacer evidentes esas diferentes categorías y el tiempo, durante el cual quedaban interrumpidos los compromisos sociales, dependían de la relación que se mantuviera con el difunto. El luto empezaba el mismo día del entierro del fallecido y, naturalmente, afectaba a toda la comitiva. Así aparece reflejado en *Un viaje de novios* en donde se describe el grave y numeroso cortejo fúnebre que acompaña a una monja difunta:

Yendo una tarde camino de la iglesia, vio pasar un entierro y lo siguió. Era de una doncella, hija de María. Rompía la marcha el bedel, oficialmente grave, vestido de negro, al cuello una cadena de plata; seguían cuatro niñas, con trajes blancos, tiritando de frío, morados los pómulos, pero muy huecas del importante papel de llevar las cintas. Luego los curas, graves y compuestos en su ademán, alzando de tiempo en tiempo sus voces anchas, que se dilataban en la clara atmósfera. Dentro del carro empenachado de blanco y negro, la caja, cubierta de níveo paño, que constelaban flores de azahar, rosas blancas, piñas de lila a granel, oscilantes a cada vaivén de la carroza. Las hijas de María, compañeras de la difunta, iban casi risueñas,

remangando sus faldellines de muselina, por no ensuciarlo en el piso lodoso. El comisario civil, de uniforme, encabezaba el duelo; detrás se extendía una reata de mujeres enlutadas, rodeando a la familia, que mostraba el semblante encendido y abotargados los ojos de llorar. Doblaba tristemente la campana de la iglesia, cuando bajaron la caja y la colocaron sobre el catafalco (PB 2003: 228, 229).

También en *El cisne de Vilamorta* la muerte del diabético don Victoriano obliga a su esposa, *Nieves*, y a su pequeña hija, *Victorina*, veinticuatro horas después de su entierro, a vestir, *rigurosamente enlutadas*, y a salir *para la corte* (PB 1999, I: 795). Asimismo en el cuento *Por dentro*, la protagonista acude al velatorio de su hermana⁷²⁷ vestida *de riguroso luto, llorosa, que venía, rosario al puño, a rezar y velar ella también, mientras no amanecía* (PB 1990, II: 389). En este relato, la rigidez de las convenciones sociales impone a la hermana de la fallecida aparecer en el velatorio afligida y vestida de negro⁷²⁸ aún cuando sus lágrimas sean producto más del pesar que le causa el hecho de que su esposo hubiera sido el gran amor de la difunta que del propio acontecimiento luctuoso al que acude.

El luto de viuda era el más estricto. Durante un período que oscilaba entre los dieciocho y los veinticuatro meses se debía hacer patente el dolor por la pérdida del esposo. Los seis primeros meses debía observarse un luto riguroso, los siguientes seis meses el luto se relajaba a un luto ordinario y el último semestre inauguraba un período de alivio⁷²⁹. Cada uno de estos estadios se definían exteriormente por la indumentaria y por las relaciones con el mundo exterior. De forma que, examinando estas dos circunstancias, se podía adivinar en qué momento de dolor se encontraba la esposa viuda. En el relato *El niño de cera*, la relajación en su luto de la dama viuda que viaja en tren, obedece no sólo a que ya se han mitigado sus pesares sino también a que ya ha cumplido el período de rigor socialmente prescrito:

La señora, entre tanto, vuelta la cabeza hacia el vidrio, sonreía a otras ilusiones... Viuda desde hacía dos años y medio, la osadía elegante de

⁷²⁷ ZAMBRANO GONZÁLEZ, Joaquín, “Cultura funeraria en España y su presencia historiográfica”, *Meditaciones en torno a la devoción popular*, UCM, 2016: 522 se ocupa de las costumbres del velatorio.

⁷²⁸ ORTIZ, José A. *Ibidem*, p. 22. El luto por los hermanos tenía una duración de entre seis y doce meses.

⁷²⁹ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 22 y PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 295 nota 10.

su toca orlada de violetas y el corte juvenil de su traje de pana morada con ribetes de piel, decían a voces, más que el alivio, el olvido del dolor. Consolada, sí. ¿Qué mal había en ello? Y si no se casaba inmediatamente, era porque no la despellejasen los murmuradores... Al cumplirse los tres años... (PB 1990, III: 465).

En el texto precedente la atención a los detalles denota la importancia otorgada a los adornos y acabados del vestido ya que se entiende la indumentaria en su totalidad y cada detalle es importante para mantener el concepto de dolor expresado a través de la apariencia externa. También en *La tribuna* la señora viuda de García ha cumplido con el tiempo de luto establecido y, cuando Amparo se la encuentra de paseo con sus hijas y con las de Sobrado, lo primero que nota es el cambio en su vestimenta: *la viuda sin tocas ni lutos, antes muy empavesada de colores alegres (PB 2002: 92).*

En el cuento *El rompecabezas*, la protagonista, recién viuda y con escasos recursos, prefiere enlutar a su hijo⁷³⁰, el pequeño Eloy, un niño muy cuidadoso con la ropa y el calzado *porque se daba cuenta de que su madre no tenía para comprar y reponer lo manchado o roto (PB 1990, II: 250).* En este caso, el luto del niño sustituye al de la viuda insolvente: *al otro día, mamá le reclamó, le abrazó silenciosa, sin verter una lágrima, y le vistió de negro: traje entero, desde las medias hasta la boina (PB 1990, II: 250).* También las protagonistas del cuento *Náufragas* que buscan labrarse un porvenir en la capital aparecen descritas como *perdidas en el mar madrileño, anegadas casi, con la vista alzada al cielo, con la sensación de caer al abismo... Madre e hija llevaban un mes largo de residencia en Madrid y vestían aún el luto del padre, que no les había dejado ni para comprarlo (PB 1990, I: 141).* En este caso, la negrura de la vestimenta es empleada como un recurso narrativo fundamental ya que no sólo refleja una pobreza persistente que no les permite cambiar de vestuario sino que también es una expresión evidente de su doloroso pasado y de su angustioso presente y un augurio de un funesto futuro abocado, tal vez, a la prostitución

El luto no estaba reservado sólo a las madres afligidas, a las viudas o a las huérfanas, también en el mes de noviembre, mes en el que se conmemora a los

⁷³⁰ ZAMBRANO GONZÁLEZ, Joaquín, *Ibidem*, p. 524 recoge la costumbre de vestir de negro a los niños.

difuntos de la familia, era preceptivo el uso de trajes negros y muchas revistas dedicaban monográficos completos al traje de luto. La abundante información que tenía lugar en ese mes no estaba predeterminada por ninguna circunstancia que tuviera que ver con el fenómeno *fashion* sino que obedecía al calendario eclesiástico: *y sí sólo porque en el mes dedica la iglesia a un especial recuerdo a los que dejaron de existir, se encuentra el ánimo como predispuesto a ocuparse de los trajes de luto, y por ello mismo considero de oportunidad dedicarles la mayor parte de esta Revista*⁷³¹.

Varios relatos de Emilia Pardo Bazán se hacen eco de esta negrura que el calendario impone en el vestir en ciertos momentos del año como, por ejemplo, durante la Semana Santa⁷³². Los días de jueves y viernes santo el luto y la renuncia a los colores son una expresión externa de penitencia por los pecados cometidos. En *El rizo del nazareno* las penitentes que procesionan el día de jueves santo son descritas como *dos negras figuras femeniles,—esbeltas á despecho del largo manto que las recataba,—que de hinojos ante el presbiterio, sobresalían destacándose encima de aquel fondo de lumbre....* (PB 2003, VII: 158). También en *La Soledad*, los dos estudiantes protagonistas se lanzan a la calle para contemplar *mujerío en aquel Jueves Santo en que todas estaban guapísimas, con su indumento negro y sus hereditarias mantillas, se echaron a la calle* (PB 1990, III: 266). En este mismo relato la misteriosa mujer que se asemeja a la virgen de la Soledad y que exalta la imaginación de los dos muchachos lleva un *vestido negro... de ese rico terciopelo casi azul al sol, que se fabricaba en España antiguamente y del cual están vestidas muchas imágenes. El adorno, un azabache de brillo sombrío, mezclado con pasamanería mate, caía con regularidad a ambos lados de la falda. Y este detalle del vestido empezó a inquietar a los dos galanes improvisados. El vestido completaba la impresión de la faz. También habían visto el vestido... De nuevo se apretaron el codo* (PB 1990, III: 267).

También en *Doña Milagros* las hijas de Neira salen en el séquito de la virgen de los Dolores el viernes santo:

La noche del Viernes Santo, poco antes de la hora en que debían reunirse en la sacristía de San Efrén para formar luego el séquito de la Virgen, mis hijas mayores, ayudadas por la solícita comandanta y por las menores, que no cesaban de admirar los estrenos, daban la última mano a su tocado y se contemplaban por turno en espejo que

⁷³¹ *La moda elegante*, nº 44, 1900: 518. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 294.

⁷³² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 299.

coronaba la consola, sobre la cual habían encendido las bujías de dos candelabros. Dijérase que se preparaban para un baile, cuando realmente iban a acompañar en mi soledad a la Madre del dolor. Lucían los vestidos de seda, y en su cabeza y sobre sus hombros, la clásica mantilla derramaba negras espumas. A todos nos pareció que Rosa estaba, si cabe, más linda que por la mañana; a Argos, en cambio, la encontramos demasiado pálida, y con los ojos tan excesivamente grandes, que se le comían la cara al alumbrarla como diamantes oscuros. Así que se abrocharon los guantes, se enroscaron el rosario en la muñeca, y deslizaron entre la blonda, al lado izquierdo, un ramito chico de violetas tardías, se puso en marcha el escuadrón, capitaneado por doña Milagros, también vestida lujosamente, de un brocado «que se tenía de pie». (PB 1999, III : 756).

En todos estos casos no podemos dejar de advertir el poder seductor que el negro y por ende la propia muerte parece ejercer sobre los espectadores masculinos que asisten a las procesiones a contemplar y recrearse en la visión morbosa⁷³³ de estas mujeres enlutadas y entristecidas que parecen ser el arquetipo de belleza idealizada del momento. La expresión de la pena es no sólo virtuosa sino también atractiva para los hombres. Al fin y al cabo, una penitente ataviada de negro no deja de ser una pecadora que intenta redimirse. Las revistas y cronistas de la época también se hicieron eco de este efecto del negro como aliado de la belleza y del arte de la seducción ya que, a través del luto, la mujer se prefigura como una heroína trágica que atrae la simpatía de los hombres y este interés masculino inicial puede luego traducirse en sentimientos amorosos.⁷³⁴

El negro luctuoso, es en otros casos expresión de una penitencia que responde a la conciencia de una falta grave. En el caso de la protagonista de *Ceniza*, Nati, su vestuario negro no sólo responde a las exigencias del comienzo de la Cuaresma sino

⁷³³ CASTELLANO RODRÍGUEZ, Belén, “El erotismo como fascinación ante la muerte según George Bataille”, *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 26, n° 2, Roma, Euro Mediterranean University Institute, 2010: 5 y 6. Señala que la sexualidad es para el ser humano una de esas experiencias que le permiten bajar la guardia ante el peligro de la muerte. El ser humano no se define por la angustia ante aquello que lo desborda y lo desposee sino por un deseo o un goce (erótico) en el que puede superar dicha angustia.

⁷³⁴ Caludina Regnier habitual colaboradora de la Ilustración española y americana hablaba del atractivo que encerraba una mujer vestida de luto. *Realmente, los trajes de lutos prestan a las mujeres un misterio adorable y un interés grandísimo. Cuando vemos a una criatura irreprochablemente vestida de negro y con el semblante dolorido, delator de una viudez reciente, pensamos, sin darnos cuenta: ¡Pobrecita muchacha! ¡Qué desgracia la suya! ¡Quedarse viuda tan joven y tan linda! Y una fuerza interior, invencible y cristiana nos obliga a consolarla. En cambio, al tropezamos con una viuda mal vestida, con los tacones distraídos y gesto de leona, pensamos invariablemente: ¡Qué bien hizo tu marido en morir! ¡La lástima es que no te haya llevado por delante!. En PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 299 nota 21.*

también a su propia necesidad de purgar los excesos cometidos el martes de Carnaval. Nati cree tener grabado en rojo sobre la frente la palabra pecado y sus remordimientos hacen que piense que todos los viandantes pueden ver su maldad. En este relato el color rojo atribuido a la palabra y el negro del vestuario son dos recursos dramáticos fundamentales para tratar de exaltar respectivamente la visibilidad que la protagonista atribuye a su vicio y la invisibilidad y expiación que procura con su vestimenta:

Saltó Nati del diván, dando diente con diente, pero animada por una resolución: la de expiar, la de hacer penitencia, la de reconciliarse con Dios sin tardanza. Abrió el armario y se calzó ella misma: descolgó un traje, el más sencillo, negro; se echó una mantilla, se envolvió en un abrigo..., y desandando lo andado, volviendo a recorrer salones y pasillos, bajando la escalera, lanzóse a la calle (PB 1990, I: 418).

La muerte viste siempre de negro y, así caracterizada, protagoniza uno de los cuentos más lúgubres de doña Emilia: *La madrina*. En este relato, la muerte comparece a un bautizo para amadrinar y arrebatar de brazos de sus padres a un niño recién nacido:

Al nacer el segundón -desmirriado, casi sin alientos- el padre le miró con rabia, pues soñaba una serie de robustos varones, y al exclamar la madre -ilusa como todas-: «Hay que buscarle madrina», el padre refunfuñó:

-¡Madrina! ¡Madrina! La muerte será..., ¡porque si éste pelecha! Atravesada en el camino, que la escarcha endurecía, vieron a una dama alta, flaca, velada, vestida de negro. La enlutada miraba fijamente, con singular interés, al recién, dormido y arrebujado en bayetes y pieles. A la pregunta de si quería ser madrina, la dama respondió con un ademán de aquiescencia. Despertóse en la iglesia la criatura y rompió a llorar; pero apenas le tomó en brazos su futura madrina, la carita amarillenta adquirió expresión de calma, y el niño se durmió, y dormido recibió en la chola el agua fría y en los labios la amarga sal (PB 1990, III: 163).

La muerte acude al rescate de un niño que, por su debilidad física, está predestinado a convertirse en una carga para su madre y en un motivo de deshonor para su padre. La muerte se presenta en este relato más que como una desgracia como la única salvación posible frente al desprecio ajeno. Otro ejemplo mucho menos trágico de la función salvadora ejercida por esta inopinada madrina lo veremos el caso de Lina Mascareñas.

6.1.2. El luto oficial: Lina Mascareñas.

Lina Mascareñas, la protagonista de *Dulce dueño* debe lucir luto por la muerte de su tía, de quien es heredera. Sin embargo, el luto de Lina, aunque riguroso y perfectamente ajustado a las convenciones sociales, es un luto hipócrita. Lina no lamenta la muerte de su tía, al contrario, se alegra de la buena fortuna que el fallecimiento de su pariente le ha deparado. Es más, la riqueza que le ha sobrevenido como heredera es para Lina un resarcimiento por el desprecio que su tía le había demostrado en vida.

Aunque muy cuidadosa con las apariencias, Lina no desaprovecha el luto para hacer ostentación de su nuevo *status* social. De camino a Madrid para cobrar la herencia, la protagonista es consciente por primera vez de la prevalencia social que le otorga su recién adquirida riqueza y esto se expresa a través de su indumentaria luctuosa:

Mi viaje a Madrid se arregla pronto. Respondo al telegrama de Farnesio, me pongo el vestidito negro de paño, la toca de fieltro, felizmente, negra también, y, a pie, por la pulcra acera enladrillada, me dirijo a la estación. El tren pasará a las siete. Me siento en un banco, ante la puerta de la sala de espera; no se oyen ruidos; una acacia, muy cerca, columpia su ramaje, desprendiendo hojuelas doradas; una chiquilla mocosa, chata y curtida, me observa como si me fuese a retratar. Por primera vez me doy cuenta de que soy opulenta, poderosa. Revuelvo en mi saco de gamuza marrón, usado y de rota cadenilla, y alargo a la chica una peseta. La mira, me mira, y, escamada, suponiendo burla, en vez de tomarla, echa a correr. La riqueza asusta, por lo visto (PB 1989: 107, 108).

La toca negra que Lina luce como señal de luto es uno de los elementos distintivos más característicos de la expresión indumentaria del duelo tal y como recogían y aconsejaban lucir las revistas de la época⁷³⁵. La preocupación de la protagonista por mostrarse adecuada a la tribulación que se le supone tras el fallecimiento de su benefactora hace que no descuide ni el más mínimo detalle de su vestimenta para el día del entierro de su tía. Lina encarga a Eladia, su desabrida

⁷³⁵ ORTIZ, José A., *Ibidem*, p. 29.

criada, un manto muy tupido para el funeral y las posteriores misas por la difunta⁷³⁶. No obstante, con ese manto, la protagonista quiere, más que ocultar su pesar a ojos de los demás, expresar una pena totalmente fingida y premeditadamente exhibida :

*Mañana tenemos mucho que hablar, pero no por la mañana, puesto que... -Se le quebró el acento: sobrevino carraspera.
-Ya, ¡el entierro! -dijo con naturalidad-. ¡Y yo sin manto de luto para las misas! ¿Cómo se llama usted? -pregunté vuelta hacia la dueña.
-Eladía, para servir a la señora.
-Ocúpese usted de que yo tenga manto mañana a primera hora. Y muy tupido. (PB 1989: 115).*

También la Mascareñas es extremadamente cuidadosa en no ostentar públicamente las maravillosas joyas que hereda de doña Catalina:

*Y diga usted... -¡Diga usted!-. ¿Tenía joyas doña Catalina?
Sacó Farnesio del bolsillo un reluciente llavero y me lo entregó con dignidad.
-Son las de sus armarios... las de su cuarto. Las recogí cuando entré en la agonía, por orden anterior que me tenía dada. Recuerdo que hay joyas magníficas. Desde la desgracia de Dieguito, ya no se las puso. Tú, hasta quitarte el luto, no debes lucirlas tampoco (PB 1989: 119).*

El texto alude expresamente no sólo al luto que debe guardar Lina sino también al rigurosísimo duelo que guardaba su tía por la muerte de su hijo. No obstante aquella advertencia de Farnesio, Lina, al caer la noche, se entrega al cultivo de los sentidos y se adorna a escondidas y sensualmente con las alhajas de su tía que son expresión de una absoluta pasión decadentista⁷³⁷. Tampoco puede evitar lucirlas cuando la visita uno de sus pretendientes, Hilario Aparicio, aunque ella tiene buen

⁷³⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 303 y 304 señala que hacia 1898 en las grandes capitales el manto ya había quedado relegado sólo al día del entierro y durante el tiempo restante del luto había caído en desuso y había sido sustituido por una chaqueta con solapas de crespón o una esclavina de crespón o de seda guarnecida de crespón. No obstante en los pueblos y provincias su uso se mantuvo durante más tiempo.

⁷³⁷ EZAMA GIL, Ángeles, “La fusión de las artes en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, A Coruña, 2016: 193.

cuidado en no ser objeto de críticas y sólo se pone aquellas joyas que son incoloras y no desentonan con su luto fariseo⁷³⁸: *Yo no me presenté hasta un cuarto de hora antes de la señalada, vestida de gasa negra con golpes de azabache, mangas hasta el codo y canesú calado, y las manos, cuidadísimas, endiamantadas, sin una piedra de color* (PB 1989: 167).

El azabache al que alude el texto es de las pocas piedras que, por ser mates y de color negro, estaban autorizadas durante el inicio del duelo. Los diamantes también podían lucirse por ser incoloros. El párrafo anterior nos deja clara no sólo la falsedad de las exhibiciones luctuosas de Lina sino también su tendencia al adorno y al lujo que se refleja en sus adornos y piedras preciosas, en su magnífica ropa de recibir visitas y también en su bata de andar por casa: *Tardé en dar la réplica. Miraba con interés la orilla flotante de mi traje de interior, de crespón de la China, bordado de seda floja, y guarnecido de Chantilly. Había relajado ya bastante la severidad de mi luto* (PB 1989: 157). Dentro de casa, la protagonista no puede reprimir dejar fluir su naturaleza voluptuosa y sensual aunque sea a costa de descuidar el rigor en el vestuario que corresponde a su situación ya que todo atisbo de coquetería en estos momentos de duelo se consideraba tremendamente inapropiado.⁷³⁹

El luto no impide tampoco que Lina se muestre atractiva. De hecho, en su primer encuentro con otro de sus procos, *el de Farnesio*, Lina, que lleva el rostro cubierto *con un velo de tupida gasa negra, bajo el cual todavía nuba las facciones un tul blanco* (PB 1989: 181), muestra pícaramente su tobillo, enfundado en *medias de seda, transparentes, no caladas (lo calado, para viaje, es mauvais genre)* (PB 1989: 181). Este atavío incitante está pensado para seducir a su primo: *Y bien hice, porque al detenerse el tren y precipitarse el primo José María a darme la mano para bajar, su mirada va directa, no a mi cara, sino al pie que adelanto, al tobillo delicado, redondo* (PB 1989: 181). En el estado de medio luto se admitían las medias caladas⁷⁴⁰ pero Lina, *fashionista* en todo momento, prefiere usar medias transparentes por considerar las otras poco adecuadas para viajar y menos favorecedoras para sus intenciones de conquista. Las reveladoras medias de Lina esconden un significado

⁷³⁸ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 308. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 236 y 237.

⁷³⁹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 302.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 307.

más profundo ya que pueden considerarse como un fetiche que encajan en su aspiración de construir su propio cuerpo en el contexto de una artificialidad plenamente consciente encuadrada en el esteticismo de final de siglo⁷⁴¹.

Lina cumple escrupulosamente los plazos del luto pero su afecto por su tía no es tan entrañable como para prorrogar el suplicio indumentario por su pérdida ni un minuto más de lo socialmente establecido. No obstante su aparente rigor, su vestimenta de alivio también es conscientemente lujosa⁷⁴²: *Octavia prepara el baño, deshace bultos, y a las dos horas de chapuzar y componerme algo, salgo hecha una lechuga, enfundada en tela gris ceniza, y hambrienta* (PB 1989: 182). Lina, en su alivio, es tan opulenta y exquisita que la duquesa de Ambas Castillas no puede sino quedarse boquiabierta y admirar sus excesos e, incluso, su extravagante y muy prominente sombrero a la última moda: *Mi atavío gris, de alivio, mi sombrero, sobre el cual vuela un ave de alas atrevidas, ave imposible, construida con plumas de finísima batista, enrizada no sé cómo y salpicada de rocío diamantesco, mis hilos de perlas magníficas, redondas; los detalles de mi adorno fijan la experta atención de la duquesa* (PB 1989: 227).

El luto excesivo de Lina Mascareñas es un escarnio para todas aquellas otras mujeres de la obra de Pardo Bazán realmente apenadas por la muerte de sus seres queridos pero es un magnífico ejemplo del uso narrativo de la vestimenta como un elemento de simulación. Con sus negros atavíos, bajo su modestia aparente, bajo sus velos tupidos, Lina construye una máscara socialmente bendecida de la pena y el dolor cuando la realidad es que ella permanece impasible y más aún, se ve encumbrada gracias la muerte de su muy antipática tía.

⁷⁴¹ DEL POZO GARCÍA, Alba, *Ibidem*, pp. 9 y 10.

⁷⁴² EZAMA GIL, Angeles, “La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *Lectora heroína autora (La mujer en la literatura del siglo XIX) III Coloquio de la Sociedad de Literatura española del siglo XIX*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. www.cervantesvirtual.com/html

6.2. Blanca y radiante. Modas y bodas.

6.2.1. El vestido de novia

Uno de los aspectos más significativos de la *toilette* de la novia es el color del traje. Con anterioridad al siglo XIX resultaba difícil hablar del traje de desposada como un vestido específico y diferente a los demás ya que, generalmente, las novias lucían una vestimenta parecida al traje de ceremonia o de corte. Fue la reina Victoria de Inglaterra quien, en 1840, impuso la moda de casarse de blanco al lucir un vestido de níveo satén y encaje de Honiton el día de su matrimonio con el príncipe Alberto de Sajonia Coburgo. Hasta entonces lo más apropiado había sido vestir un traje elegante y rico sin que mediara ningún condicionante respecto al color⁷⁴³.

Pardo Bazán atestigua esta costumbre en *Los pazos de Ulloa* cuando describe la triste boda de Nucha y don Pedro Moscoso: *Casáronse al anochecer, en una parroquia solitaria. Vestía la novia de rico gro negro, mantilla de blonda y aderezo de brillantes* (PB 1997: 213). El gro o *grogen* al que alude el texto era una tela tupida con ligamento de tafetán acanalado por las dos caras hecha de seda y con un brillo característico⁷⁴⁴. Se trataba de un tejido algo rígido pero muy resistente y lujoso por lo que el vestido que la infeliz Nucha emplea en sus desposorios podría luego reutilizarse para ocasiones especiales como bailes o galas en las que hiciese falta lucir un atavío distinguido.

También doña Emilia en el relato *Banquete de bodas*, recoge de nuevo la usanza española de casarse vestida con un traje de un color diferente al blanco aunque, eso sí, hecho de un material suntuoso acorde con la importancia de la ocasión⁷⁴⁵.

Al día siguiente se casaba una prima nuestra, a quien había traído su tutor de un convento de Compostela, donde era educanda, y que estábamos convidados a la ceremonia en la iglesia y a la comidas de bodas, en casa del novio, cierto notario ya maduro. Alegreme como chico a quien esperaba un día de asueto y jolgorio; madrugué, y me situé en la iglesia de modo que no perdiese detalle. Cuando llegó la

⁷⁴³ ZAMBRANA, Francisco, “El traje de novia en el siglo XIX”, *Blanca y radiante, desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino, la exposición y sus objetos. La liminalidad o marginalidad. La boda*, MUPAM, CATÁLOGO, 2008: 105.

⁷⁴⁴ FOGG, Marnie. *Ibidem*, p. 555.

⁷⁴⁵ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R, *Ibidem*, p. 214.

novia, entre el run run del gentío que se apartaba para dejarla paso, y la vi de frente, me sorprendí de lo linda que era, y sobre todo de su aire candoroso y angelical, y de su mucha juventud -una niña más bien que una mujer-. No vestía de blanco; tal costumbre no existía en Marinada aún; llevaba un traje de seda negro, una mantilla de blonda española y en el pecho un ramito de azahar artificial; pero su cara de rosa y sus grandes y dulces ojos azules lucían más con clásico tocado español, que lucirían bajo el velo de Malinas (PB 1990, III: 339).

Por lo que la autora relata en estos textos parece probado que el color negro era el más habitual para el traje de desposada sobre todo entre las clases medias y los grupos populares⁷⁴⁶. El uso de este color en las bodas de la España del siglo XIX (y también en las primeras décadas del siglo XX) vinculaba los esponsales a los funerales subrayando el carácter de pérdida, segregación y separación del entorno familiar que ambas ceremonias poseían⁷⁴⁷. Dado que el blanco nupcial se fue imponiendo paulatinamente a lo largo de la centuria como un signo de estatus, las revistas de moda asesoraban frecuentemente sobre la cuestión del color a sus dubitativas lectoras. Por ejemplo, *El eco de la moda*, en 1898, abordaba el tema del cromatismo nupcial aportando este taxativo consejo⁷⁴⁸: *El vestido blanco para el acto del casamiento, está siempre bien, aquí y en todas las partes; pero como en España no es indispensable como en Francia, si usted comprende que no ha de tener después ocasión de aprovecharle, puede hacerse negro que no tiene ese inconveniente. Puede poner algún grupo de flor de azahar en el cuerpo.*

El triunfo del color blanco y las tonalidades marfileñas en la vestimenta nupcial se vincula a tres acontecimientos históricos. Por un lado ya hemos mencionado el matrimonio de la reina Victoria de Inglaterra quien, al elegir un traje de desposada de encaje blanco, marcó un modelo que fue seguido por gran cantidad de imitadoras⁷⁴⁹. Por otro lado, la proclamación en 1854 del dogma católico de la Inmaculada

⁷⁴⁶ LIMÓN DELGADO, Antonio, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981: 185.

⁷⁴⁷ QUINTERO MORÓN, Victoria, "Las bodas: ¿Ritos de paso o rituales de consumo?" *Blanca y radiante, desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino, la exposición y sus objetos. La liminalidad o marginalidad. La boda*, MUPAM, CATÁLOGO, 2008: 67.

⁷⁴⁸ *El eco de la moda*, nº 8, 1898: 58. en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 269.

⁷⁴⁹ SIMMEL, Georg, *Sobre la aventura, Ensayos de estética*, Barcelona, Península, 1998: 43. se ocupa del tema de la emulación. Ver también NIETO SÁNCHEZ, *Mercaderes y Artesanos, una historia social y económica de Madrid (1450-1850)*, Madrid, Fundamentos, 2006: 29 cita la importancia que Adam Smith daba a la emulación como impulsora para que el hombre construyera su propia riqueza.

Concepción⁷⁵⁰ resultó un hecho decisivo en los países católicos al hacer del manto blanco de la Virgen el paradigma de la pureza⁷⁵¹. También fue decisivo el traje de desposada blanco lucido por la emperatriz Eugenia de Montijo quien se casó con Napoleón III en 1853, e institucionalizó una moda que, entre 1840 y 1860, todavía no era habitual, pero que se generalizará de forma definitiva a finales de siglo⁷⁵², primero en Francia y luego en el resto de países europeos. El vestido blanco de novia de la *fashionista* emperatriz francesa convirtió este color en un signo de distinción y buen gusto⁷⁵³. Precisamente en *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* (1873) Pardo Bazán se hace eco de la presencia del blanco en las bodas galas en un exhaustiva descripción en la que constata que, no sólo la indumentaria de la novia, sino también todos los ornamentos del evento e incluso los caballos del carruaje de los contrayentes son de este color:

Cuando visité la Magdalena, estaba haciéndose una boda. La recién casada, con su largo traje blanco... Una pequeña digresión, aunque las aborrezco. En Francia toda novia, esté floreciendo su décima quinta primavera o haya visto el albor del cincuentésimo otoño, sea linda como la Gioconda o fea como el enemigo, rica millonaria o pobre costurera, hija de un duque o de un portero, se casa con el traje blanco y la obligada corona de azahar... Pasada esta observación acerca de las novias francesas, vuelvo a la novia de la Magdalena. Era una morenita de unos veinte años, y cuando salió del brazo de su nuevo dueño y señor, pude convencerme que ella, el novio y toda la boda eran españoles. Subieron en el lindo landó con caballos bayos adornados de lazos blancos; el cochero, que llevaba un lazo igual, los azotó; y perdí de vista a la novia, que llevaba a la boca un pañuelo rodeado de encaje, mientras que la otra mano sostenía un enorme ramo de camelias y lilas blancas (PB 2014: 50).

⁷⁵⁰ *Il bianco, come colore simbolico della purezza, é nel secolo XIX, un elemento di insistito richiamo per quella sacralizzazione della fanciulla vergine, espressa dalla cultura e dalla morale borghese. Per quanto riguarda l'abito di nozze, l'inizio di una norma precisa in questo senso, é il 1854, anno in cui viene proclamato dalla Chiesa il dogma dell'Immacolata Concezione. All'abito bianco si associa l'impiego di fiori simbolici come i fiori d'arancio, e del velo. BUTAZZI, Grazietta, Moda dal secolo XVIII al secolo XX nelle Ciciche Raccolte d'Arte Applicata di Milano, Milán, Cordaní Editore, 1990: 27.*

⁷⁵¹ LORITE CRUZ, Pablo Jesús, "La representación de la pureza en la mujer. Los resquicios iconográficos del siglo XIX en el siglo XXI en España", *IV Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, Asociación de amigos del archivo Histórico de Jaén, 2012: 5 señala que el blanco es el paradigma de la pureza en la religión católica, las mujeres desfloradas no tenían derecho a lucir este color.

⁷⁵² ZAMBRANA, Francisco, *Ibidem*, p. 107. Eugenia de Montijo introdujo en la moda nupcial la nueva silueta basada en el miriñaque era copiada por las modistas de origen francés o que adoptaban nombres franceses y se instalaban en Madrid.

⁷⁵³ SIMMEL, Georg, *Ibidem*, pp. 28 y 29.

Otros dos ejemplos claros de la imposición de estas nuevas modas en la *toilette* nupcial aparecen en los relatos *Martina* y *Champagne*. En el primero de ellos la protagonista reflexiona: *Este domingo es el último de soltera... cuatro días... Mañana... Sí, mañana; a las ocho; ahí están el vestido blanco, los guantes blancos, el abanico, el azahar que llegó de Valencia y que embalsama el ambiente* (PB 1990, I: 335). Las meditaciones de Martina otorgan a la blancura del traje y de los complementos un lugar principal. También reaparece en este fragmento el azahar como la flor más adecuada para adornar el traje de esponsales ya que se simboliza tradicionalmente la pureza y la virginidad, cualidades indispensables en las novias decimonónicas⁷⁵⁴. No obstante, el empleo en el texto del verbo *embalsamar* conecta directamente el aroma de la flor, símbolo de la ingenuidad y la inocencia, con una sensación desasosegante alusiva al triste destino que prevé la protagonista quien va a casarse con un hombre de dudosa reputación y que ya ha intentado engañarla.

En el cuento *Champagne* el narrador insiste de nuevo en el blanco y el azahar como elementos distintivos de las galas nupciales: *y vengan regalos, y desclávense cajones de vestidos enviados de Madrid, y cuélguese usted los faralaes blancos, y préndase el embelequito de la corona de azahar, y a la iglesia, y ahí te suelto la bendición, y en seguida gran comilona, los amigos de la familia y la parentela del novio que brindan y me ponen la cabeza como un bombo, a mí, que más ganas tenía de lloriquear que de probar bocado* (PB 1990, I: 294). En este párrafo se vislumbra, de nuevo, el descontento de la protagonista ante la parafernalia que rodea a una boda convenida en contra de su voluntad y con un hombre del que no está enamorada. Los preparativos no son para la contrayente motivo de felicidad e ilusión sino un trámite enojoso, preludio de un futuro poco prometedor.

El color blanco era ya a finales del XIX el absoluto protagonista en los trajes de novia. El propio Papa León XIII con motivo del casamiento de su sobrina señaló que este color era el más adecuado para la ocasión⁷⁵⁵. El uso del blanco para las nupcias no se discutía pero los mandatos de la moda y el buen gusto exigían que el color del traje y los complementos fuese uniforme pues como subrayaba una de las cronistas de

⁷⁵⁴ DÍEZ DE REVENGA TORRES, Pilar, “Notas sobre el simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de sangre, Yerma y la casa de Bernarda Alba*”, *Digitum*. 3, vol. 53, 1976: 22.

⁷⁵⁵ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 162.

*El eco de la moda: no conozco nada más feo que las toilettes de novia en las que figuran dos o tres tonos de blancos distintos, como ocurre con frecuencia*⁷⁵⁶.

Las obras de doña Emilia ofrecen algunas soluciones a esta cuestión peliaguda relacionada con la necesaria homogeneidad cromática de los tonos blancos. Veamos el ejemplo de Carmiña Aldao en *Una Cristiana*:

Carmiña Aldao venía pálida, ojerosa, febril: sus ojos negros tenían el párpado obscuro, cárdeno, como después de una noche de insomnio. Lucía el traje blanco con la red de perlas, mantilla negra sujeta con joyas, un ramito de azahar natural en el pecho, tan rico pañuelo, guantes largos, devocionario y rosario de nácar. Después de saludar a su novio, que le dio los buenos días algo cohibido, y de sonreír a los demás, se quedó sin saber qué hacer, plantada en mitad del saloncito (PB 1999, III: 125).

En este fragmento de *Una cristiana* (1890) se solventa el problema de los blancos desiguales al lucir la novia un vestido blanco y una mantilla negra. Pardo Bazán no desaprovecha la descripción de la Aldao vestida de novia para ofrecernos un retrato del descontento de la contrayente que, a pesar de su abnegada disposición a casarse con un hombre al que no ama, no puede evitar traslucir en su apariencia y, a pesar de su arreglo, los signos evidentes de una noche de insomnio y preocupación. Cuando, líneas después, la novia se despoja rápidamente de su *toilette* nupcial parece querer desembarazarse prontamente del aparato matrimonial que simboliza el mal trago que ha pasado y que, al mismo tiempo la empuja inexorablemente a una vida futura santa y altruista, entregada al cuidado de su esposo enfermo y carente de cualquier tipo de pasión amorosa⁷⁵⁷. Además, no debemos olvidar que el ritual del matrimonio marca simbólicamente la separación de Carmiña de su familia de origen y determina su integración en un nuevo entorno constituyendo un rito de paso, no siempre fácil, dentro del ciclo vital femenino⁷⁵⁸:

Con su traje blanco, ajado ya de tenerlo puesto tantas horas, venía hechicera. Lo primero que hizo fue asomarse a la ventana, como si le faltase aire que respirar. Allí permaneció algunos minutos, y yo

⁷⁵⁶ *El eco de la moda*, nº 6, 1900: 42. En PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 270.

⁷⁵⁷ EZAMA GIL, Ángeles, "Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán". *Actas del Simposio Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión*, Casa Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 2004: 236, 240 y 241.

⁷⁵⁸ MENDOZA URGAL, María del Mar, *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el Arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, UCM, Madrid, 2010: 258 y 259.

distinguía la línea bonita de su espalda, y comprendía o creía comprender mis pensamientos. Luego se quitó de la ventana y se miró un rato al espejo, a mi entender con más curiosidad que coquetería. Parecíame que la consulta al espejo respondía a la idea siguiente: «Veamos qué cariz se me ha puesto desde el gran suceso de esta mañana». Luego, con una agilidad que demostraba el hábito de prescindir de la doncella, empezó a quitarse pendientes, aderezo, pulseras, broches, alfileres, dejándolos sobre el platillo de cristal, cuidadosamente, con aquel inteligente reposo que caracterizaba sus movimientos puramente mecánicos, donde no entraba la pasión. Y subiendo los brazos, se desprendió una por una las horquillas del pelo. (PB 1999, III: 152,153).

El vestido de novia es como vemos, una de las “cuestiones palpitantes” en materia nupcial, ya que era el “blanco” de todas las miradas. Por este motivo había que cuidar en extremo el corte y la confección, puesto que precisamente en este tipo de *toilette* tan escrutada por los asistentes era en donde más se notaban los desatinos de los modistos. El traje debía ser de líneas correctas, de corte primoroso y era aconsejable evitar cualquier adorno encaminado a disfrazar los defectos ya que esto último podía producir el efecto contrario. La sencillez y la modestia eran los dos principios básicos para estas *toilettes*⁷⁵⁹. Las revistas de moda aleccionaban constantemente sobre estas cuestiones y llamaban la atención de modistos y modistas, quienes, en ocasiones, y con la intención de acaparar el protagonismo, ideaban fantasías que deslucían la delicadeza de la joven esposa⁷⁶⁰. En el relato *La Sor*, doña Emilia parece querer subrayar esta idea de que el traje de novia debiera ser sencillo ya que el lujo de la *toilette* nupcial de Clara no disimula las imperfecciones de su físico ni consigue eclipsar la belleza de su hermana Marcela, monja de clausura cuyo hábito sencillísimo no oculta su hermosura:

Cuando sor Marcela entró en el locutorio y se abrazó a su hermana, el contraste fue vivo y curioso. Contra el burel y el algodón de ropaje y delantal, el raso blanco de la nupcial toilette; contra la toca almidonada y tiesa, el delicado tul de velo y los nítidos azahares de la corona. Las figuras contrastaban no menos que los trajes. Clara, la novia, una mujerona basta, ya algo ajamonada a los veintiséis, de protuberantes curvas y cutis encendido; Marcela, la sor, una criatura delgada y menuda, un delicioso semblante infantil, que alumbraban ojos negros de ricas pestañas y dientes cristalinos en una boca

⁷⁵⁹ ZAMBRANO, Francisco, *Ibidem*, p. 106.

⁷⁶⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 271 nota 39.

inocente y fresca, como vaso lleno de agua pura. Exclamaciones de asombro y alegría salían de los labios de sor Marcela, que alababa y admiraba todo: el vestido de boda, las joyas, la corona de azahar, el devocionario de marfil, los zapatos de seda...
-¡Jesús mío, Dios! ¡Si pareces una imagen! ¡Ay, qué cosas tan hermosas traes encima! (PB 1990, III: 59).

De nuevo contemplamos a una novia elegantemente ataviada pero a la que espera una vida matrimonial desgraciada ya que ni siquiera sus galas de desposada la embellecen lo suficiente como para resistir la comparación con la lindísima sor Marcela, su hermana, de quien el recién casado está secretamente enamorado.

El exceso de lujo en el vestuario de la novia era muy desaconsejable y, como acabamos de ver en el párrafo anterior no siempre conseguía realzar la imagen de la desposada. De forma explícita se advertía contra esta ostentación en 1902: *La moda actual cae en la exageración en lo referente al adorno de los vestidos de novia, cubriéndolos de encajes, de volantes y de bordados, y recargándolos de fantasías complicadas que rompen la severidad armoniosa de los pliegues del raso. Unos trajes están bordados de flores y perlas y cuajados de incrustaciones; otros recubiertos de volantes, con torera, con draperías de encajes y puntillas de valor*⁷⁶¹. Esta tendencia se impuso hasta tal punto que Pardo Bazán recogerá la obsesión por el adorno nupcial en su cuento *El encaje roto* (1897). Al final de este relato, Micaelita Aránguiz explica la causa por la cual desiste del casamiento al pie del altar y subraya la ira incontenible de su novio ante el hecho de que el valioso encaje de Alençon, de herencia familiar⁷⁶², que le ha regalado para ornamentar sus galas de novia, se vea ligeramente rasgado⁷⁶³. El encaje parecía ser para su prometido más importante que la protagonista y esto hace que ella prefiera escoger la soledad y hacerse dueña de su destino antes que aceptar un matrimonio donde el amor y la confianza se han hecho trizas de igual modo que se ha roto el encaje que da nombre al relato⁷⁶⁴:

⁷⁶¹ *El eco de la moda*, nº 6, 1902: 42 en PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 272.

⁷⁶² De BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 184 señala que un encaje antiguo auténtico es del valor de una joya y que las colecciones de encajes se heredan de generación en generación y que la colección de la reina Victoria de Inglaterra era de las más suntuosas.

⁷⁶³ KAPLAN, M.A., *The marriage bargain: women dowries in European History*, Haworth Press, 1985: 87. El encaje a principios del XIX simbolizaba la pertenencia a un status social privilegiado. El que luce la novia de *El encaje roto* es muy valioso ya que es una herencia familiar y por tanto se elaboró a comienzos de siglo y no en la fecha en la que se sitúa el relato.

⁷⁶⁴ PATIÑO EIRÍN, Cristina, *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Zaragoza, Contraseña, 2018: 39.

Fue la cosa más tonta... De puro tonta no quise decirla; la gente siempre atribuye los sucesos a causas profundas y trascendentales, sin reparar en que a veces nuestro destino lo fijan las niñerías, las "pequeñeces" más pequeñas... Llegó el día de la boda. A pesar de la natural emoción, al vestirme el traje blanco reparé una vez más en el soberbio volante de encaje que lo adornaba, y era el regalo de mi novio. Había pertenecido a su familia aquel viejo Alençon auténtico, de una tercia de ancho -una maravilla-, de un dibujo exquisito, perfectamente conservado, digno del escaparate de un museo. Bernardo me lo había regalado encareciendo su valor, lo cual llegó a impacientarme, pues por mucho que el encaje valiese, mi futuro debía suponer que era poco para mí. (PB 2018: 275, 276).

Otro asunto importante en la *toilette* de novia era el uso de un tejido específico y el raso se convirtió en el que mejor se adaptaba a las exigencias impuestas por el decoro y la moda. Aunque también se empleaban otros tejidos de seda y de lana ninguno consiguió hacer sombra al protagonismo del raso, considerado por las revistas como el "rey de las telas"⁷⁶⁵, puesto que su incomparable brillo confería al traje una enorme distinción y majestad. En *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, la perspicaz doña Emilia observa la presencia inevitable de este tejido riquísimo y carísimo en la vestimenta de cualquier novia francesa de cualquier edad y condición y ya de paso, rememora, escandalizada, el uso de este material de precio astronómico para la ropa interior (seguramente las enaguas) de una americana fanática de la moda:

El traje es el mismo; la calidad varía desde la larga falda de raso con encajes por valor de doscientos mil francos y la corona salpicada de gotas de rocío que son brillantes como garbanzos, hasta el modesto trajecito de alpaca blanca y la corona de veintinueve sous. Pero, en fin, es traje blanco y corona virginal. Y ya que de trousseaux y bodas me ocupo, no quiero olvidar un pequeño detalle de refinamiento que he visto en el trousseau de una americana riquísima. Era una de esas prendas del traje femenino que están destinadas a que no las vea sino su dueña, y que de ordinario se hacen con bombasí o piqué, hecha de raso blanco bordado, y perfumada con un perfume especial que había costado por sí solo 100 francos. ¿Qué tal la hija de los trópicos? (PB 2014: 50).

Si la carestía del raso hacía imposible confeccionar el traje de la novia en raso, cabía la opción de emplear otros tejidos más asequibles a base de seda como el

⁷⁶⁵ *Moda y Arte*, nº 129, 1898: 2.

damasco, el *moiré*, el pekín brochado, la faya, la siciliana, el *gro* o el crespón de la China. En *Un matrimonio del siglo XIX* una quinceañera Pardo Bazán describe el vestido blanco de novia de la *fashionista* protagonista elaborado en *gro*:

Así, pues, un hermoso día de abril, en que los pájaros y las flores se regocijaban porque un sol radiante iluminaba los pintorescos tejados de la coronada villa, Luisa, vestida de gro blanco y pieles de armiño, colocada en sus rubios cabellos la virgínea corona de azahar, de cuyos temblorosos pétalos parecían escapar brillantes gotas de rocío, entregaba su mano a Carlos; y no bien concluida la ceremonia, la joven cambiaba su cándido vestido por otro de viaje y se metía en el ferrocarril con su marido (PB 1990, III: 413).

El precio de la tela era uno de los principales elementos de decisión. Si se quería llevar un vestido de seda pero de no excesivo precio, la bengalina o la siciliana se presentaban como la mejor alternativa. Dado que la elección de la tela era un asunto de vital importancia, no faltaron en las crónicas reflexiones en este sentido: *La mayoría de las lectoras que mediante amables cartitas me piden consejo sobre este punto, han tenido la precaución de darme amplios detalles referentes a su persona a fin de guiarme mejor para que les indique la tela que les conviene más, teniendo en cuenta su estatura, color del rostro y del pelo, situación social, etc. La verdad es que hay poco donde elegir entre los tejidos que se emplean para tales toilettes, pues no se puede una separar o de las telas ricas de seda y terciopelo o las más modestas de lana*⁷⁶⁶.

Precisamente en *Misterio*, doña Emilia subraya la modestia del traje de paño de Amelia, la forzada contrayente de la novela que además viste a la usanza de las novias bretonas. Vestir el traje que hoy llamamos regional y que era el traje de domingo y de ceremonia constituía, por motivos económicos, una práctica habitual entre las mujeres campesinas tanto en España como en Francia en la primera mitad del XIX ⁷⁶⁷. Además la Revolución Francesa había fomentado la revalorización de la indumentaria popular y de las costumbres plebeyas⁷⁶⁸:

⁷⁶⁶ *El eco de la moda*, nº 4, 1901: 26 y PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 272 y 273.

⁷⁶⁷ ZAMBRANA, Francisco, *Ibidem*, p. 101.

⁷⁶⁸ ORTEGO AGUSTÍN, María de los Ángeles, “La mirada ajena. Una aproximación a la indumentaria y los hábitos domésticos de los españoles según algunos viajeros ingleses”, *Tiempos modernos*, “Monográfico: Miradas propias y ajemas en un baile de espejos”, nº 21, 2010/2: 2 y 13.

Los dos criados de librea, que como siempre la escoltaban, traían en azafates ropa y joyas, las galas de la boda, la cofia de encajes, el aderezo de filigrana de oro. Amelia ni levantó los ojos. Dos muchachas, las mozas de labor, que nunca habían conseguido verla de cerca, se aproximaron llenas de curiosidad, y por orden de la Duquesa, retirados los servidores, empezaron a engalanar a su manera a la novia. Amelia, inerte, no resistió. Trenzaron sus rubios cabellos; la mudaron la camisa, vistiéndola una randada y calada; la ciñeron el justillo; la pusieron las sayas de paño, las arracadas, la cofia, el ramillete; la convirtieron en la más linda de las desposadas bretonas (PB 2000, IV: 667).

De nuevo el texto es muy significativo para reflejar el estado de ánimo de la contrayente. Amelia es constreñida a casarse y esto queda claramente reflejado en el hecho de que la fuercen a vestirse de novia sin que ella oponga resistencia. Esta violación de su voluntad resulta muy evidente y en este caso el narrador deja claro que obligarla a vestirse de desposada bretona resulta tan degradante para ella como si la hubieran compelido a desvestirse.

Entre las hechuras que se consideraban idóneas para el vestido de novia destacaba la forma princesa. El nombre línea princesa le fue conferido en honor de Alejandra, princesa de Gales y más tarde, reina de Inglaterra. Los vestidos de esta forma no tenían costura horizontal en la cintura sino que empleaban pinzas verticales para ajustarse a ésta y realzar el busto y las caderas. Este estilo, muy en boga en la década de 1880, puede considerarse un buen ejemplo de la moda “consciencia del cuerpo” que se impuso a finales del XIX⁷⁶⁹. En *Doña Milagros* queda patente la importancia de esta tendencia:

Ya he dicho que tal vez el síntoma más claro del restablecimiento moral de mi hija, era la reaparición del instinto de agradar, que casi todos los seres animados sienten en el período de los amores y que en la mujer ha sido desarrollado y reforzado por la educación desde la cuna. Argos había vuelto a mirarse al espejo; Argos ya consagraba largas horas a la magna tarea de desenredar, limpiar y atusar su cabellera; pesada y abundosa y al escoger el atavío con que debía presentarse en público, demostró un interés que me parecería increíble dos meses antes. Asociada con Rosa, consultó figurines, examinó patrones, revolvió muestrarios de flecos y adornos, y al fin se decidió, eligiendo, con el gusto delicado y artístico que solía probar citando se fijaba en cuestiones de modas, una forma sencilla lisa, rasa - hechura princesa-, según dijeron. (PB 1999, III: 756).

⁷⁶⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R, *Ibidem*, p. 218

Desde 1898 hasta la primera década de la nueva centuria la forma princesa estuvo presente en los trajes de desposada. Al adaptarse perfectamente al busto le confería una forma graciosa, sin necesidad de hacer uso de los adornos. La falda sencilla y el cuerpo drapeado, en el que se colocaba un ramo de azahar a un lado, fue el esquema más habitual para esta hechura que fue considerada la forma ideal para las novias debido a la extrema sencillez que, como hemos visto, se recomendaba en este tipo de *toilette* y a que creaba una línea más favorecedora y hacía parecer a la desposada más alta y esbelta⁷⁷⁰.

Además del vestido de la contrayente, también era muy importante el vestuario de los asistentes a la boda tal y como describe Pardo Bazán en *El encaje roto*.

Figurábame el salón atestado, la escogida concurrencia, las señoras vestidas de seda y terciopelo, con collares de pedrería; al brazo la mantilla blanca para tocársela en el momento de la ceremonia; los hombres, con resplandecientes placas o luciendo veneras de órdenes militares en el delantero del frac; la madre de la novia, ricamente prendida, atareada, solícita, de grupo en grupo, recibiendo felicitaciones; las hermanitas, conmovidas, muy monas, de rosa la mayor, de azul la menor, ostentando los brazaletes de turquesas, regalo del cuñado futuro. (PB 2018: 272, 273).

En este párrafo destaca la vestimenta de colores claros de las hermanas de la novia y el uso de la mantilla por parte de las señoras. Las mujeres jóvenes no podían ir de blanco ya que estaba reservado a la novia pero, puesto que los colores más apropiados para ellas eran los tonos claros, las adolescentes del relato de Pardo Bazán optan, por usar tonos como el rosa y el azul⁷⁷¹. Las mujeres de más edad y la madrina, en particular, debían ir vestidas de tejidos opulentos y con abundancia de joyas⁷⁷² y, en España, con la inevitable mantilla que ya hemos visto mencionada también para “cubrir”⁷⁷³ a la novia en *Los pazos de Ulloa* y en *Una cristiana*.

⁷⁷⁰ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 175.

⁷⁷¹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 163 y 164.

⁷⁷² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 282 y 283.

⁷⁷³ PRATS NOGUERA, Cristina, “La mantilla, poder y poderío”, *Mupart*, Valencia, 2012: 4 señala que los españoles asimilamos la costumbre árabe de incluir en la indumentaria femenina una prenda que cubriese la cabeza y el rostro. De hecho, se distinguía entre la mujer cubierta que cubre completamente su rostro y la tapada que deja al descubierto sus ojos. En *El peligro del rostro* Emilia Pardo Bazán se hace eco de esta costumbre al relatarnos la historia de Nilufer, mujer de Kalil, quien *envanecida de su hermosura, (...) no quería cubrir su faz con el velo que empezaba a ser ritual en las mujeres de los buenos musulmanes* (PB 1990, III: 151, 152). A la muerte de su esposo a manos de Osmán, su mayor enemigo, éste pasa a ser su nuevo dueño y la obliga a cubrirse lo cual la sume en una gran tristeza. La abundancia de las lágrimas que derrama la vanidosa viuda da nombre al río Nilufer.

La mantilla de encaje es un complemento de la vestimenta que se impone en toda España en el siglo XVIII⁷⁷⁴ y que se confeccionaba con encajes de seda, bolillos, madroños, chantillíes, tules y gasas sobre todo en Cataluña y Almagro y casi siempre en colores negro o crudo⁷⁷⁵. La mantilla “española” empezó siendo una prenda propia de mujeres de extracción modesta y se fue popularizando entre todos los grupos sociales a lo largo del siglo XIX⁷⁷⁶. Se lucía siempre con peineta de teja hecha de nácar calado y la pieza, una vez colocada sobre la teja, se sujetaba con grandes alfileres de cabeza y un broche⁷⁷⁷. La mantilla se identificó con la nacionalidad de la mujer española de tal manera que incluso *El periódico de las Damas* de 1822 aún cuando subrayaba el creciente gusto por la moda francesa de las mujeres de la nobleza también destacaba la pervivencia de la mantilla en el vestuario de las españolas. Muchas de estas señoras de la alta aristocracia eran aficionadas a retratarse tocadas con dicho complemento⁷⁷⁸ y Pardo Bazán alude a esta costumbre de las grandes damas cuando escribe durante su estancia en París a su comadre, Carmen Miranda de Pedrosa, en 1885 y comenta: *Ah! No quiero dejar de contarte que una señora en cuya casa he comido, me recibió y dio de comer con mantilla blanca muy bonita sobre el periquito de la cabeza y traje de raso azul*⁷⁷⁹. A comienzos del siglo XX (1920), Carmen de Burgos criticaba la mala confección de los sombreros que no fuesen elaborados por las grandes firmas parisinas y recomendaba, en lugar de emplear malas imitaciones de aquéllos, usar el tocado típico español diciendo: *la mantilla estaba demasiado guardada en los armarios*⁷⁸⁰. Su observación llegaba un poco tarde puesto que Emilia Pardo Bazán en otra de sus cartas a su amiga Carmen ya había detectado estos problemas en 1914⁷⁸¹: *Querida Carmen. Mucho me alegro de que los sombreros hayan gustado y servido. Son un problema cada vez mayor los sombreros... creo que deberíamos volver a la mantilla*. Con esta sencilla observación, la escritora gallega

⁷⁷⁴ TOWNSEND, J., *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, tomo II, Londres, 1791: 143.

⁷⁷⁵ PÉREZ NAVARRO, Domingo, “La mantilla”, *Del documento, los autores*, Biblioteca digital ULPGC, Biblioteca universitaria, 2010: 16.

⁷⁷⁶ LEIRA, Amelia, “El traje nacional”, *Area 5, El modelo del mes*, Museo del traje, Septiembre, 2004: 5.

⁷⁷⁷ PÉREZ NAVARRO, Domingo, *Ibidem*, p. 17,

⁷⁷⁸ LEIRA, Amelia, *Ibidem*, pp. 12 y 13. PRATS NOGUERA, Cristina, *Ibidem*, p. 6. Este *majismo* que reivindica el casticismo por parte de las clases populares sobre todo desde la invasión napoleónica tiene connotaciones políticas y también supone una reivindicación de género ya que las majas eran mujeres atrevidas, seguras de sí mismas y “despejadas”

⁷⁷⁹ Archivo RAG: MO 88/C. 4.7.

⁷⁸⁰ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 173.

⁷⁸¹ Archivo RAG: MO 88/ C. 5.12.

deja claro su profundo conocimiento de la moda española y europea de su tiempo, hace gala, además, de una notable clarividencia en materia *fashion* y reivindica este símbolo de la españolidad⁷⁸².

6.2.2. El *Trousseau*:

Las dotes de la familia, los bienes aportados por la mujer al matrimonio, eran un gasto considerable e indispensable que estaban previstos desde su nacimiento. Las muchachas casaderas, desde niñas, se ocupaban de la confección de su ajuar cuyas piezas se almacenaban en un arcón hasta el momento de la boda. En el relato *Instintivo*, doña Emilia hace hincapié en el inmenso sacrificio económico y en el esfuerzo empleado por la protagonista, Elvira, para su *trousseau* de novia:

Confiada en una promesa, llevaba tres años de trabajar en secreto para preparar su equipo de novia, cuando recibió una carta en que él se declaraba libre del compromiso (PB 1990, III: 374).

Si tenemos en cuenta que antes de alcanzar los siete u ocho años la mayoría de las niñas ya sabían coser y que, durante la adolescencia, dedicaban gran parte de su tiempo y de su paciencia a elaborar y perfeccionar el arte del bordado⁷⁸³, podemos entender perfectamente la desesperación de Elvira cuando su novio cancela el compromiso. El relato, antes de su trágico final (la protagonista se arroja a los pies de un coche) subraya precisamente la relevancia del ajuar como un recordatorio persistente de su profunda decepción:

Huía de sí propia, de su menaje, de su familia, de todo lo pasado, hasta del equipo, el bonito equipo orlado de espumas de encajes de imitación, pero finos y vaporosos, y tan lindamente marcado con cifras y escuditos, sobre el sitio que corresponde al corazón (PB 1990, III: 376).

⁷⁸² El abuelo de Emilia Pardo Bazán fue miembro del Batallón Literario durante la Guerra de la Independencia contra los franceses. Su sentimiento patriótico y su adscripción al Liberalismo fueron un legado que se perpetuó en la familia de la autora durante generaciones. BURDIEL BUENO, Isabel, *Ibidem*, pp.37 y 38.

⁷⁸³ CHAVES GUERRERO, Elisa Isabel, “El ajuar nupcial y la dote. Vistiendo la intimidad”, *Blanca y radiante, desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino, la exposición y sus objetos. La liminalidad o marginalidad. La boda*, MUPAM, CATÁLOGO, 2008: 112.

El equipo de novia primorosamente bordado se componía fundamentalmente de la ropa blanca de casa, de cama y mesa, el vestuario (la ropa interior y de vestir) el adorno de casa, el mobiliario doméstico y la loza y el menaje de cocina. La costumbre de exhibir los ajuares de novia era algo habitual y permitía a las familias hacer ostentación de su fortuna. Las vistas de boda constituían un escaparate en el que se exponían las piezas del equipo de la novia y se colocaba a ésta entre las riquezas que venían a engrosar la fortuna de su prometido⁷⁸⁴. Pardo Bazán recoge esta usanza en varios de sus relatos. En el relato *La bronceada* el luto riguroso de la protagonista ante la desaparición de su novio en la Guerra de Filipinas tiene su punto de inflexión inicial en el aplazamiento de sus nupcias ratificada por la suspensión de la exhibición de su ajuar:

La boda estaba tan próxima, que ya solo se esperaba la llegada de los trajes encargados por el novio para convidar a las amigas a la exposición de los regalos. Se suspendió y aplazó cuando a él le tocó en sorteo ir a Filipinas (PB 1990, II: 423).

También en el cuento *Martina*, la protagonista exhibe *cajones con ropa blanca, trajes de seda, capotitas, estuches de joyas. En la sala de los padres de Martina servía de escaparate ancha mesa; amigas y amigos venían, contemplaban, aprobaban censuraban y salían contentos, displicentes (PB 1990, I: 335)*. La autora deja claro en este breve párrafo la intención de abrumar con la riqueza del *trousseau* a las visitas pero esta pretensión todavía se evidencia en mayor medida en el cuento *Las vistas*. Este relato es una auténtica crítica a la vacuidad y ostentación de una sociedad burguesa muy preocupada por las apariencias⁷⁸⁵ y que se ocupa muy poco de los verdaderos sentimientos de sus miembros. El ajuar de la novia se exhibe en una habitación que se ha acondicionado expresamente para este fin y que es lo suficientemente amplia como para permitir el paseo interminable de los tertulianos:

Ya terminaba la faena de la instalación de los trajes, galas, joyas y ropa interior y de mesa y casa, lo que nuestros padres llamaban las vistas y nosotros llamamos el trousseau, cometiendo un galicismo y tomando la parte por el todo. En el gran salón, forrado de brocatel azul, retirados los muebles, se había erigido, alrededor de las cuatro

⁷⁸⁴ *Ibíd.*, p. 116.

⁷⁸⁵ GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, *Ibíd.*, p. 138.

paredes, ancho tablero sustentado en postes de pino, cubierto por amplias colchas y paños de seda azul también, el color predilecto de la rubia novia; y simétricamente colocado y dispuesto con cierto orden que no carecía de simbolismo, ostentábase allí el lujo de la boda, los miles de duros gastados en bonitas cosas semiinútiles (PB 1990, II: 382).

El cuento no omite ningún detalle acerca de los elementos que componen el equipo de la contrayente y doña Emilia hace una prolija descripción de todos los pormenores sutiles de la ropa y el menaje de casa que expresan un lujo ostentativo que sirve para marcar fronteras de clase⁷⁸⁶:

La ropa que ya pertenece al hogar, al menaje: las sábanas con arabescos de bordados primorosos o con encajes de elegante diseño; las mantas que prometen dulce calor familiar en el invierno; las colchas de espesa seda, veladas por guipures, todo rebordado con cifras cuyo enlace significa el de las almas; las mantelerías brillantes, los caprichosos servicios de té en forma rusa, los infinitos refinamientos de la riqueza y del gusto, el derroche que se admira un día y pasa después a los armarios (PB 1990, II: 383).

La cantidad y calidad de lo aportado por la novia es tal que uno de los visitantes exclama -*¡Quia! Ni en ocho días es posible que se exponga el trousseau. Falta una inmensidad de cosas. Solo por milagro...* (PB 1990, II: 384) y, a mayor abundamiento, un asombrado Perico Gonzalvo, amigo del novio, subraya la riqueza del equipo de boda cuando comenta *con énfasis: -¡Chico! ¡Menuda sangría al bolsillo de los papás!* (PB 1990, II: 384).

El relato también aborda otro tema interesante como era el hecho de que “las vistas” no excluían de la exhibición de la ropa de la novia las prendas de lencería íntima. Por este motivo, a finales del XIX, esta costumbre de enseñar el *trousseau* se empezó a considerar de mal gusto y contraria a la modestia, el decoro y el pudor⁷⁸⁷.

Las faldas de crujiente seda tornasol, con volantes soplados como pétalos de flor fresca; en las enaguas, donde se encrespan las concéntricas orlas de espuma del encaje; en los pantalones y suits de forma indiscreta, con moñitos provocativos; en las docenas y docenas

⁷⁸⁶ BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998: 28.

⁷⁸⁷ CHAVES GUERRERO, Elisa, *Ibidem*, p. 116. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 262.

de camisas vaporosas y guarnecidas, de escote atrevido, ondulante; en los cubrecorsés, que repiten el motivo galante y gracioso de la camisa; en las luengas medias flexibles, de transparente seda pálida, caladas allí donde las han de llenar las finas curvas del empeine y del tobillo, y se ha de adivinar la seda más delicada aún de la piel; en las batas salpicadas de lazos fofos, blandos, de tejidos esponjosos y sin apresto, como arrugadas de antemano, lánguidas con voluptuosa languidez; en los corsés breves, moldeados, enrollados, y uno de ellos -el del día solemne-, florido en su centro por diminuto ramito de azahar... (PB 1990, II: 383).

Todos los elementos del ajuar son no sólo muestran una distinción de clase sino que sirven como vehículo identitario para mostrar un estilo de vida lujoso⁷⁸⁸ y por eso son objeto de un escrutinio exhaustivo tal y como queda patente en el párrafo siguiente:

Aunque los hombres, oficialmente, no entienden de trapos, el hábito y el roce de la sociedad los convierte en expertos y casi en modistos. Telas, guarniciones, cintas, bordados, pieles, se les presentan con su valor, con su cifra al frente: son dinero gastado. ¡Vaya si se habían corrido en los preparativos de la boda! Nunca se acababa de ver preciosidades: los murmuraban con halagüeño y suave runrún las señoras que iban desfilando, echando por última vez los lenticitos de concha a los tableros cargados de magnificencias (PB 1990, II: 384).

La novia protagonista no duda en mostrar todos los enseres que forman parte de su ajuar con la intención de provocar la envidia de sus amigas, no sólo por los objetos que equiparán su futuro hogar, sino por el triunfo mismo que implica la conquista y el casamiento⁷⁸⁹:

Nina, radiante, enseñaba a sus amigas regalos y alhajas. De los abiertos estuches, donde centelleaba la pedrería; de los reflejos lisos y fulgurantes de la plata; del sutil y elegante contorno de los abanicos abiertos, mostrando el incrustado varillaje y las artísticas pinturas del país; de los brazaletes que han de ceñir la muñeca; de las cadenas que han de rodear el cuello, se desprendía, se elevaba el concepto de algo definitivo, consumado, irreparable (PB 1990, II: 384, 385).

⁷⁸⁸ FRIEDMAN, Jonathan, *Identidad cultural y proceso global*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001: 232.

⁷⁸⁹ GARCÍA, Carmen, “Galería de mujeres en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de San Miguel de Tucumán, 2007: 7, 9 y 13.

Pardo Bazán expone en este párrafo una crítica velada hacia esas señoritas burguesas cuya deficiente educación las convertía en mujeres inútiles, ancladas en una perpetua infancia y cuyo horizonte mental no iba más allá de conseguir un buen marido que, a ser posible, les permitiese escalar socialmente.

La exhibición del ajuar de bodas era una costumbre que implicaba un compromiso definitivo. En el cuento que nos ocupa el novio, Cayo, está tentado a revocar su promesa nupcial pero se ve paralizado en su intención ante la coerción social que la exposición de los objetos del ajuar implica:

Cayo sentía lo que siente, si es artista, el que va a destruir, a arrasar algo bello y suntuoso. Dos palabras de su boca, un «no quiero», y el soberbio trousseau queda inútil y perdido; materia explotable para las revendedoras (PB 1990, II: 384).

De hecho, cuando la futura desposada pertenecía a una familia de la alta sociedad era frecuente que se publicasen reportajes sobre este acontecimiento en las revistas y periódicos de la época⁷⁹⁰. Teniendo en cuenta esta atención colectiva tanto pública como privada sobre el ajuar, resulta lógico que las últimas reflexiones de Cayo subrayen la seriedad e importancia de su exhibición:

Las vistas son ya el matrimonio hecho y derecho; las cifras bordadas y entrelazadas de tu nombre y el de tu futura no permiten que separéis vuestros destinos. No sueñes con romper lo que unieron modistas, sastres, diamantistas y bordadoras. Te acordaste tarde. Eres marido, eres consorte; se han realizado tus nupcias.» (PB 1990, II: 385).

Otro cuento que tiene como escenario las vistas de la boda *de cierta opulenta señorita* (PB 1990, I: 300) es *¿Justicia?*. En este caso la trama tiene que ver con el castigo que el protagonista, Pablo Roldán, inflige a su esposa que mantiene una relación ilícita con el calavera mozo *Dámaso Vargas Padilla*. El *leit motiv* del relato es un *un largo hilo de perlas, obsequio del novio* que figura en *la canastilla de la novia*. y que suscita la admiración de la señora de Roldán: *¡qué iguales!, ¡qué gruesas!, ¡qué oriente tan nacarado y tan puro!* (PB 1990, I: 300). En este preciso momento de arrobo de su esposa, Pablo se percata de que ésta intercambia un billete

⁷⁹⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 263.

escrito con su amante y decide sustraer el espectacular collar de perlas e inculpar a la infiel.

Y hube de ver que sobre el color avellana del guante de Suecia de la dama relucía un objetito blanco, inmediatamente trasladado a los dominios de un guante rojizo del Tirol... Y sentí el mismo estremecimiento que si de cosa propia se tratase, al cerciorarme de que Pablo Roldán, demudado y con el rostro color de muerto, había visto como yo, y sorprendido, como yo, el paso del billete de mandos de su mujer a manos de Vargas (PB 1990, I: 300).

El párrafo precedente además de relatar de forma precisa el impacto demoledor que el descubrimiento de la traición causa en el protagonista, nos ofrece una jugosa descripción del juego de las apariencias sociales expresado a través de las manos de los amantes. La exquisita elegancia tanto de la señora de Roldán como de Dámaso Vargas se expresa a través de los guantes de Suecia⁷⁹¹ de aquélla y de los guantes de Tirol rojo de éste. Por medio de este pequeño detalle Pardo Bazán incide, de nuevo, en el tema de la ostentación ya que las vistas de la boda no eran sólo un escaparate para la exhibición del ajuar de la prometida sino también un escenario perfecto para dejarse ver ataviado con las galas más refinadas⁷⁹².

En *Una cristiana* (1890) Pardo Bazán recoge una costumbre característica de las bodas decimonónicas que consistía en la entrega de una canastilla de regalos por parte del novio. Era primordial que el novio hubiera descubierto los gustos de su prometida aunque a veces se dejaba asesorar por las mujeres de su familia o por las vendedoras de turno y no acertaba con el obsequio adecuado. En cualquier caso, la novia debía mostrarse agradecida, incluso, cuando recibía regalos que no eran de su agrado. Entre los regalos más frecuentes estaban las joyas y los accesorios (abanicos, bolsos, espejos y pieles)⁷⁹³. Los presentes debían ser generosos y estar en consonancia con el

⁷⁹¹ Pardo Bazán destaca en *Por Francia y por Alemania* a propósito de los guantes: *Siempre los más finos son de Suecia, es la piel que más pronto se ensucia y, por consiguiente, la más cara; pero es muelle y arruga bien, mientras la cabritilla ostenta un lustre desagradable, y la seda recuerda inevitablemente la media y el calcetín. No, no se puede calzar más guante que el de Suecia, ni de más color que los tonos grises o cuero que llaman naturales.* (PB 2004: 310).

⁷⁹² FLUGEL, John Carl, *Ibidem*, p. 180 subraya este afán de competencia social como causa última y esencial que subyace en la moda.

⁷⁹³ NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, “Galas y regalos para una novia. A propósito de la boda de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, Duquesa de Alba”, *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, 2008: 4.

rango y la disposición económica del donante⁷⁹⁴. Todos estos obsequios y también los realizados por los invitados al enlace debían ser entregados quince días antes del enlace para poder ser expuestos ante las amistades de la familia en las vistas de la boda junto con el *trousseau* de la novia:

La novia iba explicándome todo. Aquel vestido de raso negro, con bordados de azabache, era regalo del novio, como también los pendientes de la perla rodeada de brillantes. Papá se había despilfarrado con un traje azul marino, seda rica, muy buena combinación de brochado; y por allí andaban los sombrerillos correspondientes. Otro traje pareció muy lindo a mis ojos profanos: de seda blanco hueso, lucía delante una sutil red que imitaba perlas, una preciosa cola, y dos grupos de hojas y flores colocados con exquisita gracia. Este -declaró Carmiña- era una inutilidad, un capricho de la señora de Sotopeña, encargada en Madrid de la elección de las galas, y que se había empeñado en que la novia no podía estar sin un traje de sociedad. Las joyas ofrecidas por el papá eran arreglo de un aderezo antiguo: había un hermoso broche y no sé qué otras menudencias. La familia Sotopeña había contribuido con un abanico riquísimo, la Vicaría de Fortuny, varillaje de concha. El hermano de la novia, un brazalete bastante cursi... Después, una serie de joyeros, álbumes, cacharros, los mil cachivaches tan vulgares como inútiles, que sólo se compran y venden a pretexto de santos y bodas... (PB 1999, III: 84).

Una vez más doña Emilia hace gala de su profundo conocimiento de todos los códigos sociales y recoge en este párrafo un catálogo detallado de los regalos recibidos por Carmiña Aldao que nos ofrecen además algunos datos sobre la personalidad de sus allegados⁷⁹⁵. Su futuro esposo, que la obsequia con un vestido de raso negro y joyas, es un hombre carente de imaginación, de gustos clásicos en materia de vestimenta y muy rico ya que puede permitirse regalarle unos pendientes de perlas y brillantes. Su padre hace un derroche de generosidad y buen gusto tanto en los vestidos como en las joyas de familia renovadas que le obsequia. La familia de Sotopeña se revela como adinerada y preocupada por las necesidades de aliño indumentario de Carmiña que, a partir de su boda, va a codearse con lo más granado de la sociedad. Su hermano parece no haberse esforzado mucho y ha optado por ofrendarle un socorrido brazalete.

⁷⁹⁴ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 261.

⁷⁹⁵ LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Las Artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*, Universidad de Leida, 1994: 424 señala que los estudios de cosas reflejan la psicología del individuo.

Del surtido de obsequios de la Aldao conviene destacar dos elementos. El primero de ellos es el vestido de gala blanco hueso⁷⁹⁶ y con cola regalo de los Sotopeña. La elección del color blanco para el ajuar de Carmiña Aldao resulta muy atinada ya que según constata Carmen de Burgos, aparte de que *es el símbolo de la mujer madre, de la pureza la bondad y la delicadeza de espíritu, es un color que conviene a todas las edades*⁷⁹⁷. El vestido está, además, adornado con una majestuosa cola. Estas colas largas de influencia parisina se impusieron en la década de 1880 y decoraban los vestidos de manera espectacular y elegante denotando un estilo perfectamente adecuado para cualquier fiesta o banquete de gran categoría⁷⁹⁸.

El segundo elemento reseñable es el abanico de varillas de concha⁷⁹⁹ decorado con una reproducción de *La Vicaría* de Fortuny⁸⁰⁰, obra cumbre de la llamada pintura preciosista y que representa la firma de un contrato matrimonial en las oficinas eclesiásticas. La elección de este cuadro de Fortuny por parte de Pardo Bazán no está exenta de una fina ironía ya que los desposorios retratados son los de un viejo almibarado y una pizpireta novia que entrega su mano a cambio de moños y galas, mientras que los asistentes al acto envidian la fortuna de ambos, del uno por la moza que se lleva y de la otra por los dineros del marido⁸⁰¹. El tema no es nuevo en la narrativa española ya que había sido tratado por Moratín en *El sí de las niñas*, si bien parece que Fortuny se inspiró más bien en un sainete de su amigo Ramón de la Cruz⁸⁰². La similitud del asunto con las circunstancias de la boda de la joven Carmiña Aldao y el decrépito Felipe Unceta no puede ser más evidente.

⁷⁹⁶ TER ASSATOUROFF, Corinne, *Vive la mariee!: deux siècles de dentelles et caballas*, Bruselas, Musée du Costume de la dentelle de la Ville de Bruxelles, 1998: 6 señala que el uso cada vez más habitual de la seda y el empleo de colores cada vez más brillantes hizo que el empleo del blanco no se reservara exclusivamente para la boda.

⁷⁹⁷ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 162.

⁷⁹⁸ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 238 y 240.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 174.

⁸⁰⁰ No cabe descartar que doña Emilia quiera insinuar que el propio Fortuny pintase o bocetase el obsequio. De hecho, hay constancia de que realizó dos dibujos para un abanico conservado en el MNAC (5667) decorado con una escena de género galante y fechado en París en 1870. Ver QUILEZ I CORELLA, Francesc, *Una colección singular. La obra de Mariano Fortuny del gabinete de Dibujos y grabados del MNAC*, MNAC, 2017: 23, 24 y 25. Ver también DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 205 subraya que *las damas distinguidas ante la invasión de abanicos industriales, sacaron a relucir sus abanicos de encaje o pintados por grandes artistas, que son muy valiosos y difíciles de obtener*. Ver Imagen 1 e Imagen 2 (detalle).

⁸⁰¹ MIGUEL Y BADÍA, F., *Fortuny Su vida y obras. Estudio biográfico crítico*, Barcelona, Torres y Seguí editores, 1887: 40.

⁸⁰² G. NAVARRO, C., *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2017: 198, 199, y 202.



IMAGEN 1: *La vicaría* (1870). Mariano Fortuny. Museo Nacional de Arte de Cataluña.



IMAGEN 2: *La vicaría* (1870). Mariano Fortuny (detalle).

Las colas de los trajes de sociedad como el de Carmiña Aldao fueron popularizadas en la década de 1870 por influencia de Worth⁸⁰³ y se hicieron extensivas a los vestidos nupciales tal y como constata doña Emilia en el relato *Allende la verdad*:

No advertía en el lado izquierdo del pecho, en el clásico sitio palpitación alguna, ni siquiera otros fenómenos de orden inferior, al imaginarse a las consabidas damiselas diademadas de azahar contrahecho, terminadas por luenga cola guarnecida de esos encajes que invariablemente llaman de Alençon los revisteros así sean de Almagro y guarnecido el velado el ruboroso semblante por crespo tul ilusión que aún muestra los dobleces (PB 2002, VI: 319).

En este párrafo Pardo Bazán hace hincapié en un elemento muy importante que protegía el vestido de novia: el guardapolvo. Este tipo de volante se añadía a la parte interior del bajo de un vestido largo con cola y lo preservaba de la suciedad al ser un elemento de quita y pon que podía lavarse.⁸⁰⁴ El guardapolvo solía ir adornado con volantes. Doña Emilia subraya que, a diferencia de los encajes que empavesaban otras partes del vestido, estos otros que estaban en contacto con el suelo eran más baratos y aunque por una cuestión de apariencias se fingía que eran de Alençon, en realidad la mayoría se fabricaban en Almagro. Carmen de Burgos ensalza estas artesanías españolas si bien también reconoce su decadencia porque según dice: *a diferencia de lo que ocurre con los franceses, los encajes de Almagro reciben poca protección*⁸⁰⁵.

Cuando las colas de los vestidos nupciales se alargaron también el velo de la novia se alargó siendo muy apreciados los velos de encaje de Bruselas, aplicación, Duquesas o *Point de Gaze* que se prendían con flores de azahar⁸⁰⁶. El velo constituía otro símbolo interesante de la pureza⁸⁰⁷. La cara velada de la contrayente quedaba preservada de cualquier mirada sucia fuera femenina o masculina. Con el velo el rostro de la desposada se mantenía invisible a ojos de resto de los asistentes a las

⁸⁰³ ZAMBRANO, Francisco, *Ibidem*, p. 107.

⁸⁰⁴ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 240.

⁸⁰⁵ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 184.

⁸⁰⁶ ZAMBRANO, Francisco, *Ibidem*, p. 107.

⁸⁰⁷ La propia Emilia Pardo Bazán subraya esta cuestión en *Zeana* en donde Alejandro Magno se ve subyugado por la voz sin rostro de la narradora de cuentos que da nombre al relato: *Le parecía que aquel amor velado y despojado del vulgar incentivo de unas facciones más o menos lindas, era algo delicado y original, que no había gustado nunca. El casto imán de aquel velo triunfó de las desnudeces y la licencia impúdica de las otras damas persas, obstinadas en requerir al héroe (PB 1990, II : 294).*

nupcias hasta que la novia llegaba al altar y se descubría sólo ante el novio a quien iba a entregar su vida y ante Dios, testigo de sus votos matrimoniales⁸⁰⁸. A finales del siglo XIX el velo se fue imponiendo en la indumentaria nupcial aunque compartiendo protagonismo como ya hemos visto, con la tradicional mantilla y la peineta. En el cuento *El encaje roto* el vestido de seda de Micaelita va acompañado de un velo de tul. Dado que el velo a partir del siglo representaba la transformación en realidad de una ilusión por una nueva vida a este tul empezó a llamarsele “tul ilusión”⁸⁰⁹.

Y, por último, veía aparecer en el marco de la puerta que da a las habitaciones interiores una especie de aparición, la novia, cuyas facciones apenas se divisan bajo la nubecilla del tul, y que pasa haciendo crujir la seda de su traje, mientras en su pelo brilla, como sembrado de rocío, la roca antigua del aderezo nupcial... Y ya la ceremonia se organiza, la pareja avanza conducida con los padrinos, la cándida figura se arrodilla al lado de la esbelta y airosa del novio... (PB 2018: 273, 274).

Retomando el tema de los regalos nupciales, la generosidad en forma de exquisito abanico de los Sotopenña que veíamos en *Una cristiana* se reitera en el caso del diputado progresista Colmenar en *Un viaje de novios*.

*Colmenar escribió al señor Joaquín una carta que tuvo que leer. Y no transcurridos muchos días, dijo Miranda al presunto suegro, en tono satisfecho y confidencial:
-Nuestro amigo Colmenar apadrina; delega en usted y envía esto para la novia.
Y sacó de su estuche de raso un abanico de nácar, cuyo delicado país de encaje de Bruselas temblaba al aliento como la espuma del mar al soplo de la brisa. Referir lo orondo que se puso el señor Joaquín, fuera empresa superior a las fuerzas humanas. Parecióle que la personalidad prohómbrica del insigne jefe de partido, repentinamente y por arte de birlibirloque se confundiera con la suya; creyose metamorfoseado, idéntico con su ídolo, y no cupo en su pellejo, y borrarónse los recelos que a veces sentía aún pensando en el cercano desposorio (PB 2003: 88).*

En este caso, Lucía la protagonista recibe un abanico⁸¹⁰ de nácar y encaje de Bruselas⁸¹¹, ambos materiales de gran lujo que evidenciaban un elevado *status*⁸¹². De

⁸⁰⁸ LORITE CRUZ, Pablo Jesús, *Ibidem*, p. 9.

⁸⁰⁹ MENDOZA URGAL, María del Mar, *Ibidem*, p. 257.

⁸¹⁰ MOREYRA, Cecilia, “Cuerpos vestidos. Indumentaria femenina en Córdoba, Argentina, siglo XIX”, *Arenal*, 25.2, 2018: 519 y 520. Los abanicos de cabritilla, papel o seda que permitían

este modo, cada vez que haga menear su abanico para darse aire la protagonista aireará las altas influencias políticas y sociales de su padre.

También resulta abrumador aunque por otros motivos, el anillo de bodas que la desdichada Nucha de *Los pazos de Ulloa* recibe como regalo de su hermano Gabriel. A diferencia del hermano de Carmiña Aldao, el de la futura señora de Moscoso no se limita a cumplir con un trámite enojoso sino que a pesar de la modestia de su obsequio consigue emocionar a la novia:

Dos o tres días antes de la ceremonia se recibió un paquetito procedente de Segovia, y dentro de él un estuche. Contenía una sortija de oro muy sencilla, y una cartulina figurando tarjeta, que decía: «A mi inolvidable hermana Marcelina, su más amante hermano, Gabriel». La novia lloró bastante con el obsequio de su niño, púsolo en el dedo meñique de la mano izquierda, y allí se le reunió el otro anillo que en la iglesia le ciñeron (PB 1997: 213).

La marquesa de Ulloa llevará este anillo junto al de casada probablemente como símbolo de su resistencia a abandonar su familia de origen y como testimonio inequívoco de su inadaptación a la vida y costumbres del pazo⁸¹³. El anillo es, además, un elemento intertextual ya que reaparece en *La madre naturaleza* en una conmovedora escena en la que Gabriel evoca el recuerdo de su fallecida hermana y en la que se hace patente el contraste entre la ilusión y esperanza en el futuro que infundió a Nucha recibir obsequio y la decepcionante realidad matrimonial que vivió después:

¡Su pobre mamita! ¡Con qué vanidad le había él enviado su retrato; con qué orgullo había comprado, de sus economías, una sortija de oro para regalársela en su boda! ¡Qué admiración gozosa, unida a unos asomos de infantiles celos, había sentido al saber que su hermana tenía una chiquilla...! ¡Monada como ella! ¡Una chiquilla! Y ahora...

hacerse aire eran usados por mujeres con un buen pasar económico y además de su utilidad para refrescar el rostro y el cuello también era usado como elemento de seducción. El lenguaje del abanico comunicaba mensajes a las personas del sexo opuesto. En el caso de la casta Lucía el mensaje estará más vinculado al orgullo por los contactos de su progenitor que a estos otros aspectos.

⁸¹¹ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 184 y 185 señala que las damas de gusto distinguido buscan con empeño los encajes legítimos de Venecia, Burano, Bruselas, Brujas, Alençon e Irlanda. *Los encajes célebres son admirables por el trabajo delicadísimo que suponen. Las blondas de Bruselas se fabrican al huso.*

⁸¹² SQUICCIARINO, N., *Ibidem*, p. 154.

⁸¹³ MENDOZA URGAL, María del Mar, *Ibidem*, p. 258.

fría, callada, apagados aquellos dulces y vagos ojos, metida en un ataúd, muerta, muerta, ¡muerta! (PB 1999: 157, 158).

Un elemento fundamental en la exhibición de obsequios de la canastilla eran los regalos del novio. Ya hemos señalado que el futuro marido debía esmerarse en la elección de los obsequios de su prometida, no sólo para satisfacer a ésta sino también de cara a la ostentación que de los mismos se hacía en las vistas previas a la boda. Un buen novio debía hacer gala de generosidad, buen gusto y gentileza porque en éstas eran cualidades que adornaban a un verdadero caballero⁸¹⁴. El obsequio más habitual y también más rentable eran las joyas ya que éstas quedarían en la familia y estarían destinadas a perpetuarse de generación en generación⁸¹⁵.

En *Morriña*, no sólo el luto relajado de la marquesa viuda de Andrade expresa la disponibilidad de ésta para el romance, también un obsequio muy valioso de un misterioso donante masculino hace vislumbrar una relación ya consolidada que pronto se verá formalizada en forma de compromiso y matrimonio:

La Marquesa (viuda de Andrade), alegre y rozagante, habló de irse pronto a Vigo, y enseñó un brazalete nuevo, con zafiros y brillantes, dando a entender que había en él cierto misterio. «Esta anda otra vez con intenciones de maridar—pensó doña Aurora.—¿Quién será el galán? Dios se la depare buena.» (PB 2007: 234).

El brazalete es uno de los presentes más adecuados para simbolizar una alianza amorosa. Esta joya reaparece en *El tesoro de Gastón* en donde el protagonista regala simultáneamente a dos mujeres distintas dos pulseras aunque con intenciones muy diferentes:

Además, pienso enviar a Concha un relicario y a Flora un bonito brazalete... ¡que no es el de esponsales, porque ese... ese, aquí lo tengo!, y le pido a usted que sea buena y lo acepte en seguida, ¡en prueba de que me perdona! Con un movimiento gracioso, Antonia rechazó el delgado aro de oro en que se engastaba una gruesa perla, y contestó tratando de disimular lo vivo de sus sentimientos: -Gastón, no hay resolución imprevista que no se lllore después... Deme usted

⁸¹⁴ ALONSO CABEZAS, M. Victoria, “El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: El artista y su representación en el ámbito español”, *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género*, I+G, 2014: 25.

⁸¹⁵ BIRRIEL SALCEDO, Margarita, “Un consumo imprescindible. El traje femenino en las cartas de capital del valle de Lecrín”, *Estudios Humanísticos, Historia*, nº 15, 2016: 132 y 133.

tiempo de reflexionar, y de reflexionar a solas, consultándome a mí misma... Algún castigo merece la travesura de usted con Flora... Le impongo ocho días de extrañamiento. Vuelva usted el domingo que viene... (PB 2000, IV: 101, 102).

Antonia, la destinataria del brazalete de compromiso no se conmueve fácilmente con el regalo. Gastón no ha sido muy caballeroso con Flora a la que ha infundido falsas esperanzas de amor por lo que la señora de Rojas tampoco acepta inmediatamente ni su declaración amorosa ni el regalo que la expresa. La actitud de Gastón genera desconfianza en su amada ya que para la moral decimonónica un hombre de bien debía evitar abusar y estar atento a las necesidades de los más débiles, entre los cuales se contaban las mujeres,⁸¹⁶ y ésta no parece que haya sido la conducta predominante del protagonista. No sólo Antonia Rojas, también Jane Austen y sus coetáneas se hubieran removido en sus tumbas ante la falta de escrúpulos de Gastón.

Más honesto es el protagonista de *Presentido*, Julio quien tendrá un final trágico en el tren que lo lleva a reencontrarse con su novia precisamente porque lleva consigo un maletín cargado de alhajas.

Julio, con esa opresión de corazón que acompaña a las aspiraciones muy vehementes cuando van a cumplirse por fin, había emprendido el camino, llevando consigo, para ofrecerlo a la que pronto sería su compañera, un pequeño tesoro en joyas, porque conocía su afición a las perlas y las piedras, y rico, asociado a los negocios por un opulento tío, tenía medios de satisfacer el deseo natural en el hombre que ama: adelantarse a los caprichos de la mujer querida... (PB 1990, IV: 104, 105).

Muy expresiva es la última frase del párrafo anterior ya que Pardo Bazán recoge en ella el deseo último de todo enamorado: complacer a su amada en todo. En este sentido, la mujer se coloca como una suerte de hermosa santa a la que el hombre, rendido a sus pies, realiza toda clase de ofrendas en forma de joyas para aderezar y ensalzar su figura⁸¹⁷.

Esta misma intención de contentar a su enamorada reaparece el cuento *Fuego a bordo* en el que aún en medio del terrible incendio que condenará a una muerte atroz a los navegantes del barco que tripula el protagonista, el oficial tercero, intuyendo su

⁸¹⁶ MARTÍN ALEGRE, Sara, “El error de J.S. Mill: el rechazo de la caballerosidad y la imposible erradicación de la violencia patriarcal”, *Argus-a*, vol. III, 2014: 5.

⁸¹⁷ EZAMA GIL, Angeles, *Ibidem*, p. 236.

inevitable muerte, decide dejarle como prenda de amor sus joyas y efectos personales más valiosos:

El tercero era un joven que tenía su novia, y había de casarse con ella al volver del viaje. La quería muchísimo, ¡vaya si la quería! Como que en el viaje anterior le trajo de Manila preciosidades en pañuelos, en abanicos de sándalo, en cajitas en mil monadas (...) Al marcharse el señorito de Armero, le llamó a la cámara para entregarle su reloj, un reloj precioso con tapa de brillantes, y dos sortijas muy buenas también, encargándole que se las llevase a su novia como recuerdo y despedida. Lo que yo digo; el hombre se encontraba resuelto a morir. Luego subió a popa, y le vi sentado, muy taciturno, con la cabeza entre las manos (PB 1990, II: 131).

En este caso el valor económico de las joyas que el enamorado lega a su novia unido al dramatismo de la situación en la que se encuentra es utilizado por doña Emilia como recurso narrativo que acredita la hondura de los sentimientos del pobre infeliz. Pensar en alegrar la pena que sentirá su novia cuando conozca su muerte compensándole con esta dádiva de su último viaje demuestra una generosidad ilimitada y enternecedora.

6.3 Reinas del baile.

El traje de sociedad fue una vestimenta de moda entre las damas pudientes durante la segunda mitad del siglo XIX. Este vestido era imprescindible para asistir a cualquier evento social ya fuera el teatro, la ópera y especialmente los bailes, escenarios en los que las damas lucían sus mejores galas⁸¹⁸. Los modistos hacían derroche de buen gusto e imaginación para diseñar los trajes de gala que iban a lucirse en bailes y fiestas elegantes en los que las señoras competían en belleza y *chic* y que constituían el marco idóneo para entablar relaciones sociales de gran importancia para su futuro. Lucir elegantemente ataviada en tales ocasiones se convirtió en una necesidad y permitió a las mujeres ofrecer la mejor versión de sí mismas y explorar las posibilidades que la moda les proporcionaba. La condesa de Pardo Bazán deja claro lo importante que es alternar en una de sus epístolas a su comadre Carmen Miranda: *En fin, aquí no falta para ver y, cuanto más se está, más novedades se*

⁸¹⁸ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 239 y 243.

*encuentran pues a primera vista no se distinguen ciertas cosas para las cuales hay que frecuentar la sociedad*⁸¹⁹. Además de constatar el interés epistemológico de bailes y fiestas, en otras de sus misivas a su amiga también deja patente su afición por estos acontecimientos:

*Aquí (Coruña) no tenemos ningún baile y digo no tenemos porque a dos medio regulares que hubo no fuimos por razones que son muy largas de contar y que consistieron, sobre todo, en que no siendo Pepe socio de la tertulia de confianza (que era la que los daba) se le antojó que no debíamos ir. No lo sentí mucho porque no fueron bailes de sociedad que son los que más me gustan sino de máscaras y creo que hubo una regular ensalada...*⁸²⁰

Dado su interés social (y su funcionalidad narrativa), no es extraño que la condesa de Pardo Bazán sitúe muchas escenas de sus cuentos y novelas en estos eventos.

Así, a pesar del dramatismo que subyace en la trama del relato *La bronceada*, su protagonista, en los tiempos felices previos a las calamidades amorosas que la llevarán a enlutarse y a enfermar adquiriendo el tono de piel propio de los que padecen ictericia, lucía esplendorosa y llena de alegría en el baile en el que su futuro prometido la ve por primera vez:

La había conocido antaño, en el esplendor de su morena y pálida beldad, vestida de gasa junquillo, en un asalto de esos que se convierten en animadísimos bailes. Reconocerla después de aquel cambio tan extraño... imposible. A duras penas discernía los lineamientos de las facciones. Solo el aire, el andar de diosa, recordaba a la belleza admirada bajo las luces y entre las bocanadas de música que venían del jardín, en el giro de un vals, que arremolinaba los volantes finos de su traje como nube dorada alrededor de un sol de alegría (PB 1990, II: 423).

En *Pascual López* el protagonista se imagina a Pastora, su objeto de deseo, vestida con un seductor traje de noche: *¿Pensará nadie que al cerrar los ojos para mejor ver dentro de mí a Pastora, me la figuraba yo con su modesto hábito? ¡Buen hábito nos dé Dios! La sobrina de don Vicente, en mis visiones, arrastraba ya rozagante traje de ostentoso terciopelo, ya gasas sutiles y mágicos atavíos de baile*

⁸¹⁹ Archivo RAG. MO 88/C. 1.15.

⁸²⁰ Archivo RAG MO 88/C. 1.3.

(PB 1999, I: 48). Frente a este hábito o vestido de humildad y mortificación⁸²¹ que lleva habitualmente Pastora, Pascual asocia el lujo con el embellecimiento indumentario de su amada y ningún envoltorio mejor para expresar sus deseo de triunfo y ascenso social que revestir a Pastora con las galas más sugestivas y más expresivas del poderío burgués: las de *soirée*.

En los “ecos de sociedad” de revistas y periódicos no faltaban noticias referidas a las vestimentas que se lucían en estos actos sociales. Los relatos de estas crónicas dan todo tipo de detalles sobre lo que allí ocurría pero, sobre todo, se detenían en prolijas descripciones sobre las *toilettes* lucidas por las damas⁸²². La condesa de Pardo Bazán alude expresamente a estas crónicas en *La prueba* en donde el baile al que acuden los protagonistas en el casino de Pontevedra es descrito como un *festival*, por el diario *La Aurora*, que también, según relata Salustio, se ocupaba de informar de *cómo andábamos de flores, polvos de arroz y horquillas en el tocador*, «digno de *Las mil y una noches*», afirmación de *La Aurora* también. (PB 1999, III: 315).

Al referirnos a estos bailes es posible hablar de un auténtico espectáculo en donde la coquetería femenina abocaba a las señoras a una competición silenciosa, orientada a conseguir los laureles del triunfo en el arte de la elegancia. A pesar de que doña Emilia en una crónica de 27 de enero de 1911 señalaba: *yo no he escrito nunca descripciones de bailes ni fiestas, es muy arduo cultivar este género de literatura en que descollaron Mme. de Girardin, Pedro Antonio de Alarcón y aquel famoso Asmodeo*⁸²³; lo cierto es que la fotográfica pluma de la autora nos ha dejado en sus cuentos y novelas párrafos muy jugosos que nos pueden ayudar a comprender cómo se desarrollaban enfrentamientos encubiertos entre las damas asistentes a tales eventos. Un primer ejemplo podemos verlo en *la toilette* que elige Pilar para rivalizar con “la sueca”, la *fashionista* extranjera que suscita las envidias del resto de las damas en el balneario de Vichy, escenario de la novela *Un viaje de novios*:

Pasó el día en un acceso de fiebre registrando su guardarropa; al anochecer, salió del brazo de Miranda; llevaba un traje que hasta entonces no había usado por ligero y veraniego en demasía, una túnica de gasa blanca sembrada de claveles de todos colores; pendía

⁸²¹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario en la indumentaria*, Universidad de Granada ediciones., 2007: 931.

⁸²² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 227.

⁸²³ EZAMA GIL, Ángeles, “La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: De la tradición a la modernidad”, *La Tribuna. Cadernos de estudos de la Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 12. 2017: 64.

de su cintura el espejillo; en sus orejas brillaban los solitarios, y detrás del rodete, con española gracia, ostentaba un haz de claveles. Así compuesta y encendida de calentura y vanidoso placer, parecía hasta hermosa, a despecho de sus pecas y de la pobreza de sus tejidos devastados por la anemia. Tuvo, pues, gran éxito en el Casino; puede decirse que compartió el cetro de la noche con la sueca y con el lord inglés estrafalario (PB 2003: 209).

En el párrafo precedente Pardo Bazán recoge, a través del atuendo de la Gonzalvo, la tendencia generalizada entre las mujeres jóvenes a vestirse con tejidos ligeros y materiales esponjosos que subrayasen la idea de una mujer grácil, etérea y vulnerable, muy acorde todavía con el ideal romántico⁸²⁴. También doña Emilia otorga importancia a la moda floral que ya decoraba el peinado y el talle de las jovencitas en 1881. Las guirnaldas de flores orlando los cuerpos de estos vestidos de baile constituían una solución decorativa de gran interés, aunque no tuvieron tanta continuidad en las modas como los bordados de abalorios. Estas flores, naturales o bien de tela, con aroma natural o perfumadas, adornaban el cuerpo partiendo del lado izquierdo y bajando a modo de cascada o guirnalda hasta la cintura. Las más variadas especies conformaban esa cadencia de olor y color. Rosas, orquídeas, violetas, claveles realzaban los escotes, ya fuera por la viveza y fuerza de su color o por la palidez de sus matices⁸²⁵. La autora aconseja a su comadre Carmen Miranda el uso de este tipo de adorno en una de sus misivas fechada en 1884: *y, en cuanto a adorno yo puede que no le pusiese sino joyas antiguas cosidas delante formando un peto o lilas blancas alrededor del escote en un cordoncito muy fino. Ambas cosas serían más nuevas que el adorno de encaje*⁸²⁶. También en el cuento *La novia fiel*, doña Emilia constata de nuevo la importancia de los adornos florales lucidos, en el caso de Amelia, en el pelo:

Amelia era novia de Germán desde el primer baile a que asistió cuando la pusieron de largo.

¡Que linda estaba en el tal baile! Vestida de blanco crespón, escotada apenas lo suficiente para enseñar el arranque de los virginales hombros y del seno, que latía de emoción y placer; empolvado el rubio pelo, donde se marchitaban capullos de rosa. Amelia era, según se

⁸²⁴ PENA GONZÁLEZ, Pablo, “Indumentaria en España, el período isabelino” (1830-1868), *Indumenta, revista del Museo del Traje*, nº 0, 2007: 98.

⁸²⁵ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 238.

⁸²⁶ RAG: MO 88/C. 1.9.

decía en algún grupo de señoras ya machuchas, un «cromo», un «grabado» de La Ilustración. Germán la sacó a bailar, y cuando estrechó aquel talle que se cimbreaba y sintió la frescura de aquel hálito infantil perdió la chaveta, y en voz temblorosa, trastornado, sin elegir frase, hizo una declaración sincerísima y recogió un sí espontáneo, medio involuntario, doblemente delicioso (PB 2018: 99).

En ambos casos el blanco era el color ideal para hacer destacar el color de las flores y no causar estragos estéticos con combinaciones desatinadas. Además el blanco, decía Carmen de Burgos, “envuelve a la mujer en una túnica de frescura e inocencia”⁸²⁷ y deviene, en consecuencia, como el tono adecuado tanto para tratar de disimular los estragos de la enfermedad que padece la señorita de Gonzalvo, como para hacer resaltar la lozanía y juventud de Amelia. En el caso de Pilar, el triunfo en el baile al que acude es su canto del cisne. En el de Amelia, el baile es el comienzo de una relación plagada de sinsabores e infidelidades del novio eterno que culminará en una ruptura provocada por el agotamiento psicológico de la prometida⁸²⁸.

Los bailes podían ser más o menos concurridos pero siempre eran un escenario en donde dejarse ver y en donde entablar relaciones sociales. Las muchachas jóvenes daban sus primeros pasos en sociedad en los bailes de principiantes y su puesta de largo constituía una especie de rito de iniciación.

En el cuento *El zapato* el protagonista trata de impedir los coqueteos de su amada, Meli, arrebatándole un zapato en un concurridísimo *gran festival benéfico, patrocinado por la duquesa de Ambas Castillas, a favor de los pobres de Madrid. Se verificaría en el local destinado a exposiciones, y se contaba con que asistiesen de dos a tres mil personas* (PB 1990, III: 425). El baile es un lugar ideal para flirteos y para entablar contacto con otros hombres por eso las damas, como Meli, cuidan especialmente su aspecto:

A la media hora apareció Meli, hecha una preciosidad: mi sangre dio un vuelco... ¡Qué guapa, la maldita! ¡Cómo la sentaba aquel traje rosa de múltiples volantes, según la moda de entonces, y aquel peinado a la griega, con los dos aros de oro pálido que lo ceñían! (PB 1990, III: 426).

⁸²⁷ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 162.

⁸²⁸ PATIÑO EIRÍN, Cristina, *Ibidem*, 2018: 26 y 47.

En el arreglo de Meli destaca su peinado. Teniendo en cuenta el barroquismo indumentario que se impuso durante el período de la Restauración (1868-1890), cualquier arreglo capilar, por muy bonito que fuera, si no se veía adornado quedaba poco realzado y toda la *toilette* perdía cierto encanto. Por este motivo el pelo a la griega de Meli va adornado con aros de oro. Además este peinado que recordaba a las modas del Neoclasicismo, atestigua la vigencia de un estilo ecléctico en el que los préstamos del pasado y las tendencias historicistas alimentan el gusto por los adornos *vintage*.⁸²⁹

Las damas esperaban con gran expectación la inauguración de los diferentes salones para ocupar su vida ociosa. Todas ellas, desde las más jovencitas a las de mayor edad, veían en este entretenimiento la oportunidad de poder lucir sus encantos personales y de hacer gala de su elegancia⁸³⁰. Algunas tenían aspiraciones mayores y veían una ocasión única para iniciar un idilio. Las madres con hijas casaderas tampoco dejaban escapar la oportunidad que ofrecían estos encuentros, ocupándose de urdir la red que le haría atraer al futuro yerno. Las muchachas buscaban marido⁸³¹. Éste es el caso de Sarito (Rosario) la protagonista del relato *La punta del cigarro*. Su intención de cazar a un buen partido en uno de estos saraos queda bien patente en el hecho de que es capaz de soportar cualquier destrozo en sus preciadas galas de *soirée* hasta que consigue que Cristóbal, su pretendiente, se comprometa en firme. Sólo entonces, mostrará su verdadera cara. En este cuento doña Emilia ofrece dos interesantes descripciones de sendos trajes de noche que Sarito luce en sus dos encuentros con su galán.

Echó a la niña una mirada profunda, devoradora. Ella correspondió con otra larga y golosa y curiosa de la sensación nueva. Estaba muy guapa y prendida divinamente. Su abrigo, de crespón blanco con recamos y borlas de plata, era un primor. Cristóbal, con todo, no perdió pie. Al contrario. El mismo susto de reconocerse cautivo en las redes del flechero le inspiró la acostumbrada treta. Dejó caer, como por descuido, el cigarro ardiendo sobre la fina tela del abrigo. Rápidamente ardía. Esperaba Cristóbal la exclamación impaciente. No hubo tal cosa. Con el aire más natural, con una risa de sarta de perlas que se desgranaba, Sarito sacudió la ceniza, apretó con los

⁸²⁹ PENA GONZÁLEZ, Pablo, “La moda en la Restauración (1868-1890)”, *Indumenta, revista del Museo del Traje*, n.º.2, 2011: 9 y 12.

⁸³⁰ PENA GONZÁLEZ, Pablo, *Ibidem*, 2007: 97.

⁸³¹ Esta aspiración matrimonial de las mujeres burguesas fue criticada duramente por la autora. Ver PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española*, Madrid, Ed. Leda Schiavo, editorial Nacional, 1976: 51.

lindos dedos el punto donde cundía el fuego y exclamó: -No hay cuidado... No es nada... No se apuren... (PB 1990, III: 399, 400).

Si tenemos en cuenta la descripción del abrigo de noche que nos ofrece Pardo Bazán, podemos comprobar, de nuevo, el barroquismo al que aludíamos antes. La hipertrofia ornamental era de tal magnitud que las cronistas de la época como la vizcondesa de Castelfido allá por 1877 subrayaba quejosa en uno de sus comentarios: “La pasamanería domina este año y los flecos, los golpes, las placas, los cordones y las borlas...se multiplican en el adorno de los vestidos princesa, de los trajes y especialmente de los abrigos”⁸³². La misma sensación de sobreabundancia parece tener doña Emilia.

El abrigo⁸³³ era una pieza de la que la dama se desprendía una vez llegada a la fiesta⁸³⁴. Una vez despojadas de sus abrigos y para evitar el frío durante el baile había quienes acompañaban su *toilette* durante la velada con un echarpe o una boa en tul o gasa⁸³⁵. En su segundo encuentro con Cristóbal va a ser la boa magníficamente decorada de marabú⁸³⁶ la prenda que se vea echada a perder por un “descuido” del novio fumador:

Llevaba Sarito en tal noche elegante boa de tul rizado, en que se mezclaban ligerísimos plumajes de marabú. Quitándose de los labios la colilla, la aplicó Cristóbal a la vaporosa prenda, que empezó a arder. Y Sarito se revolvió como una víbora.-¡Bruto! ¡Podías mirar lo que haces! (PB 1990, III: 400).

Los delirios ornamentales que hemos visto en Sarito se reiteran en el relato *El pajarraco* en el que Rosa, apodada “la gallinera” por ser la mujer de un tratante de gallinas, hace un despliegue de lujo indumentario que molesta enormemente a su entorno por no ser acorde con su nivel social. Rosa traspasa todos los límites del

⁸³² PENA GONZÁLEZ, Pablo, *Ibidem*, 2011: 11.

⁸³³ El término se impuso a finales del XIX para designar a los sobretodos prefiriéndose a voces usadas en el Romanticismo como gabán o paletó PENA GONZÁLEZ, Pablo, *Ibidem*, 2011: 17.

⁸³⁴ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 551 señala que desde 1861 hay constancia del uso de la palabra abrigo como sinónimo de “salida de baile” en la revista *Moda*, nº 7, 1861: 49.

⁸³⁵ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 247. STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 623. La palabra *boa* es un préstamo semántico del francés *boa* que se incorporó al léxico español en 1827.

⁸³⁶ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1015. el término marabú fue atribuido a una especie de cigüeña africana a comienzos del siglo XIX por el holandés Temminck. En francés el vocablo significa penacho desde 1823 y también cinta de gasa desde 1845. Galdós utiliza este vocablo ya en 1884 como *marabut* y *marabout*.

decoro ya que no se limita a querer imitar a las mujeres de rango superior y replicar su estilo⁸³⁷ sino que es ella la que aspira a imponer la moda:

A la verdad, era irritante lo que sucedía con Rosa. Aquello de presentarse hecha un brazo de mar en el teatro, en el paseo y hasta en los bailes del Casino, a los cuales la directiva tenía la debilidad de invitarla, poniendo la moda y hasta luciendo a veces joyas que no podían ostentar las esposas de los contados aristócratas de la ciudad, daba base y razón suficiente a las críticas. Todos recordaban, o afirmaban recordar, que no es lo mismo, a Rosa con refajo corto y pañuelo de talle, y hasta, según algunos, «en pernetas». ¡Y ahora, con salida de «teatro» de flecos y trajes de seda azul celeste, guarnecido de encaje «crudo»!

Lo más acerbo de la censura iba con el marido. ¿En qué pensaba, al consentir a su mujer ese lujo escandaloso? Lo «que sucedía» era natural...

Y llegando a preguntar lo «que sucedía», es el caso que nadie pudiera decirlo. Lo único positivo, que la Gallinera se presentaba de un modo inadecuado a su categoría social. El runrún, sin embargo, iba en aumento (PB 1990, III: 167).

En Rosa vemos claramente un exhibicionismo *fashion* que pretende suscitar la atención ajena, sea en forma de admiración y envidia en el caso de las mujeres, sea en forma de deseo en el caso de los hombres⁸³⁸.

“La gallinera” luce una prenda de abrigo característica de la segunda mitad del siglo XIX: la salida de baile (*sortie de bal* en francés). Esta pieza envolvente, amplia poseía la misma categoría que el vestido de noche elegante que cubría. Su hechura podía variar desde capas sin mangas a abrigos de anchas mangas, cerrados⁸³⁹ en el delantero con broches ocultos. Para confeccionar las salidas se utilizaban los mismos tejidos ricos y las mismas delicadas guarniciones que para los trajes. Tanto lujo y delicadeza resultan paradójicos para una prenda de la que disfrutaba tan sólo unos instantes, pero, en cualquier caso, parece que quedaba justificado ya que se lucía en el momento en que la dama se incorporaba a la salida del baile o del teatro y era vista por todos⁸⁴⁰.

⁸³⁷ CALABUIG DURÁ, Lydía, *Los personajes femeninos en la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante, 2018: 13.

⁸³⁸ Sobre la moda como instrumento seductor ver PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, pp. 29 y 30.

⁸³⁹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1165.

⁸⁴⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 247.

Uno de los temas peliagudos de la actitud de Rosa es ir *en pernetas* (PB 1990, III: 167). Probablemente lo escandaloso era que el largo de su falda no era suficiente para ocultar la parte del tobillo dejando adivinar unas piernas desnudas o bien cubiertas de medias color carne que, a finales del siglo XIX, no debían asomar en público. En este caso es el juego de exhibición-ocultación de la desnudez⁸⁴¹ lo que causa alboroto entre los convecinos de “la gallinera” y lo que marcará la determinación social de imponerle un castigo ejemplar.

6.3.1 Bailes de Carnaval.

La condesa de Pardo Bazán va a situar algunos de sus relatos durante el Carnaval, época en que se celebraban bailes de máscaras que proporcionan la excusa perfecta para que las damas puedan exhibir los vestidos de *soirée* más imaginativos y delirantes. Además, el carnaval constituía la última oportunidad para disfrutar de las fiestas nocturnas ya que después se iniciaba el período de la Cuaresma durante el cual estas actividades sociales quedaban proscritas⁸⁴² y sólo se reanudaban al concluir la Pascua de Resurrección⁸⁴³.

La afición de la condesa por los bailes de Carnaval ha quedado constatada por Carmen Bravo Vilasante quien nos cuenta: “La curiosidad intelectual la lleva a conocer todo. Para escribir estos cuentos de carnaval, estos bailes de máscaras que describe en sus relatos, acude a ellos. En toda su vida va a dos, porque la desagradan: *Al primero-dice- fui por saber cómo son. Al célebre teatro real, de capa caída desde la revolución a los cuales concurrían velándose con el antifaz y el dominó innumerables señoras de la mejor sociedad. Conmigo iban aquella noche una duquesa y una marquesa, una de ellas, dama de una reina, y las dos animadas y de alegre condición...a poco de haber entrado en él, abriéndonos camino difícilmente, tal estaba de lleno...un conocido sportman, se me acercó vivamente ofreciéndome su brazo.* La aventura del baile es propia de un cuento. El caballero porfía,

⁸⁴¹ PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, p. 29.

⁸⁴² El protagonista de *El alba de viernes santo* hace una muy eficaz descripción del desolado y aburrido ambiente que se respiraba en la capital especialmente durante la Semana santa: *Madrid está insoportable, sin distracciones ni comodidades, sin coches ni teatros y hasta sin grandes solemnidades religiosas* (PARDO BAZÁN, 1990, IV: 8).

⁸⁴³ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 229.

confundiéndola con otra de que no puede producirse la ruptura, y al cabo, por sugestión de Emilia, decide que concluya el affaire, alejándose el caballero sin conocer la identidad de la disfrazada”⁸⁴⁴.

No obstante lo señalado por Bravo Vilasante en el párrafo precedente la presencia de doña Emilia en los bailes de carnaval no es fruto única y exclusivamente de su afán por documentarse. En sus cartas a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa, la escritora deja clara su afición por este tipo de bailes a los que asiste en Coruña, su ciudad, y aprovecha para hacerle exhaustivas descripciones de los disfraces y galas que luce en estas ocasiones:

*Nosotras nos hemos divertido bastante estos Carnavales, lo que cabe, por supuesto en la Coruña. Hemos ido a cinco bailes cuatro de sala y uno de majas en trajes improvisados, pues ya no se contaba con semejante añadido. Estuvieron muy buenos, muy animados y muy concurridos; te diré lo que llevamos, siquiera para que te entretenga. Al primero, el vestido de terciopelo nutria yo, y mamá el azul oscuro con cola. Al segundo, el vestido que estrené en ésa en un baile del apóstol que es de raso verde aceituna con colorines. Al tercero, el traje de la velada de Zorrilla pero sin la falda de encaje y con cuerpo alto blanco y en la cabeza plumas color de fuego. Al cuarto otro nuevo que me hice de terciopelo gris rata (una ganguita que encontré muy baratita) combinado con una tela rosa brochada de gris. Estos fueron mis trajes y el de maja de saya/faya verde, la falda con volantes de encaje blanco y cuerpo de terciopelo oscuro y mantilla blanca. Mamá, un día llevó mantilla negra y encajes negros sobre transparente de raso cereza. El otro día llevó chaqueta negra y encarnada y falda de terciopelo negro. Supimos lucirnos. Estuvimos muy compuestas*⁸⁴⁵.

En esta carta que remite a su amiga, aparte de su repertorio de trajes de gala muy a la moda que viste en todos los bailes (¡cinco!) a los que acude, es muy interesante la alusión al vestido reciclado lucido en la velada de Zorrilla. Este autor, considerado por doña Emilia como *el cisne nacional, el poeta español y el poeta creyente* (PB 2004: 247) fue agasajado por la condesa con una gran fiesta a la que alude en *Al pie de la torre Eiffel: No puedo menos de recordar una frase de Zorrilla, dicha hace seis años cuando en La Coruña le di una fiesta...*(PB 2004: 247). Cuando el 17 de junio de

⁸⁴⁴ BRAVO VILASANTE, Carmen, “Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1962: 188.

⁸⁴⁵ Archivo RAG. MO 88/C. 1.7.

1883 en el Liceo Brigantino tuvo lugar un primer homenaje al insigne escritor, Pardo Bazán no se limitó a comparecer sino que fue autora de una de las composiciones poéticas dedicadas al homenajeado. El 27 de junio de ese mismo año, la condesa celebró la citada recepción en el pazo de Meirás en honor del poeta en la que se exigía rigurosa etiqueta y en la que el propio hijo de la autora, Jaime Quiroga, compareció vestido como un paje a la usanza del siglo XV para, de esta guisa, anunciar la entrada del “rey de los poetas”⁸⁴⁶. A este disfraz de paje de Jaime alude de nuevo en otras de sus cartas a doña Ramona, madre de su amiga la señora de Pedrosa⁸⁴⁷:

Mi querida Ramoniña; no contesté más pronto porque no podía dar a V. lo que me pide. El susodicho traje de paje de Jaime se ha quedado en la Coruña en un depósito de trastos que mamá no quiso traerse aquí porque de nada servían y por consiguiente para V. piadosa, respeté los preciosos rizos del nieto hasta el mes de junio y entonces enviaremos el disfraz con el cual estará el chico que dará gloria pues parecerá una acuarela de Leighton⁸⁴⁸.

Dada la teatralidad que pareció presidir este homenaje privado, no nos cabe la menor duda de que el *el traje de falda de encaje y con cuerpo alto blanco* que doña Emilia lució para tal ocasión estuvo a la altura de tan ilustres circunstancias.

Los bailes de Carnaval en los que se sitúan varios de sus relatos, sirven a Pardo Bazán como excusa para hablar de atuendos y relaciones sociales y para abundar en el tema del juego de las apariencias y de la lección moral que de ello se deduce⁸⁴⁹.

En *El niño de Guzmán* este juego de las apariencias aparece bien reflejado a través de la indumentaria de Narda y Gelita, las dos muchachas a las que el protagonista toma por prostitutas en el tren que los trae desde Irún debido a lo inadecuado de sus trajes para ir de viaje.

¡Pero, micas-monas! -(solía llamarlas así)-. ¡Cómo venís! Me deslumbráis. Lucían, en efecto, aquellos trajes de exagerada elegancia con que las hemos conocido en la estación de Irún. Narda, de seda

⁸⁴⁶ CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, “La velada en honor a José Zorrilla en Meirás”, *La Tribuna. Caderno de Estudos da Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, 2016: 392 - 393 y 395 – 396.

⁸⁴⁷ Archivo RAG MO 88/ C. 2.14.

⁸⁴⁸ La referencia al pintor prerrafaelita Frederic Leighton no es baladí ya que se trata de uno de los máximos exponentes de la pintura historicista con una clara preferencia por el período medieval (Gótico) y clásico y que daba gran relevancia tratamiento de los paños. HAMMERSCHLAG, Keren Rosa, *Frederic Leighton: Death, Mortality, Resurrection*, Farham, Ashgate Publishing Ltd, 2015: 3 y 70.

⁸⁴⁹ EZAMA GIL, Ángeles, “La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: de la tradición a la modernidad”, *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 12, 2017: 64.

color agua marina, con larga estola flotante de encaje rojizo, y orlado de oleaje espumoso de plumas verdes el tocado de paja de Manila; Gelita, con su cotilla naranja bordada de turquesas y su sombrero azul, colores favorables a su trigueña tez. -Venimos de Carnaval - confesó Gelita-. Por eso nos reíamos al subir la escalera. «¿Qué dirán?», pensábamos nosotras. «¡Vaya un pergeño para camino!». - Bueno dejaréis a Biarritz... ¡Cómo tendrá el cuerpo la franchuta! - Loca la hemos vuelto a la pobre madame Panache... - asintió Narda-. Ya no sabía cómo echarnos. Todo se le volvía: «Donc, madame la comtesse...». ¿Te acuerdas, Gelita? El último día, cuando bajábamos la escalera, la oímos que decía dejándose caer en la butaca: «Ouf! J'en ai plein le dos!». -Y no hay más remedio que marearla así - exclamó Gelita-, porque, mientras conserva la sangre fría, no se hace carrera de ella. Esta coraza que veis... si no son los pases de muleta de Narda, me cuesta cuarenta duros más. (PB 2000, IV: 337).

Los tejidos sedeños, los colores vibrantes (naranja, aguamarina), los excesos ornamentales (bordados) e incluso los tocados con plumas que describe el texto eran muy apropiados para un traje de *soirée*⁸⁵⁰ pero, desde luego totalmente inadecuados para un atavío de viajera. La misma indumentaria lucida en el escenario apropiado en vez de denotar vulgaridad y falta de criterio trasluce la elegancia y el *chic* de las dos aventureras: *vio de frente, al pie de una farola, a las dos burlonas de la estación de Irún. Eran ellas, ellas mismas, con el propio atavío, lujoso, atrevido y elegantísimo, que ahora estaba como en su natural ambiente.* (PB 2000, IV: 369). Si en el tren parecían ir disfrazadas, en el casino las mismas galas lucen exquisitas.

La máscara pertenece al grupo de lo que Paredes Núñez ha llamado el ciclo de los cuentos de Carnaval ya que se mueven en una temática vinculada a ese momento del año litúrgico⁸⁵¹. En el relato se ofrece un retrato artístico de la mujer disfrazada de Locura que es alta, esbelta, de porte aristocrático y vestida divinamente con un traje de noche cortado por una verdadera maestra de la costura⁸⁵²:

Mis gustos artísticos me graduaban de inteligente en indumentaria femenina, y yo veía que aquella falda de negro raso riquísimo, orlada de frescas gasas amarillas, delataba la tijera de modista experta y hábil; y aquellas medias negras bordadas, que cubrían un tobillo de tan aristocrática delgadez y un empeine tan curvo, eran de la seda más elástica y fina; y aquellos larguísimos guantes, también de seda y bordados igualmente de oro, acababan de estrenarse; y el sonoro

⁸⁵⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 230.

⁸⁵¹ HERRERO FIGUEROA, Araceli, *Ibidem*, p. 146.

⁸⁵² PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, p.35 ha subrayado la importancia de la moda como expresión artística.

cascabel, que de la orilla del picudo gorro colgaba sobre la frente, era de oro cincelado, enriquecido con verdaderos diamantes. Al mismo tiempo, yo, que conocía a todas las mujeres algo visibles de todos los círculos de Madrid, no acertaba con ninguna que tuviese aquella figura acentuada, aquella estatura alta, aquella exagerada gracilidad de formas, aquellas líneas inverosímiles, tan prolongadas y enjutas. Al acercarme a la máscara y estrecharla con bromas y requiebros, en vano intenté columbrar, bajo el negrísimo antifaz, algo del rostro; con tal exactitud se adaptaban a él la engomada seda y las densas blondas del barbuquejo (PB 1990, I: 381).

Las medias requieren una atención especial en este párrafo. La seda o el hilo de Escocia eran los géneros preferidos para cubrir las piernas femeninas. Las que luce la locura en su disfraz estaban al alcance de muy pocas ya que poseen tal delicadeza que van orladas de bordados⁸⁵³. El atavío de la dama disfrazada posee numerosos detalles de gran lujo: largos guantes de seda⁸⁵⁴ bordados, diamantes y un antifaz asegurado con un barbuquejo una cinta o correa que sujetaba esta prenda por debajo de la barbilla⁸⁵⁵. Otro aspecto interesante es el hecho de que el vestido parece estar compuesto de dos piezas separadas corpiño y falda, esta última plagada de adornos y detalles de gasa. El uso de estas dos piezas que podían utilizarse por separado permitía gran cantidad de combinaciones y poseía un carácter práctico ya que ambas podían ser reutilizadas con otras partes distintas creando así conjuntos nuevos⁸⁵⁶.

En el caso del cuento *Ceniza* aparece una pieza que no hemos detallado, el dominó, un traje talar por lo regular de seda y con capucha que sólo se usaba en las funciones de máscaras⁸⁵⁷. La capucha era la cubierta de la cabeza unida a la ropa exterior que se podía echar a la espalda cuando fuera necesario⁸⁵⁸. Por lo regular y aunque hiciera frío, esta capucha no se desplegaba antes de entrar en la fiesta ya que el peinado podía verse deteriorado⁸⁵⁹.

Apreció todos los detalles. El dominó blanco, arrugado, mostraba sobre la tersura del raso, pegajosos y amarillentos manchones de vino; un trozo de delicada blonda pendía desgarrado, hecho trizas. Caído hacia atrás el capuchón y colgado de la muñeca el antifaz de

⁸⁵³ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 248.

⁸⁵⁴ De BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 198.

⁸⁵⁵ Definición del diccionario de la RAE.

⁸⁵⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 232.

⁸⁵⁷ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 821.

⁸⁵⁸ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 696.

⁸⁵⁹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 247.

terciopelo, se destacaba el rostro desencajado, fatigado, severo a fuerza de cansancio y de crispación nerviosa. Las sienes se hundían, las ojeras oscurecían y ahondaban, los ojos apagados revelaban la atonía del organismo; la boca se sumía contraída por el tedio, las mejillas eran dos rosas marchitas y lacias, dos flores sin agua, sin perfume, pisoteadas, hechas un guiñapo. El pelo, desordenado y revuelto sin gracia, se desflecaba sobre la frente, y en la garganta, poco mórbida, las perlas parecían cuajadas lágrimas de remordimiento y de vergüenza... (PB 1990, I: 417).

La protagonista de *Ceniza*, Nati, regresa de una noche de fiesta alocada un martes de Carnaval y, ante la perspectiva de la penitencia cuaresmal que se avecina a partir del día siguiente, los desgarros, la suciedad y la descomposición de su *toilette* de baile se le antojan un reflejo de su propia impureza moral. A partir del miércoles de ceniza y creyendo llevar marcada en la cara la señal de sus pecados, Nati decide purgar sus faltas de manera estricta y adopta en su vestimenta el color negro como señal de arrepentimiento.

El dominó reaparece en el cuento titulado *Los dominós de encaje*. En este relato Pardo Bazán parece haber trasladado a la literatura la anécdota autobiográfica vivida en un baile de carnaval que nos relataba Bravo Vilasante. Las protagonistas, Rosa y Mercedes, acuden a uno de estos festejos vestidas con sendos *dominós de blanco encaje riquísimo hechos con arte de los magníficos velos de punto a la aguja traídos de Francia. La magnificencia del encaje montado sobre raso que las envolvía de la cabeza a los pies* (PB 2011, XI: 92) delata, como ocurría en el relato *La máscara, la calidad de las damas que podían permitirse el lujo de tal disfraz* (PB 2011, XI: 92). Pardo Bazán subraya la capacidad de esta vestimenta de ocultar completamente a sus portadoras ya que, aún coincidiendo con sus prometidos en el baile, las dos protagonistas no son reconocidas y ven, desoladas, cómo estos no reparan en flirteos con quienes suponen desconocidas a pesar del compromiso de matrimonio. Lejos de achantarse, Mercedes y Rosa se muestran desafiantes ante la deplorable actitud de sus novios, dejando claro que forman parte del catálogo de mujeres fuertes de la narrativa de Pardo Bazán. La condesa se presenta a través de este cuento como “agitadora de conciencias”⁸⁶⁰ acerca de la personalidad rompedora e incorformista que debe poseer la mujer nueva que defiende en muchas de sus obras.

⁸⁶⁰ SCHIAVO, Leda, *Emilia Pardo Bazán. La mujer española y otros escritos*, “La educación del hombre y de la mujer”, Madrid, Ed. Nacional, 1976: 15.

También se oculta bajo un dominó la misteriosa, tentadora y aristocrática dama a la que el protagonista del cuento *El dominó verde* persigue en un baile de máscaras, *un domingo de Carnestolendas* (PB 1990, I: 257) en el teatro Real. María, la ex novia del perseguidor, se oculta en este baile de carnaval *envuelta en amplio dominó de rica seda verde con lazos complicados* (PB 1990, I: 257) flotando en la capucha, una prenda que no esconde, sin embargo, a pesar de su holgura, *su fino porte y trazas señoriles* (PB. 1990, I: 257). La intención de la novia abandonada es suscitar el interés de su amado y obligarle a perseguirla para hacerle comprender el amargo sufrimiento que su desdén le ha causado. Se trata de nuevo de una mujer fuerte que toma la iniciativa en la intriga amorosa e, incitando al narrador con su mirada, invierte las normas de género. A través del juego de la ocultación que se consigue con la vestimenta, la figura femenina se eleva al estatus de ídolo⁸⁶¹. En este relato, más allá de cualquier consideración *fashion*, el traje verde posee también un carácter simbólico dado que es el disfraz de la esperanza que enmascara a la realidad del desengaño. En este caso el vestido sirve para crear un espacio de intensidad estética y para proyectar varios campos de sugerencias. Una gran parte de la vida de los personajes queda fuera de la obra y dentro de ese espacio insinuado que se desvela en el desenlace del cuento cuando la protagonista se despoja de la máscara y revela su identidad provocando con este gesto un fuerte impacto narrativo en el lector⁸⁶².

Por su parte en *El saludo de las brujas*, Rosario, española de origen chileno, exhibe en los bailes de traje a los que acude una vestimenta asociada a personajes españoles ya sean las grandes aristócratas de la corte o las castizas majas de Goya. Su intención última, más que disfrazarse, es reivindicar su españolidad criolla y también hacer resaltar su belleza racial:

Carnosa boca, fresca y encendida como un clavel, y el abundoso pelo negro, algo crespo, a pesar de la pureza de la raza ibérica de que partía alardear Rosario. El pie y la mano, españoles y aristocráticos, combado aquel y diminuto, esta delgada y de dedos afilados como los de las damas que retrata Moro, eran de esas detalles de belleza que si al pronto no saltan a la vista, a la larga refuerzan el atractivo físico de una mujer hasta hacerlo invencible. Para un jaez severo, podrían ser

⁸⁶¹ PERCOCO, Cristina, “El objeto seductor: carnaval, amor y deseo en *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán”, *Actas XVI Congreso AIH. Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2, Iberoamericana, 2010: 186.

⁸⁶² ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás, “Texto y referente en el cuento: *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán”, *Monteagudo 3ª Época*, n° 1, 1996: 88.

defectos de proporción anatómica lo fino del talle contrastando con lo pronunciado y redondo de las caderas y del busto; pero esta forma prestaba al andar y a los movimientos de Rosario la gracia voluptuosa y el salero perturbador de las figuras goyescas.

En los dos o tres bailes de trajes a que había asistido; en el que dio Viodal para inaugurar sus cuatro elementos, Rosario puso raya luciendo trajes españoles; ya el de Rosina en el Barbero, ya el de la que llaman duquesa de Alba en los tapices de Goya, ya el de la infanta Sánchez Coello, ya el picante calañés y la chaquetilla torera de terciopelo guinda que en sus juventudes ostentara Eugenia de Montijo... Vistiendo este último atavío la conoció Felipe el día de la inauguración del hall, a que asistió con papeleta de convite obtenida por Yalomitsa. La impresión fue profunda; quedaron subyugados los sentidos y la imaginación, puertas de oro del alma (PB 2000, IV: 161).

En este párrafo Pardo Bazán, a través de la indumentaria de Rosario quien se viste con trajes españoles, deja constancia del fenómeno del majismo que impregnó la moda española en los albores y a finales del siglo XIX. La alusión a Goya es muy interesante ya que éste en los cartones para tapices inmortalizó a majos y majas en diferentes actividades de recreo e incluso, en su etapa de retratista de la nobleza, muchas fueron las aristócratas que confiaron en su buen hacer para verse ataviadas como majas⁸⁶³. El traje nacional incluía una falda negra (basquiña) y La inevitable mantilla⁸⁶⁴. Uno de estos atavíos, el de la duquesa de Alba en el cuadro de Goya es mencionado expresamente por la autora. Naturalmente estos caprichos de la aristocracia no implicaban el uso de los pobres vestidos que las majas lucían confeccionados de bayeta y paño pardo y plagados de remiendos⁸⁶⁵, sino que se trataba de una recreación a la moda plagada de detalles suntuosos. Las basquiñas de las damas pudientes eran de *grodetur* o *moer* y generalmente iban forradas de tafetán de colores adornados con madroños y flecos y sus mantillas eran de seda guarnecidas de blonda⁸⁶⁶ La mayoría de las mujeres de las clases altas de comienzos del XIX usaban trajes a la moda francesa para asistir a bailes y espectáculos y reservaban el

⁸⁶³ LEIRA, Amelia, “El traje nacional”, *Area 5. Modelo del mes*, Septiembre, Museo del traje, Madrid, 2004: 12 cita a la reina María Luisa, la marquesa de Santiago, la marquesa de la Solana entre las aristócratas que fueron así retratadas por Goya.

⁸⁶⁴ LEIRA, Amelia, *Ibidem*, p. 4.

⁸⁶⁵ HAIDT, Rebeca, “Los Majos, el españolismo gremio del teatro popular dieciochesco”, *Cuadernos de Historia Moderna*, X, 2011:164.

⁸⁶⁶ LEIRA, Amelia, *Ibidem*, pp. 7 y 9 y BLANCO WHITE, *Cartas de España*, Madrid, 1972: 84.

llamado “traje español” para ir por la calle o a la iglesia⁸⁶⁷. La reivindicación de la españolidad por medio del vestuario reaparece asociada a las convulsiones de finales del siglo XIX tal y como atestigua doña Emilia en una carta a su amiga Carmen en la que se ocupa de la vestimenta que ha lucido en uno de los bailes de Carnaval a los que asiste en 1884: *estos fueron mis trajes y el de maja de saya/faya verde, la falda con volantes de encaje blanco y cuerpo de terciopelo oscuro y mantilla blanca*⁸⁶⁸. El vestido que lleva Rosario, *la chilena*, en una fotografía que contempla Felipe en *El saludo de las brujas* es calificado como *disfraz romántico de española que llevaba en el baile de trajes: la chaquetilla torera, la faja, el calañés torcido, la redecilla que recoge el crespo cabello...* (PB 2000, IV: 214). A finales del siglo XIX y antes de la debacle del 98 los escritores españoles buscaron redescubrir la españolidad a través del casticismo⁸⁶⁹. Pardo Bazán, carlista declarada en su juventud⁸⁷⁰ y después, liberal titubeante⁸⁷¹, no fue una excepción. Si las damas borbonistas protestaron ante la proclamación de Amadeo de Saboya como rey de España ataviadas con peinetas y mantillas y tramadas con la flor de lis⁸⁷², también doña Emilia recurrió al traje de maja y a la mantilla para reivindicar la españolidad tanto en su vida real como en sus novelas.⁸⁷³

⁸⁶⁷ LEIRA, Amelia, *Ibidem*, p. 10.

⁸⁶⁸ Archivo RAG. MO 88/C. 1.7.

⁸⁶⁹ RUIZ RAMÍREZ, Inmaculada, “Recorrido histórico del concepto de casticismo en España: estado de la cuestión”, *Innovación y Experiencias educativas*, nº 28, marzo, 2010: 12.

⁸⁷⁰ BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, “Morrión y boina, el cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán”, *Emilia Pardo Bazán, los cuentos. II Simposio Emilia Pardo Bazán. Actas*, González Herrán, J.M., Patiño Eirín, C y Penas Varela, E. (editores), A Coruña, 2006: 23-44. PAZ GAGO, J.M., “Una nota sobre la ideología de Emilia Pardo Bazán. Doña Emilia entre el carlismo integrista y el carlismo moderado”, *La Tribuna. Revista de estudos da Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, 2016: 349 y 350.

⁸⁷¹ BURDIEL, Isabel, *Ibidem*, pp. 84 y 111.

⁸⁷² SÁNCHEZ, Raquel, “Política de gestos. La aristocracia contra la monarquía democrática”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 18, 2019: 27 la marquesa de Torrecilla, la marquesa de Bédmar, la condesa de Heredia Spínola, la marquesa de Castelar la duquesa de Osuna fueron algunas de las aristócratas que lideraron esta “rebelión de las mantillas”.

⁸⁷³ En *Apuntes de un viaje, De España a Ginebra*, Pardo Bazán expresa de nuevo esta idea del siguiente modo: *La animación de Turín es contagiosa, su atmósfera embalsamada y pura embriaga el alma. Día y noche sus calles están llenas de lindas y jóvenes mujeres vestidas de claro y cubierta la cabeza con la airosa mantilla, el más juvenil y artístico de todos los tocados;...Esta plaza está llena de una multitud ataviada y endomingada, para españolizar una frase francesa; y entre las elegantes milanesas adornadas con la mantilla exactamente como las españolas, hace un contraste original el tocado especial de las aldeanas* (PARDO BAZÁN, 2014: 74).

6.3.2. Bailes provincianos: *El cisne de Vilamorta*.

El cisne de Vilamorta es una de las novelas más inclasificables de Emilia Pardo Bazán. La opinión más generalizada la sitúa a medio camino entre el naturalismo y el romanticismo⁸⁷⁴. Segundo y Leocadia son los personajes aquejados de romanticismo de la trama que se desarrolla en un ambiente provinciano y descrito de acuerdo con las premisas del Naturalismo. La vestimenta que las nativas de Vilamorta lucen en los bailes es un instrumento que Emilia Pardo Bazán utiliza para ahondar sobre todo en este segundo aspecto dejando el Romanticismo para las reflexiones de Segundo. Veamos este párrafo en el que el protagonista retrata a través de sus vestiduras de *soiré* y de sus costumbres rústicas a las señoritas de Loiro:

Mire usted quién viene allí en una borrica y una mula... ¡Las señoritas de Loiro! Son amigas de las de Molende... Repare usted el lío que traen delante: es el vestido para el baile de hoy.

-¿Pero es de veras?

-¡Vaya! Sí, señora: ahí vendrá todo, todito: el miriñaque o como se llame eso que abulta detrás, los zapatos, las enaguas y hasta el colorete... ¡Ah!, pues estas son muy finas, que vienen a vestirse al pueblo: la mayor parte, hace años, se vestían en el pinar que está junto al eco de Santa Margarita... Como no tenían casa aquí, ya se ve, ellas no habían de perder el baile, y a las diez y media o a las once estaban entre pinos abrochándose los cuerpos escotados, prendiéndose lacitos y perendengues, y tan guapas... Entre todo este señorío, créame, Nieves, no se junta el valor de un peso... Son gente que por no gastar grasa ni hacer caldo, almuerza sopa en vino... El mollete de pan de trigo lo cuelgan allá en las vigas para que no lo alcance nadie y dure años... Ya los conoce uno: vanidad y nada más... (PB 1999, I: 749, 750).

En este texto, Segundo, el protagonista hace alusión al miriñaque si bien, teniendo en cuenta el año en el que está escrita la novela (1888) y el hecho de que el postizo abulta por detrás, más que al miriñaque parece referirse al polisón. En la década de 1880 existían muchos tipos de armazones para polisiones como almohadillas rellenas de crin de caballo, telas rígidamente almidonadas y armazones

⁸⁷⁴ FRAAI, Jenny, "El papel del género en *El cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán", *España contemporánea. Revista de Literatura y cultura*, nº 18, 2005: 85. PATIÑO EIRÍN, Cristina, "El cisne de Vilamorta de Pardo Bazán. Los mimbres románticos de su realismo", *Foro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*. "Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX", nº 15, septiembre 1999: 32.

de hueso o bambú⁸⁷⁵. Todos ellos daban forma a la falda desde el interior y su reducido tamaño permitiría como apunta el párrafo precedente que las señoras pudieran trasladarlos fácilmente de un lugar a otro. En cualquier caso y dado que formaban parte de las piezas interiores del vestuario femenino no parece muy apropiado que se exhiban públicamente como hacen las mujeres locales. El carácter vulgar y miserable que demuestran las pueblerinas vistiéndose (y desvistiéndose) en medio del pinar de Santa Margarita provoca un profundo desprecio en el romántico protagonista de *El cisne de Vilamorta*⁸⁷⁶. Comparada con las mujeres de su pueblo es lógico que a Segundo, Nieves le parezca aristocrática y el *summum* del refinamiento. En este párrafo tan significativo de la novela queda patente la nueva estética naturalista basada en la crudeza de la observación y el análisis en contraste con las efusiones imaginativas del romanticismo y del propio protagonista⁸⁷⁷.

En *El cisne de Vilamorta*, Nieves se arregla para un baile con un traje confeccionado con uno de los tejidos más apreciados para los vestidos de *soirée*: el crespón de la China. Su aspecto de ligereza y vaporosidad le hacían ser preferido a otros como el tafetán y además tenía la ventaja de que podía pintarse a mano con motivos normalmente vegetales como guirnaldas de campanillas, ramas de lilas o grupos de hortensias. A diferencia de éstos, los trajes de baile de otros tejidos como la gasa o el tul solían adornarse con incrustaciones de guipur o de encaje bordado con hilos de oro muy ligero⁸⁷⁸:

Se compuso para el baile del poblachón con secreta ilusioncilla, esmerándose lo mismo que si se tratase de un sarao en el palacio de Puenteancha. Claro está que el tocado y vestido eran muy diferentes, pero no menor el estudio y arte en la elección. Un traje de crespón de China blanco, subido y corto, guarnecido con encajes de valenciennes: traje plegado, adherente y dúctil lo mismo que una camisa de batista, y cuya original sencillez completaban los largos guantes de Suecia, oscuros, arrugados en la muñeca, que subían hasta el codo. Un terciopelo negro rodeaba la garganta y lo cerraba una herradura de brillantes y zafiros. El hermoso pelo rubio, recogido a la inglesa, se insubordinaba un tanto en la frente. Casi le dio vergüenza de haber calculado este atavío cuando atravesó del brazo de Agonde la fangosa plaza, y oyó la ratonera música, y vio que, como la víspera, estaba el

⁸⁷⁵ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NIL, R., *Ibidem*, p. 250.

⁸⁷⁶ FRAAI, Jenny, *Ibidem*, p. 88. PATIÑO EIRÍN, *Ibidem*, 1999: 35.

⁸⁷⁷ FERNÁNDEZ, Pura, “Los extravíos de La imaginación romántica frente al correctivo moral del naturalismo”, *Foro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*. “Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX”, nº 15, septiembre 1999: 79.

⁸⁷⁸ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 233.

zaguán del Consistorio lleno de gente acurrucada, a la cual era necesario pisar para llegar hasta la escalera. Por los descansos corrían las heces de la feria, un reguero oscuro, color de vino... Agonde la desvió. (PB 1999, I: 751).

En el caso de Nieves el traje es corto y adherente lo cual parece sugerirnos que la forastera utiliza un modelo acorde con la moda de finales de la década de 1880 en el que se ha reducido la presencia del polisón y los vestidos adquieren un aire más sencillo⁸⁷⁹. No obstante, la descripción del traje podría también obedecer al retorno de las formas neoclasicistas del Directorio y el Imperio⁸⁸⁰ en las que la silueta se vuelve más flexible, recta y ligera y se aminora e incluso desaparece la cola y el cuello⁸⁸¹. Esta segunda hipótesis parece verse corroborada por las críticas de las damas asistentes al baile que completan la descripción de su vestido con su corpiño subido, su ausencia de cola y su apariencia de vestido de casa. Estos comentarios acerca de la extrema sencillez de la *toilette* de Nieves revelan un doble sentimiento de envidia y admiración⁸⁸² tal y como describe muy eficazmente Pardo Bazán en el siguiente fragmento:

Cuando Nieves entró la miraron las demás mujeres con curiosidad primero y sorpresa después. ¡Cosa más rara! ¡Venir tan sencillita! ¡No traer una cola de vara y media, ni una flor en el peinado, ni brazaletes, ni zapatos de seda! Dos o tres forasteras de Orense, que abrigaban la pretensión de poner raya en el baile de Vilamorta, cuchicheaban entre sí, comentando aquella negligencia artística y el pudor de aquel corpiño, blanco, subido y la gracia de aquella cabeza chiquita, casi sin moño, vaporosa como las de los grabados de La Ilustración. Se proponían las de Orense copiar el figurín; en cambio, las de Vilamorta y el Borde censuraban acerbamente a la ministra.

⁸⁷⁹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 242 y 243.

⁸⁸⁰ Este estilo Imperio es descrito por Pardo Bazán, no sin cierta retranscripción en su relato *Primer amor* en el que el niño protagonista se enamora, sin saberlo, de su vieja tía que luce en un retrato que él contempla vestida del siguiente modo: *En cuanto al vestido... Yo no acierto á resolver si nuestras abuelas eran de suyo menos recatadas de lo que son nuestras esposas, ó si los confesores de antaño gastaban manga más ancha que los de ogaño; y me inclino á creer esto último, porque hará unos sesenta años, las hembras se preciaban de cristianas y devotas, y no desobedecerían á su director de conciencia en cosa tan grave y patente. Lo indudable es que si en el día se presenta alguna señora con el traje de la dama del retrato, ocasiona un motín; pues desde el talle (que nacía casi en el sobaco) sólo la velaban leves ondas de gasa diáfana, señalando, mejor que cubriendo, dos escándalos de nieve, por entre los cuales serpeaba un hilo de perlas, no sin descansar antes en la tersa superficie del satinado escote. Con el propio impudor se ostentaban los brazos redondos, dignos de Juno, rematados por manos esculturales...* (PB 1990, I: 286, 287) la descripción de esta dama recuerda a las “Maravillosas” de la corte de Josefina Bonaparte. Ver PAZ GAGO, J. M., *Ibidem*, 2018: 49 y FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 124 y 125.

⁸⁸¹ PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, 2018: 86.

⁸⁸² VEBLEN, Thorstein, *Ibidem*, p. 119.

-Viene así como vestida de casa...
 -Lo hace porque aquí no se quiere poner nada bueno... Ya se ve, para un baile de aquí... Pensará que no entendemos... Pero mujer, siquiera pudo peinarse algo mejor... Y bien se le conoce que se aburre; mira, ¡si parece que se está durmiendo!
 -Antes parecía que no se podía estar quieta sentada... daba con el pie en el suelo, de ganas que tenía de irse...
 ¡Ah! ¡Efectivamente, Nieves se aburría! ¡Y si las señoritas censoras pudiesen adivinar la causa! (PB 1999, I: 753).

El complemento ideal de este traje de Nieves son los guantes⁸⁸³ de Suecia largos y oscuros. Estos guantes oscuros, según decía Carmen de Burgos, *tienen la ventaja de hacer más pequeña la mano*⁸⁸⁴. Emilia Pardo Bazán aunque en su novela recoge esta tendencia de moda, la critica sin remilgos en una misiva a su amiga la señora de Pedrosa: *En cuanto a los guantes los llevaré yo. Los guantes aunque sean para el traje blanco serán oscuros porque es de moda, el guante claro no se usa para sociedad sino para traje oscuro (el mundo al revés)*⁸⁸⁵.

Los guantes destinados a las *toilettes* de noche eran de seda, piel y encaje y estaban guarnecidos, en algunos casos de bordados, pedrería y puntillas. Entre los de piel los más apreciados eran los de cabritilla, piel de Suecia y glase⁸⁸⁶. Desde finales de siglo se impuso en los bailes el uso de guantes largos y de piel flexible, fina y en un color muy discreto que entonasen con el conjunto del atuendo. No obstante, tal y como señala Pardo Bazán en 1884 en otra carta dirigida a su comadre Carmen Miranda, también podían lucirse guantes cortos pero, lógicamente, adecuados al evento y al tamaño de la mano de su portadora: *Los mitones irán por los marqueses de san Miguel*⁸⁸⁷. Nieves que luce aquellos refinados guantes de piel de Suecia demuestra efectivamente y aunque sólo sea por este mínimo detalle que ha dedicado tiempo y esmero a ajustar su *toilette* a los dictados de la moda y del buen gusto⁸⁸⁸.

⁸⁸³ BRANDRES OTO, Maribel, *Ibidem*, p. 18 Asocia la invención de los guantes a Venus, diosa del amor, de manera que esta prendas e convierte en un elemento erótico de gran magnitud. La leyenda cuenta que unas zarzas le rasgaron la piel y de la herida le brotó un rosal de rosas encarnadas. Venus pidió a las Gracias que le confeccionaran unos estuches de piel para protegerse las manos”.

⁸⁸⁴ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 198.

⁸⁸⁵ Archivo RAG: MO 88/C. 1.18.

⁸⁸⁶ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 675 y 676.

⁸⁸⁷ Archivo RAG MO 88/C. 1.9.

⁸⁸⁸ Pardo Bazán destaca en *Por Francia y por Alemania* a propósito de los guantes: *No, no se puede calzar más guante que el de Suecia, ni de más color que los tonos grises o cuero que llaman naturales. Y para calzar bien la mano, guante flojo. El verdaderaero tamaño de la manecita no lo encubre el guante holgado; al paso que el justo la amorcilla y desfigura.* (PARDO BAZÁN, 2004: 310, 311).

No podemos decir lo mismo de otras de las participantes en el baile al que Nieves acude ya que si muchas de ellas critican a la forastera, también ésta se sorprende de la vulgaridad de los atavíos de baile de las nativas de Vilamorta que se trasluce, entre otros elementos, en lo inadecuado del material y del largo de los guantes que lucen:

Nieves miraba, sorprendida, el aspecto del baile. Producíanle un efecto raro y cómico las señoritas con sus peinados abultados y pingües en rizos, sus teces rafagueadas de polvos de arroz ordinarios, sus escotes por poco más abajo del pescuezo, sus largas colas de telas peseteras, pisoteadas y destrozadas por las recias botas de los galanes, sus flores de tarta mal prendidas, y sus guantes cortos de muñeca, de grueso cabrito, que amorcillaban las manos... (PB 1999, I: 752).

Aunque por su actitud durante la fiesta pudiera parecer lo contrario, Nieves sí estaba dispuesta a bailar ya que su envoltorio era idóneo para esta actividad. La forma y género de los trajes de baile cambiaban substancialmente dependiendo de si la dama que lo iba a vestir se proponía bailar o no. Para aquellas mujeres que prescindían de la danza, la *toilette* de noche podía componerse con tejidos ricos, grandes colas y hechuras majestuosas que daban un aspecto de pesadez. En caso contrario, se imponía el uso de tejidos más vaporosos y ligeros, y hechuras de gran sencillez⁸⁸⁹. Nieves luce perfecta, en cambio, muchas otras señoras asistentes al baile se obstinan en bailar ataviadas con trajes de cola con resultados desastrosos para su apariencia:

...Algunas muchachas a quienes los taconazos habían desgarrado los volantes del traje, se paraban, remangaban la cola, arrancaban el adorno todo alrededor rápidamente, lo enrollaban, y después de arrojarlo en una esquina, volvían risueñas y felices a los brazos de su pareja. (PB 1999, I: 752).

La cola era un elemento muy importante en los vestidos de noche y la moda no renunció a ella tan fácilmente: “Actualmente no se puede concebir un vestido de baile o de soirée sin cola, larga o corta. Hasta que mudemos de idea este gusto domina”⁸⁹⁰. Generalmente la longitud de la cola no sólo estaba marcada por el imperativo de la

⁸⁸⁹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 231.

⁸⁹⁰ *La moda elegante*, nº 46, 1898: 542. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 231.

moda, La importancia de la velada podía determinar este detalle, de forma que, para pequeñas reuniones íntimas o para ir al teatro, se imponía una cola de menor empaque. La ausencia de cola en el traje de Nieves no le resta elegancia a su figura, al contrario, la sencillez aparente de su atavío la reviste de una distinción que para sí quisieran el resto de las pretenciosas asistentes al baile.

6.3.3.El baile de “la perfecta casada”⁸⁹¹: *La prueba*.

En *La prueba* Carmiña Aldao es invitada a un baile con motivo de la onomástica de doña Ascensión. En este caso y puesto que se trata de un evento en una casa de confianza, el vestido podía ser más sencillo, no se requería el uso de telas de elevado precio y se podía prescindir de la cola⁸⁹². No obstante aunque el vestuario en estas ocasiones no tenía que ser tan esmerado como si se tratase de un baile, una recepción oficial o de asistir a la ópera o a teatros de primer orden, la señora de Aldao se acicala con gran esmero:

Hizo la casualidad que aquel día diesen un sarao las señoras de Barrientos. Siempre estas cachupinadas se verificaban los jueves; pero tratábase de una extraordinaria, por coincidir el jueves con los días de la señora, que tenía el mal gusto de llamarse Ascensión, nombre sumamente difícil de pronunciar. El caso es que en honor de doña Ascensión se armaba aquella noche baile, sus mijas de concierto casero, y un cachito de buffet. Mi tía se vistió y arregló con esmero evidente; púsose el traje blanco, que no había vuelto a salir desde la noche de bodas; colocó no sin gracia sus joyas en pecho y cabeza: se empolvó, se rizó el pelo ocultando algo, según exigía la moda, su vasta frente. entrecabrió el corpiño destapando la garganta... (PB 1999, III: 248, 249).

Este arreglo tan exagerado para la ocasión responde a los intentos de la protagonista por atraer el interés de su marido. Ni el carácter de la protagonista ni el baile al que ha sido convocada justificaban esta *toilette*. La modestia natural y la santidad abnegada y cotidiana que Salustio atribuye a su tía política⁸⁹³ choca con la

⁸⁹¹ EZAMA GIL, Ángeles, *Ibidem*, p. 240.

⁸⁹² FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 239 y 240.

⁸⁹³ EZAMA GIL, Ángeles, *Ibidem*, p. 252. CHARQUES GÁMEZ, Rocío, “Recorriendo Madrid. Una cristiana y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán”, *Anales*, nº 24, 2012: 218.

descocada imagen que nos ofrecía el texto anterior y está mucho más en consonancia con el retrato, también vestida de *soirée*, que se nos ofrece en el fragmento siguiente:

A eso de las doce menos cuarto realizó su entrada del brazo de don Apolo, que desplegaba con ella galantería senil. No hay mujer en el mundo, al menos el mundo tal cual hoy le conocemos, que, por santa que sea, no trate de parecer algo mejor en un baile; y Carmen, a pesar de su completa abnegación, de fijo había consagrado aquella noche un ratito al espejo. Llevaba su acostumbrado vestido blanco, pero refrescado, adornado con piñas de rosas; en el pelo flores naturales y alguna joya discretamente prendida. Sus largos guantes de Suecia disimulaban la ya angulosa línea de sus brazos. No diré que estuviese bonita: había allí tantas caras radiantes y juveniles, que a ellas con justo título pertenecían los honores de la belleza plástica. Mis ojos, sin embargo, apartándose de los lozanos botones de flor, iban en busca de la rosa mística, de la hermosura puramente espiritual, patente en un rostro consumido por la pasión y la lucha. Si yo no viese allí aquel rostro, tal vez hubiese bailado con las lindas muchachas que aguardaban pareja. Pero no quise. Mirarla a hurtadillas era mejor. (PB 1999, III: 315, 316).

Para el baile en el casino de Pontevedra, Carmiña recupera su vestido blanco con cola y se esmera en su arreglo pero esta vez, en lugar de recurrir al maquillaje, a las joyas y al escote, la Aldao hace uso de las flores. Las flores son un elemento ornamental muy apropiado para las mujeres jóvenes y aportan mayor frescura que las alhajas⁸⁹⁴. Además, en el caso de Carmiña, este aderezo viginal que Salustio subraya con una de las advocaciones de las letanías dedicadas a María, *rosa mística*, se asocia con una belleza moral más que física. Que Carmiña se adorne con rosas tampoco es fruto de una elección casual. La propia Emilia Pardo Bazán señalaba en un artículo de 1912 que *la rosa es la belleza, el amor el ideal...el símbolo de la brevedad de la felicidad humana, comprada a precio de tantas espinas y marchitada tan presto entre añoranzas amarguísimas*. (PB 1912: 1597) La rosa posee pues en el relato una carga emotivo simbólica teñida de influencias religiosas y tradicionales⁸⁹⁵. Por otra parte, la ausencia de joyas en el adorno de la señora Unceta revela un desapego de lo material⁸⁹⁶ que enlaza con la santidad que Salustio atribuye a su tía⁸⁹⁷ quien, como

⁸⁹⁴ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 236.

⁸⁹⁵ LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994: 443.

⁸⁹⁶ GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, Ruth María, *Ibidem*, p. 35. Este desapego de lo material de Carmiña Aldao tiene similitudes con el final de *Dulce dueño* y el abandono de toda mundanidad por parte de Lina Mascareñas.

evidencia este fragmento, practica en esta novela y en *Una cristiana* una “religión del sufrimiento”⁸⁹⁸.

Lejos de la tendencia general de las asistentes a exhibirse y vanagloriarse de su belleza y su posición social, la Aldao se muestra con una elegancia contenida en esta ocasión y también, páginas después, cuando acude al teatro:

En el teatro, mientras me suponían absorto en la contemplación con tal o cual polluela de las que descollaban por su palmito o su elegancia en el vestir, yo miraba furtivamente hacia aquel palco platea donde la mujer de mi tío se sentaba modestamente vestida, peinada sin pretensiones, compuesta y grave en su actitud. (PB 1999, III: 307).

En claro contraste con la abnegación de Carmiña está su madrastra Cándida, casada por puro interés económico con don Román Aldao. A pesar de que ambas están desposadas con hombres mucho mayores que ellas, el altruismo de Carmiña la exime de ser socialmente denostada por este matrimonio desigual en tanto que Cándida debe sufrir el repudio de la sociedad⁸⁹⁹. Precisamente, en el mismo baile del casino de Pontevedra, Cándida va a ver manifestado el rechazo de las asistentes al baile quienes utilizan la amplitud de sus vestidos de *soirée* para impedirle sentarse en los corrillos y poder hacerle el vacío.

Cuando las señoras consiguen organizar el susodicho núcleo, despliegan habilidad felina para mantenerlo y evitar la injerencia de elementos extraños o heteróclitos. La media docena de damas que, con mi títí en medio, presidían moralmente el baile, realizando una ingeniosa captación de los divanes, extendiendo las faldas, haciendo que no veían a las que se dirigiesen al mismo punto, habían obtenido el deseado aislamiento. Dos o tres tentativas de inmixción fueron desconcertadas rápidamente. Pero sobrevino una que demostró la unión, la sorprendente armonía con que se verificaban los movimientos en el pequeño cuerpo de ejército femenino. Y fue que entró por la puerta grande -casi fronteriza al diván- el señor de Aldao, dando la derecha a su esposa, la cual, a decir verdad, venía muy bonita con su traje claro y su cabello rubio empolvado y crespo. La pareja se dirigió como una saeta al diván; y las señoras, con

⁸⁹⁷ HEMINGWAY, Maurice, *The Search for a new Formula*, Londres, Ardent Media, 1983: 69.

⁸⁹⁸ OLEZA, Joan, “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”, L. Romero Tobar ed, *El siglo XIX*, en V. García de la Concha, director, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998: 789 y 790. El autor ha subrayado el carácter espiritualista de *Una cristiana* y *La prueba* en la línea de algunas novelas de Tolstoy (*Resurrección*) de Zola (*La tierra, Trabajo*).

⁸⁹⁹ HEMINGWAY, Maurice, *Ibíd.*, p. 67.

admirable prontitud, se ensancharon, ahuecaron los trajes, y fingiéndose distraídas y abanicándose precipitadamente, imposibilitaron la colocación de la intrusa. Esta, llena de sagacidad, a despecho de su inexperiencia, vio desde lejos la maniobra, y tirando del brazo de su sexagenario marido, le apartó del sitio peligroso. Hubo un momento de curiosa ansiedad en el salón; el lance ocurría durante el descanso, y los hombres habían salido, quedando casi despejado el centro de la sala y permitiendo enterarse de todo. La improvisada señora vaciló; no sabía a qué lado dirigirse; temía otro desaire. Por fin, lo hizo hacia la izquierda, sentándose en la esquina de una banquetta ocupada por algunas señoras, de las menos encopetadas del pueblo; como que entre ellas se contaba la familia de un concejal, almacenista de vinos, y la de un fomentador de San Andrés. El marido de Candidiña, después de acomodarla, hubo de hacer lo que todos, retirarse, dejándola en la embarazosa situación de una mujer sola, blanco de ojeadas poco benévolas, y a quien nadie dirige la palabra. (PB 1999, III: 317, 318).

El texto anterior no deja dudas sobre el ostracismo de Cándida. En idéntica situación Carmiña es alabada porque sacrifica su apariencia y su vanidad en aras a una bondad exaltada que no parece del todo genuina a algunos personajes de la novela como Luis Portal, amigo de Salustio⁹⁰⁰. En cambio Cándida que no oculta sus intenciones, que no deshonor a su marido y cuya juvenil y deslumbrante apariencia es motivo de vanagloria para su esposo, se ve socialmente relegada. Un nuevo ejemplo de las críticas malintencionadas que Cándida suscita se produce en la misma velada teatral en la que veíamos a Carmiña, su hijastra, revestida de dignidad. En contraste con esta actitud recatada de Carmiña, encontramos a Cándida, ataviada de acuerdo con su estatus de joven burguesa casada y sin embargo mostrando un comportamiento exento de cualquier signo de altivez que provoca que, automáticamente, simpaticemos con su situación:

Y después vi entrar en el teatro, donde había de verificarse la literaria solemnidad, a una pareja que llamaba la atención, provocaba maliciosas risas, hacía volver la cabeza a todo el mundo y proyectaba con mi sombra una silueta de caricatura. Érase el señor de Aldao, trémulo, pocho, concluido, con el labio colgante y los pies a rastra, y su esposa, hermoseedada, fresca, blanca como la leche, afinada ya, derecha y gentil, elegantemente vestida de seda lila a pintitas negras, y luciendo su capotita de paja que guarnecía, embosacándose en los cabellos rubios, una rosa té. Iban de ganchete, y Cándida -he de confesarlo- no manifestaba ni descoco ni engreimiento con su nueva

⁹⁰⁰ SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil, *Ibidem*, p. 198.

posición; sólo cierto gracioso aturdimiento infantil, que la indujo, cuando me vio, a amenazarme con el abanico, y a sonreírme con boca y ojos, mostrando unos dientes como piñones entre la cereza partida de los labios. (PB 1999, III: 311).

Está claro que las apariencias son fundamentales para la moral burguesa y la mujer del César además de ser honesta debe parecerlo exteriorizando su modestia incluso en las galas en las que los excesos están permitidos.

6.3.4. El traje de ceremonia.

Bajo la denominación de traje de ceremonia se incluían los vestidos especialmente llevados al acudir a una venta de caridad, té vespertino, recepción de tarde, en una boda, en una comida o en una *garden-party*. Su peculiaridad se centraba en que eran *toilettes* que vestían algo más que el traje de visitas pero sin llegar al esplendor de un traje de noche⁹⁰¹.

Emilia Pardo Bazán hace referencia a este tipo de vestimenta en una de sus cartas a su amiga, la señora de Pedrosa, fechada en febrero de 1885. La condesa habla de sí misma en tercera persona:

*La señora Pardo Bazán ha sido obsequiada con una comida monumental, casi diplomática por la princesa Massazzi, lo cual aparte del debido agradecimiento de pechos hidalgos le supo a cuerno quemado a la tal señora porque le obligó a hacer cuando menos lo pensaba un traje-viso para sus encajes, color verde-pálido de terciopelo y con el delantero todo bordado de flores Luis XV de colores muy bajos. Estaba hecha un brazo de mar la señora Pardo pero hubiera preferido ir con su sotana (?) de la Biblioteca porque hacía un frío de mil demonios y no sabe cómo no cogió una pulmonía de p. y p. Y (...) la comida servida en una mesa que era una luna de espejo rodeada de flores naturales fue muy espléndida y hubo orquesta de bohemios mientras se comía...*⁹⁰²

La epístola testimonia el ambiente exquisito que envolvía estos eventos y las características de lujo y refinamiento que se exigían en estos trajes de ceremonia. En concreto el de Pardo Bazán es verde pálido, el color de moda en la gama de tonos neutros de finales del siglo XIX que se impusieron desde Inglaterra por influencia del

⁹⁰¹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 253.

⁹⁰² Archivo RAG MO 88/C. 2.1.

movimiento *Arts and Crafts* de William Morris⁹⁰³. También reaparece en la descripción del traje el gusto por el eclecticismo⁹⁰⁴ que caracteriza a la moda de finales de siglo especificado en esos bordados de flores Luis XV a los que doña Emilia alude y que daban un plus de categoría al vestido.

En la segunda carta a su comadre, en marzo de ese mismo año la autora se queja de los dispendios realizados en trapos durante su estancia parisina:

A mí me ha hecho además un arreglito del traje de terciopelo encarnado con todo lo de delante blanco de tisú de plata forma Luis XV. No está feo . Han tenido que hacer este arreglo por las muchas soirees y tés que fui teniendo después de que empecé a conocer gente aquí literaria y de alto tupé....La moda es ir a estos tés escotado y de falda corta de modo que parecen peonzas las gruesas. Yo me he agarrado a que muchas aún van de cola y con ellas me quedé. Los peinados altísimos empolvados o mejor aún peluca blanca. Las cabezas hacen esta forma (boceto peinado) altísima, altísima. Las alhajas y las flores puestas allá en el quinto pino. Las faldas lisas completamente de arriba abajo⁹⁰⁵

Muy interesante en esta segunda misiva es la referencia a la moda corta que doña Emilia, muy consciente de las limitaciones de su cuerpo⁹⁰⁶, decide desdeñar utilizando, en cambio, un traje de cola que la favorece mucho más.

También reseña los cambios de peinado que aparecen con la adopción del moño *Gibson* que sirve para estilizar una figura femenina que se ha quedado algo achaparrada debido al acortamiento de las faldas⁹⁰⁷. Este estilo será de su agrado y acabará adoptándolo tal y como demuestran los numerosos retratos y fotografías en los que aparece arreglada de acuerdo con esta tendencia.

⁹⁰³ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 185.

⁹⁰⁴ PENA GONZÁLEZ, Pablo, *Ibidem*, 2011: 12.

⁹⁰⁵ Archivo RAG: MO 88/C. 4.7. Imagen 1.

⁹⁰⁶ Así lo hace constar en sus cartas a Galdós en las que abomina de *¡este cuerpo del diablo!*

Ver BURDIEL, Isabel. *Ibidem*, p. 313.

⁹⁰⁷ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 190. Imagen 2. Pardo Bazán retratada con este peinado.

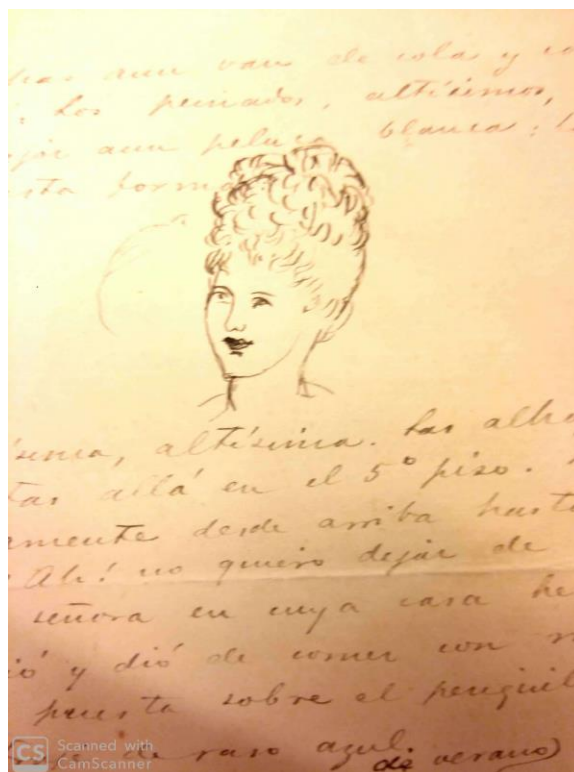


IMAGEN 1: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de peinado a la moda. RAG.



IMAGEN 2: Emilia Pardo Bazán retratada con moño alto. Biblioteca Nacional de España.

Al ponerse de moda las comidas en los grandes hoteles o en los restaurantes de prestigio, se implantó la necesidad de crear una *toilette* que cumpliera con unos requisitos básicos para estas nuevas costumbres. *Rápidamente se convino en que el nuevo vestido debía atender a dos aspectos muy diferentes: uno sencillo y otro suntuoso. Si se mira la parte inferior por debajo del abrigo, se verá una falda de*

*terciopelo negro o de un color oscuro. Al quitarse el abrigo aparecerá una deliciosa toilette de noche*⁹⁰⁸

Naturalmente, los personajes de las novelas de Pardo Bazán hacen uso de estos trajes de ceremonia. En *La Quimera*, un muy exquisito Silvio Lago critica el recargado vestido que luce una insigne cantante, la señorita Gregorescu en un banquete diurno celebrado en casa de *Madame Melusine*:

Silvio devoró, vencido por una tentación de glotonería. Estaba al extremo de la mesa, cosa que le sorprendió algo, pues suponía que el banquete era en su honor, y notó que nadie le hacía caso, que le habían colocado entre una inglesa espiritista y teósofa, religionaria de la Blavatzki, y una esposa de literato semicélebre, que sólo hablaba de la última novela de su esposo. La heroína de la fiesta era una morena de tipo español, de escote llenito y ojos de azabache, vestida con discutible gusto, de raso azul, recargado de lentejuela azul también. El ama de la casa, después de hacer la presentación de Silvio a la morenita, había murmurado, con ese tono enfático que sugiere la importancia del personaje y da por hecho que no es necesario explicar nada de él: -La señorita Gregorescu (PB 1991: 403,404).

El gusto exhibido por la Gregorescu en la elección de su traje es más que discutible. Los trajes de noche, en líneas generales, estaban más trabajados que los de tarde. Los adornos de las *soirées* adquirían gran importancia, usándose profusión de pliegues, bordados, galones, encajes y lentejuelas. La aplicación de lentejuelas, azabaches y pequeñas piedras multicolores o cuentas de cristal se presentaban en estos trajes para que las luces artificiales de los salones de baile incidiesen de formas panicular sobre las superficie irregular de los vestidos. Este juego de destellos provocaba un espectáculo muy digno del que salían triunfadoras siempre las más brillantes *toilettes*⁹⁰⁹. No obstante, si se trataba de una fiesta vespertina celebrada en casa era adecuado un vestido más elegante que el de calle o el de visita pero sin tanto recargamiento decorativo como el traje de noche por lo que los adornos de lentejuelas de la Gregorescu parecen un tanto excesivos y la censura de Lago está más que justificada. Más apropiado para una *comida de aparato* resulta el traje que Clara Ayamonte luce en *la Embajada Británica*, y que es elogiado por un muy exigente Silvio:

⁹⁰⁸ *Blanco y negro* 1911, n° 1074. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 254.
⁹⁰⁹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 250.

Clara,(...) se presentó, por cierto, bien prendida y más guapa que de costumbre, luciendo un traje primoroso de raso fofo azul, golpeado y franjeado de prímulas de gasa, envió reciente de un maestro en costura (PB 1991: 323).

Las flores, esta vez de artificiales y de gasa, reaparecen en estas líneas de *La Quimera* para subrayar la exquisitez del traje. Sobre el ambiente multitudinario y refinado que se respiraba en estas comidas ceremoniosas en las que la presencia musical realzaba el boato, habla con tintes humorísticos doña Emilia a su amiga Carmen en 1889:

Las comidas de la Massazzi muy divertidas con bandurrias, luces de bengala, flores en canales de cristal y los codos bien apretados porque nunca solemos ser los convidados menos de 40 entre embajadores, escritores, ministro...La exposición, preciosa, yo voy todos los días⁹¹⁰.

Al igual que la Gregorescu, en el relato breve *Lección* publicado en *La Ilustración Española y Americana* en 1910. Lola, Jacinta y Micaela, se acicalan ridículamente como si fueran a asistir a un casino *con trajes escotados de gasa y seda liberty y sombreros de los de enormes plumas y ala formidable y echado el resto en peinado, joyas, perfumes, guanteado flexible hasta el codo y calzado finísimo sobre medias exquisitamente caladas...* (PB 1990, III: 378) para seducir a Juanito Lucena, recién llegado de París, a quien han invitado a una cena al aire libre. Este atavío excesivo acaba avergonzándolas, sobre todo cuando Juanito manifiesta su desdén por el *chic* de las mujeres francesas y menosprecia a quienes quieren imitarlas. Las tres han de renunciar a la conquista y la cena termina *entre una frialdad repentina de desilusión* (PB 1990, III. 379).

En esta narración resulta muy interesante la alusión al vestido *liberty*, una invención de Arthur Lasenby Liberty ideada en la década de 1890 cuya estética estaba firmemente arrigada en el japonismo y que influyó en el movimiento esteticista de William Morris⁹¹¹. El estampado *liberty*, seña de identidad de la casa decoraba con flores, *paisley* y dibujos de vivos colores sus exquisitos tejidos de seda y algodón. Además las tres acompañantes del protagonista lucen colosales sombreros de enormes

⁹¹⁰ Archivo RAG: MO 88/C. 2.3.

⁹¹¹ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 188.

plumas. Estos tocados gigantescos eran la última moda en 1910 y habían sido desterrados de los espectáculos teatrales porque impedían la visión del resto de los espectadores⁹¹². También estos sombreros provocaron protestas por parte de las conciencias más ecológicas debido a que al estar decorados con plumas de aves exóticas de bello plumaje, muchas especies se vieron en serio peligro de extinción⁹¹³. Juanito, recién llegado de París no se ve impresionado por tanta magnificencia ni por tanta belleza resaltada *por el adorno y el arte* (PB 1990, III: 378)⁹¹⁴. La lección consiste en que, pese a sus esfuerzos, el gusto no se impone y, de hecho, el narrador deja claro que a Juanito el despliegue seductor de sus anfitrionas *le importaba, en realidad, un rábano...*(PB 1990, III: 378).

6.3.5. La feria de las vanidades. El gran teatro del mundo.

El teatro era el lugar ideal para la difusión de la moda. Por un lado, los escenarios de los teatros se convertían en el vehículo publicitario de las invenciones de los modistos a través del vestuario de las primeras actrices. Por otra parte, también las butacas de palcos y plateas teatro eran idóneas para que las espectadoras compitieran entre sí en *glamour*, elegancia y extravagancia⁹¹⁵. Aunque el objetivo de su rivalidad podían ser las intérpretes, lo cierto es que esta misión devenía imposible dado que las *toilettes* de éstas solían ser mucho más “modernas” y atrevidas⁹¹⁶. No en vano muchos modistos crearon vestuarios teatrales para las divas de la escena como Sarah Bernhardt o Réjane⁹¹⁷ y éstas se convirtieron en modelos y referentes de estilo para cualquiera de las damas que presenciaban sus espectáculos.

La responsabilidad de las artistas en el terreno *fashion* era de tal calibre que incluso las actrices más humildes como Concha, protagonista de *La dama joven*, procuran comparecer ante los espectadores teatrales con una vestimenta si no pomposa al menos presentable y digna. Concha y su hermana refrescan un vestido de baile donado y ya ajado para evitar que la ejecutante pueda verse abochornada y criticada por la precariedad de su vestuario teatral:

⁹¹² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 251.

⁹¹³ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NIL, R., *Ibidem*, pp. 300 y 301.

⁹¹⁴ Sobre la moda como Arte ver PAZ GAGO; J. M., *Ibidem*, p. 24.

⁹¹⁵ *Ibidem*, p. 88.

⁹¹⁶ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 79 y 80 relata la negativa de Mistinguett a lucir un traje de “rosa” muy novedoso alegando que no le permitía bailar.

⁹¹⁷ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 124 y 125.

Salió el famoso vestido de baile. Era de seda azul bajo, algo verdoso ya y por muchas partes salseado; pero merced á la buena idea de Concha, de velarlo con infinitos volantes de tarlatana del mismo color, parecería nuevecito de allí á poco. La cadencia de la máquina se interrumpía á cada volante, y el vestido giraba, giraba, como una peonza, todo hueco, y cada vez más vaporoso. Al cabo brotó la falda fresquita, soplada como un buñuelo, y fué á ocupar su puesto en el sofá al lado de otros pingos también remozados y disfrazados hábilmente, con recogidos, lazos y encajes. Dolores pegaba al cuerpo el último corchete y orlaba de tul blanco las cortas manguitas. Terminado lo grueso de la labor, empezaron mil menudencias, mil accesorios. Pendían de una cuerda, tendida de un lado á otro de la pared, dos guantes blancos, largos, muy tiesos, con las puntas de los dedos amarillentas y arrugadas; y mientras Concha los soplabá con ardor para despegar aquellas malditas puntas, que delataban el paso ineficaz de la bencina⁹¹⁸, Dolores, por medio de una plancha caliente, estiraba varios cintajos lácios como tripas de pollo, dedicándose después á frotar con miga de pan los zapatos de raso, y á pegar con goma una varilla del abanico (PB 2003, VII: 21, 22).

El párrafo precedente recoge las últimas tendencias en cuanto a trajes de *soirée* de finales del siglo XIX. El traje de Concha está confeccionado con dos de los tejidos más solicitados: la gasa de seda y el tul⁹¹⁹. En líneas generales las telas eran blandas, flexibles y sedosas y poseían la cualidad de que se engrandecían con el menor movimiento. La frescura de estos trajes se conseguía con el uso de colores suaves, debilitados y algo desvanecidos⁹²⁰ sobre los cuales la luz se reflejaba, como si de un espejo se tratara. Se preferían los colores pálidos en casi todas sus variedades: azul, rosa, amarillo, verde y, sobre todo, el blanco, incluyendo la gama sutil del crema y del marfil. Concha con su vestido azul bajo y con guarniciones en blanco, aún de segunda mano, lucirá perfectamente ajustada a los cánones de la moda del momento.

El teatro fue un escaparate para las últimas y más variadas tendencias de la moda dentro y fuera del escenario y así lo desvela Pardo Bazán en algunas de sus novelas. La descripción más prolija y completa acerca del espectáculo *fashionista* que se desarrollaba en las butacas del teatro nos la ofrece Silvio Lago en *la Quimera*:

⁹¹⁸ MÁRQUEZ MORANT, Jaime, “La moda femenina en la España del siglo XIX”, Universidad de Málaga, <https://www.academia.edu>, p. 20 señala que los guantes eran lavables.

⁹¹⁹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 55.

⁹²⁰ POIRET, Paul, *Ibidem*, p. 69.

Es un abigarrado, un mariposeador remolino de hombros y senos salpicados de padrerías, arroyados de perlas; de cabezas coronadas de brillantes; de uniformes, de dorados, de plumas, de pecheras de blanco cartón. Es lo que desde hace meses me dedico a retratar, son mis modelos, mi clientela, mi mundo, reunido y luciendo el tren de sus vanidades, de sus pretensiones de tono, riqueza, belleza, posición, galantería, superioridad social; éste es el momento crítico en que las pequeñas Quimeras, las Quimeritas, revolotean ladrando, soltando humo por las fauces...

A mi izquierda dos damas muy maduras, emperifolladas, cejijuntas, desesperadas toda la noche de Dios porque no han conseguido asiento en un palco. Su mal humor se traduce en murmurar de todos y de todas, en cuchichearse, escandalizadas, historias sin pies ni cabeza, en encontrar falsas las perlas y los brillantes de cuantas lucen corona heráldica, y en criticar el reparto acerbamente. Viene a saludarlas un señor calvo, obsequioso, y le endosan la relación. «Figúrese usted que nos ha engañado el ministro... Hasta última hora prometiendo palco, y luego nos encaja esta ridiculez» (PB 1991: 379, 380).

En el teatro todo el mundo se exhibe, compite y se critica. La vanidad preside este mercado de las apariencias adonde todos acuden a ver y ser visto. No sólo las damas exhiben sus trajes y alhajas como trofeos que engalanan su belleza, también los caballeros sacan a relucir las preseas que testimonian su valor y su honorabilidad. La visión irónica de Silvio, no exenta de pinceladas de humor negro, nos deja esta jugosa reflexión al respecto :

Tiendo la vista por las butacas, y en el mujerío apenas descubro una cara satisfecha. Querían palco todas. Unas disimulan, otras están furiosas sin rebozo; sin embargo, se han colgado la espetera y sacado el fondo del baúl. Entre los trajes claros hormigean los fraques y los uniformes; y me fijo, admirado, en la cantidad inverosímil de condecoraciones, placas y cruces que brillan sobre el paño negro, azul o rojo. Si a estos signos se atendiese, somos el pueblo que cuenta con más héroes, con más sabios, con más gente ilustre por un concepto o por otro. Hay pechos que son, no un calvario, como impropriamente se dice (¿qué valen tres cruces?), sino la Vía Apia el día de la célebre crucifixión colectiva (PB 1991: 380).

El teatro tuvo una repercusión social de gran trascendencia. En los más importantes como el teatro Real se daban cita la alta sociedad madrileña, y más aún si se trataba de una función Regia como la que se describe en *la Quimera*. En los entreactos se conversaba y se discutía acerca de la vestimenta de las actrices, la apariencia de los asistentes y sobre cuestiones de actualidad. Estos espacios teatrales

no hubieran sido los mismos sin la presencia femenina y sus atavíos si bien, éstos estaban restringidos por unas pautas sociales. No era lo mismo vestirse para ir a un gran teatro en día de estreno, que acudir a una representación ordinaria. Del mismo modo había que tener presente si se iba a ocupar una butaca de patio o, por el contrario, se seguiría la puesta en escena desde el palco. Toda la *toilette* femenina, incluyendo el tocado, dependía de esta circunstancia por eso se comprende el enfado de las dos damas *maduras, emperifolladas, cejjuntas, desesperadas toda la noche de Dios porque no han conseguido asiento en un palco* (PB 1991: 380) descritas por Silvio quienes, probablemente se han emperejilado para ser vistas en esas y no otras localidades del teatro.

Para los palcos se admitían vestidos escotados, mientras que en las butacas resultaban más a propósito las chaquetas estilo Luis XV, por ejemplo, o las de tafetán con falda de la misma seda. Pardo Bazán recoge el uso de esta prenda en una misiva a Carmen Miranda en la que durante un viaje a París señala:

*Hoy he visto en el Louvre una chaqueta bonita para teatro que se puede hacer ahí fácilmente. (dibujo) Es de raso gris perla velado con tul de encaje español. La forma es así lo que tiene por delante es una chorrera de encaje y la presilla que la sujeta es de cinta de raso. El encaje está flojo y la ciñe sólo la presilla. También se llevan mucho las chaquetas de terciopelo negro con delantero de raso blanco todo bordado de perlas de realce muy gruesas.*⁹²¹

⁹²¹ Archivo RAG: MO 88/C.1.14. Imagen 3.

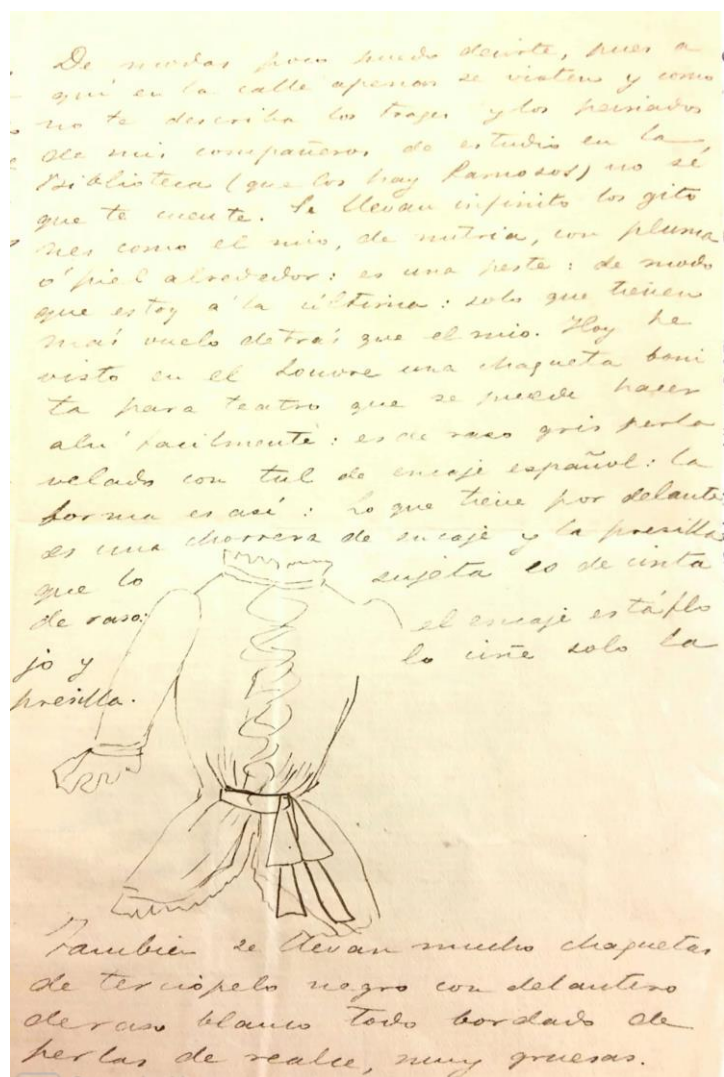


IMAGEN 3: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de chaqueta. RAG.

En caso de que estos cuerpos se presentaran algo abiertos con un suave escote redondo o en punta, tan sólo se dejaba ver el nacimiento del cuello aunque, a veces, algunas damas enseñaban más de lo debido. Pardo Bazán recoge e ilustra las últimas y escandalosas tendencias en materia de escotes en 1884 en otra de sus cartas a su amiga, la señora de Pedrosa: *El cuerpo de terciopelo negro estará bien si no te asa. Ahora se estilan unos escotes vergonzantes de pico adelante y pico atrás, así muy chiquititos que te resolverán la cuestión*⁹²².

⁹²²

Archivo RAG: MO 88/C. 1.9. Imagen 4.

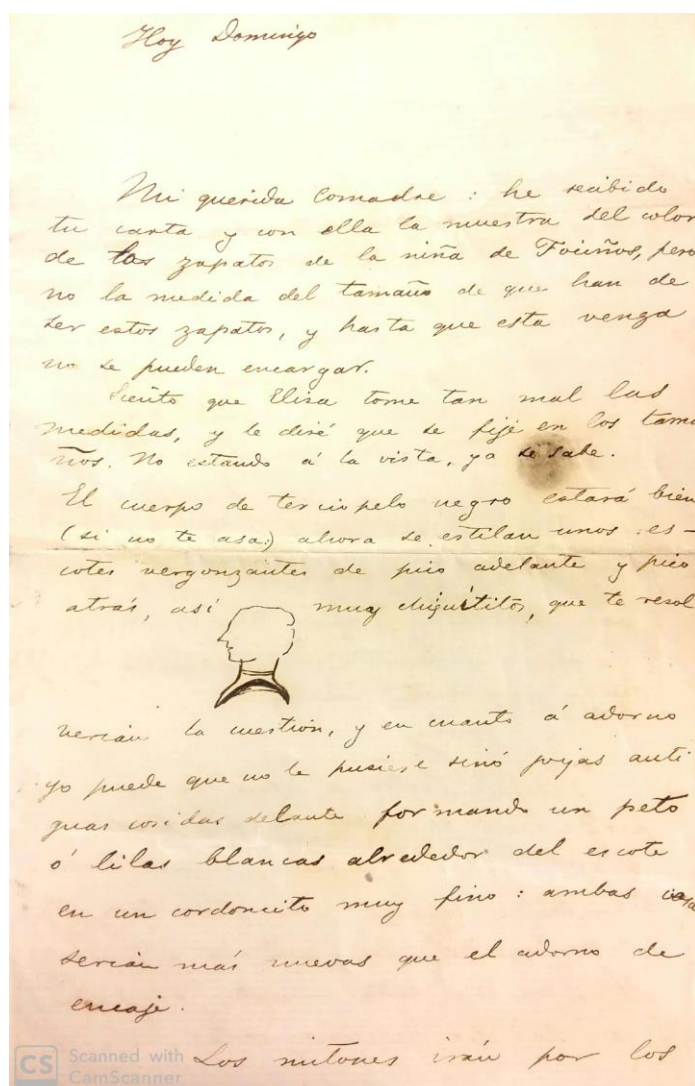


IMAGEN 4: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de escote a la moda. RAG.

En, cualquier caso, todos los trajes que se lucieran en el teatro debían cumplir con el requisito de la elegancia y dado que los cuerpos eran lo más visible del vestido debían ser la parte más cuidada. Los cuerpos se hacían generalmente de telas ligeras claras, bordadas de lentejuelas, guarnecidas de encajes y otros ornamentos. Todo adorno brillante y vistoso y que se evitaba en los trajes de calle o de paseo, se encontraba esparcido en los vestidos de teatro y, sobre todo, en los cuerpos. Dado que la falda no se veía podía ser un poco más descuidada aunque las verdaderas “elegantes” también hacían para tales ocasiones gasto en una falda. Tampoco se

renunciaba a la cola en los trajes de teatro para palco, aunque hubo quienes lo consideraron innecesario al ser imposible su lucimiento⁹²³.

En la Función regia que tiene lugar en el teatro real en *La Quimera*, Silvio Lago hace un repaso exhaustivo de todas las elegancias de quienes ocupan los palcos y, sobre todo, se ocupa del despliegue de alhajas que allí se lucen. Todas las damas de la alta sociedad madrileña sacan sus joyas de familia o de estreno a relucir y refulgir en este escaparate en el que pueden deleitarse y escrutar a su antojo los ojos de todos los comparecientes.

¡A los palcos! Ahí se gallardean las que conozco, las que he retratado, y también las que no he querido retratar. Ahí las Dumbrias, en platea, con las hijas de un político de fama. Ahí la Palma, con su heráldica diadema, su aire de gran señora. Ahí la marquesa de Regis, honradota, luciendo apelmazadas alhajas de familia, absolutamente fagotée... y su hija, la de los bandós virginales, encinta ya de cuatro meses. Ahí la Fadrique Vélez, pintada, empavesada, dislocada, porque tiene cerca, de uniforme de gentilhombre, al consabido... Ahí Adolfina Mendoza, que no cabe en su pellejo de contenta, porque la han puesto con la Lanzafuerte y la Vegamillar, la pura crema de la pura nata... Y un vapor de recuerdos me forma y dibuja la silueta de una carmelita, postrada en un coro donde hay sarcófagos de piedra, góticos, de Infantes de Castilla y León... En el cristal de los gemelos se incrusta la cara regordeta, de cocinera, de la Sarbonet. Sobre su pelo, teñido de color caoba, brilla, entre los follajes de yedra, una serie de estrellas de pedrería, y riachuelos de brillantes se escalonan en su tabla de pecho apetitosa, de jamona en punto. Desvió los gemelos, y recaen en la duquesa de Calatrava y en la marquesa de Camargo, reunidas con Celita Jadraque, cuyas perlas engordé yo, cebándolas como a pavos en Navidad. Justamente, la Camargo las alzaba, las sopesaba en aquel momento, recordándome la escena del taller (PB 1991: 381, 382).

Las joyas no debían faltar. Los escotes de los trajes de noche, proscritos en los vestidos de día⁹²⁴, favorecían la disposición de diamantes finamente engastados y urdimbres de perlas, especialmente apropiadas para las jovencitas aunque señoras más entradas en años, como la Camargo, no dudan en lucirlas. Las señoras jóvenes como la Sarbonet admitían el collar de diamantes, rodeando el cuello dos o tres veces para caer sobre el pecho. Los broches de diamantes sujetaban una lazada o caída dispuesta

⁹²³ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 249 y 250

⁹²⁴ *Ibidem*, p.230.

sobre el busto y las tiaras se exhibían sobre las cabezas más aristocráticas dejando clara la jerarquía y el orden social⁹²⁵.

También en *Un viaje de novios*, el teatro es el lugar en el que la sueca con la que rivaliza Pilar Gonzalvo airea los regalos con los que su amante le obsequia, no sólo joyas para que luzca convenientemente como trofeo masculino⁹²⁶ sino también flores como signo de desvelo y caballerosidad. Analicemos la siguiente escena, en el salón de damas del balneario de Vichy, en donde las señoras se deleitan contemplando joyas y comentan la indumentaria de la sueca en la función de la velada anterior.

Luisa sacó de su moño el clavo de oro, con cabeza de amatista, constelada de diamantes chiquititos.

-Otro igual tenía ayer la sueca -explicó al ponerlo en manos de la condesa-. Llevaba todo el juego: pendientes, collar de bolas de amatista y el agujón. Reguapísima que estaba la mujer con eso y el traje heliotropo.

-¿Ayer de noche? -preguntó Pilar.

-Sí, en el teatro. El otro, penado y muerto como de costumbre... a las diez hizo su entrada en el palco, presentándole el ramo consabido de camelias y azaleas blancas... dicen que le cuesta sus setenta franquillos por noche... Es un aditamento regular al coste de la pensión en el hotel...

-Ese sobrino mío no tiene vergüenza ni decoro -afirmó gravemente la condesa de Monteros (PB 2003: 198).

El comentario de la condesa de Monteros se sale de la tónica general de críticas despiadadas hacia la sueca. La marquesa ha comprendido que si aquella asumía el papel de “mujer florero” era por voluntad de su amante quien por vanidad la empujaba a gastar en exceso en joyas y vestimentas para su emperifollamiento⁹²⁷. Desde luego, el objetivo del varón se consigue con creces y “la sueca” luce espectacular vestida de galas color violeta. Para una mujer rubia como ella se recomendaba el uso de determinadas piedras preciosas o semipreciosas entre las que se contaban las amatistas, las turquesas y los zafiros como las más favorecedoras a su tipo. Además también se consideraba de mal gusto mezclar joyas de piedras distintas, ya que los aderezos debían ser armoniosos entre sí y combinarse con la *toilette*⁹²⁸. El

⁹²⁵ SLATER, D.R., *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997: 69.

⁹²⁶ VEBLEN, Thorstein, *Ibidem*, p. 119

⁹²⁷ CALABUIG DURÁ, Lydia, *Los personajes femeninos en la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante, 2018: 12.

⁹²⁸ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 186, 189 y 190

traje violeta heliotropo y las amatistas de la sueca crean un conjunto equilibrado que causa la envidia y el afán de emulación⁹²⁹ de todas las concurrentes que admiran el alfiler de Lucía no por su belleza en sí sino porque ha sido llevado por la *fashionista* nórdica.

La adecuación del arreglo a la relevancia del evento social al que se acudía era muy importante. Ya hemos señalado que la etiqueta era mucho más exigente si se trataba de funciones teatrales de estreno o de funciones operísticas. El relato *El disfraz* (1909) recoge precisamente las exigencias del vestuario de noche. La maestra de piano protagonista, doña Consola, es convidada por su alumna Enriqueta a escuchar una ópera en el teatro Real pero rechaza en primera instancia la invitación ya que ni ella ni su marido tienen ropa *como la que hay que tener para ir a las butacas del Real* (PB 1990, III: 69). Ante la insistencia tanto de la joven discípula como de su madre “la marquesa”, Consola acepta acudir con un vestido prestado por la aristocrática mamá:

-¡No importa! -gritó Enriqueta, que no renunciaba a su benéfico antojo-. Mamá le da a usted un vestido bonito... ¿No lo dijiste? -añadió, colgándose del cuello de su madre como un diablillo zalamero, habituado a mandar-. ¿No dijiste que aquel vestido que se te quedó antiguo, de seda verde? ¿Y el abrigo de paño, el de color café, que no lo usas? (PB 1990, III: 69, 70).

El relato es conmovedor ya que las buenas intenciones de madre e hija no hacen sino acentuar el sentimiento de inferioridad de Consolación. La pobreza vergonzante de la pianista se pone de relieve en esta reflexión en la que sopesa renunciar al favor que le ofrecen ante la perspectiva de tener que desnudarse ante una doncella y mostrar su miserable ropa interior:

La maestra meditaba... ¡Desnudarse delante de aquella Toinette, la doncella francesa, remilgada y burlona, que veía la ropa interior desaseada, los bajos destrozados, el corsé roto, de pobre dril gris! ...¡Enseñar su faldilla de barros, con el desgarrón, que no había tenido tiempo de remendar! Una vergüenza, una humillación dolorosa, la impulsaban a gritar: «No, no iré; no me vestirán de carnaval con la librea de lujo...» (PB 1990, III: 70).

⁹²⁹ DUMONT, L., *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.

Finalmente, decide aceptar y éste es el aspecto que presenta:

*Dos horas después estaba vestida y peinada doña Consola. Sobre su ropa blanca, perfumada de foin, crujía la seda musgo del traje, antiguo para la elegante marquesa, en realidad casi de última moda, primorosamente adornado con bordados verde pálido y rosas en ligera guirnalda; en la cabeza, un lazo de lentejuela hacía resaltar el brillo del pelo castaño, rizado con arte. Las mangas de la almilla de algodón habían estorbado, porque la manga del traje terminaba en el codo; pero Toinette, con alfileres, lo arregló, y la maestra lucía guantes blancos, largos, que le hacían la mano chica. Enriqueta bailaba de contento. No hacía sino contemplar a su profesora y repetir:
-¡Si se ha vuelto tan guapa! ¡Si no parece la de los demás días! (PB 1990, III: 70).*

Lejos de sentirse halagada, los elogios de Enriqueta entristecen a doña Consola quien se siente travestida en una persona que no es. La confrontación entre lo que podría ser si la fortuna la acompañase y lo que es en realidad hace que lo que debería ser una noche de júbilo para esta Cenicienta pardobazaniana se convierta en motivo de aflicción.

Si observamos detenidamente el arreglo de la protagonista del relato podemos hacer hincapié en varios aspectos. El primero de ellos es el perfume. Carmen de Burgos señalaba “que no se concibe a la mujer elegante desprovista de su encanto”. Doña Consolación va perfumada de *foin* (heno) una fragancia fresca tenue y delicada, de una sola flor y que denota buen gusto⁹³⁰. En cuanto al color del vestido (de seda, por supuesto) es muy interesante que sea verde musgo ya que a finales del siglo XIX el *greenery yallery* era el color de moda al ser el preferido por los esteticistas ingleses entre los que se contaba el mismísimo Oscar Wilde⁹³¹. Doña Consolación se viste en 1909 con un vestido cuya tonalidad había estado en la vanguardia de la moda poco tiempo antes. Por otra parte también es interesante el uso decorativo de guirnalda de rosas para el traje y de apliques de lentejuelas para el lazo del cabello ya que ambos ornamentos eran el último grito a comienzos del siglo XX⁹³². Los guantes blancos, presumiblemente de seda, completan el maravilloso conjunto que es una perfecta muestra literaria del traje de noche exigido para acudir al teatro Real.

⁹³⁰ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, pp. 179 y 180

⁹³¹ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 185 y 187

⁹³² PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 238 y 248

Otro relato cuyo clímax tiene lugar en el teatro es *Vivo retrato*. En este cuento, el protagonista, Gonzalo descubre a su hija sentada en uno de los palcos del teatro de la Comedia:

Hacía quince años que arrastraba vivir tan intolerable, cuando una noche, en el teatro de la Comedia, mirando por casualidad a un palco entresuelo, se creyó víctima de un error de los sentidos: tal vuelco dio su sangre, viendo a la muchacha encantadora que acababa de dejar los gemelos sobre el antepecho y se inclinaba para mirar hacia las butacas, sonriente. La muchacha era el retrato vivo, animado, de la madre de Gonzalo, tal cual la representaba precioso lienzo de Madrazo, con la frescura de la primera juventud. Si la figura se hubiese bajado del cuadro, no podía ser más asombrosa la semejanza, ayudaba por el parecido de la moda actual con la moda de 1830. Trémulo, espantado, al mismo tiempo que frenético de alegría, Gonzalo entrevió, en el asiento de respeto del palco, otra cabeza de mujer que conoció, a pesar del estrago del tiempo transcurrido: su esposa Casilda. Y la conciencia de que aquella jovencita era su hija del corazón, le inundó como una ola que lo arrebatara todo: dudas, penas, el pasado entero (PB 1990, II: 163, 164) .

Dos aspectos resultan muy interesantes en este inesperado reencuentro entre Gonzalo y su esposa e hija en el teatro. El primero de ellos es, obviamente, la alusión a las modas *vintage*. La hija del protagonista va ataviada en 1893 con un vestido que recuerda la moda de 1830. Si tenemos en cuenta que en *La tribuna* la condesa de Pardo Bazán ya menciona el retorno de la falda corta que Josefina García exhibe en Marineda, para sorpresa de sus convecinas, hacia finales de la década de los 60, podemos inferir, casi sin lugar a dudas, que el vestido que luce la joven de *Vivo retrato* presentaría una silueta redondeada y femenina y una falda corta pero, sobre todo, destacaría por sus mangas abullonadas o mangas de pernil que estuvieron muy de moda en 1830 en los trajes *Royal Lady* de estilo inglés y que volvieron con fuerza en la década de los 90⁹³³. Dado que, probablemente, Gonzalo desde el palco vería las mangas y no la falda, éste sería el elemento más significativo que le haría vincular la vestimenta de su hija con la de su difunta madre.

El otro aspecto destacado del párrafo citado es la referencia al pintor Federico Madrazo, uno de los máximos representantes del estilo romántico en España. Sus retratos de las grandes damas de la corte española y de la propia reina Isabel II nos

⁹³³ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 133 y 191.

ofrecen un catálogo perfecto de las modas decimonónicas. Su vinculación con el mundo *fashion* trasciende su propia muerte ya que es el abuelo del diseñador Mariano Fortuny y Madrazo⁹³⁴ quien heredó de su madre, Cecilia Madrazo, coleccionista de textiles, su pasión por los tejidos. Emilia Pardo Bazán gran conocedora de todas las disciplinas artísticas cita a este gran pintor en *La Quimera* como ejemplo de retratista “de moda”,⁹³⁵ con el que Silvio Lago querría equipararse⁹³⁶: *En La Época, por primera vez, leo mi nombre, flanqueado de epítetos lisonjeros. Es una crónica de las reuniones de Dumbría; elogian el retrato de la compositora, anuncian el de la Palma, recuerdan las tradiciones aristocráticas del pastel, consignan que después de la muerte de Madrazo no ha quedado en Madrid un retratista de damas y pronostican que ese retratista pueda ser yo* (PB 1991: 191). La nueva mención a Madrazo en un cuento titulado *Vivo retrato* es un homenaje evidente de la autora más que un síntoma de erudición casual.



IMAGEN 5: *Retrato de Amalia de Llano y Dotres, condesa de Vilches*. Federico de Madrazo y Kuntz, 1853. Museo Nacional de El Prado

⁹³⁴ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p. 623.

⁹³⁵ LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Ibidem*, pp. 31 y 35. Imagen 5.

⁹³⁶ BIEDER, Maryellen “*Mis retratos y mis caricaturas: un artículo rescatado de Emilia Pardo Bazán*”, *La Tribuna, Cuadernos de Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 7, 2016: 291 la propia autora pone de relieve las calidades y el éxito entre las damas de un retrato que le hizo Joaquín Vaamone, pintor del que es trasunto Lago en *La Quimera*. Este retrato de la escritora fue determinante para que Vaamonde empezara a recibir encargos de Madrid. Imagen 6.



IMAGEN 6: *Retrato de doña Emilia Pardo Bazán*. Joaquín Vaamonde Cornide, 1896. Museo Bellas Artes de Coruña.

En *Por el Arte*, se recrean de nuevo el ambiente y las modas para el teatro :

Las señoras habían sacado del ropero lo mejorcito, y muchas se habían encargado trajes para el caso. Predominaban los escotes, y veíase, como en el Real en días solemnes, mucho hombro blanco, algunos brillantes, guantes largos, abanicos de nácar, que agitaban un ambiente de perfumes. También se habían extralimitado los señores: en el palco de la Pecera y en las butacas, los admiradores locos de la beneficiada obedecían a la consigna de presentarse de frac, cosa que reprobaban con expresivo movimiento de cabeza los formales, entre ellos Nicolás Darío, firme en su acostumbrada y correcta levita (PB 1990, I: 76).

En este texto se insiste en las extravagancias que se permitían en los trajes de *soirée*: escotes, brillantes, guantes largos y abanicos y además, reaparecen dos elementos que ya veíamos en *La Quimera*: el frac y la levita para para los señores. Ambos atavíos son producto del arte de la sastrería inglesa que se impuso en toda Europa desde su sede central en *Savile Row* y por influencia del muy elegante príncipe de Gales y futuro rey Eduardo VII de Inglaterra⁹³⁷. El frac es una chaqueta masculina abierta hasta la cintura por delante y cortada por detrás hasta las rodillas, el corte posterior crea dos faldones que recuerdan la cola de una golondrina. La levita tiene un diseño más simple ya que es una chaqueta ajustada, recta o ajustada y con faldón⁹³⁸. Ambas prendas son perfectas para ser lucidas por los caballeros en situaciones formales como una función teatral.

El mismo cuento insiste en las especificidades de la *toilette* femenina para el teatro a través del personaje de Celinita, novia del protagonista, quien comparece a la velada vestida del siguiente modo:

Yo veía a Celinita en la platea, y me encantaba contemplarla, recreándome en el precioso conjunto que hacía su cara juvenil, muy espolvoreada de polvos de arroz como un dulce fino de azúcar; su artístico peinado, con un caprichoso lazo rosa prendido a la izquierda; su corpiño de «velo» crema, alto de cuello, según se estila, que dibujaba con pudor y atrevimiento la doble redondez del seno casto... (PB 1990, I: 68).

No vamos a insistir en cuestiones ya tratadas como el uso del blanco para los trajes de noche pero sí vamos a subrayar la importancia del peinado en estos arreglos de *soirée*. Celinita lleva lo que el narrador califica como un *artístico peinado* adornado con un lazo. En este sentido conviene destacar que el arreglo del cabello era otro aspecto a cuidar. Flores, plumas, lazos e, incluso, alguna joya eran los adornos habituales que se escondían entre los rizos y ondas de las delicadas cabelleras. Las constantes transformaciones de las modas condicionaron que las flores fueran perdiendo su fuerza a finales de la centuria en favor de otros ornamentos. Entre las creaciones para 1898 las revistas especializadas destacaban tres diferentes: “Uno de

⁹³⁷ FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 154 y 155

⁹³⁸ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 636 y 637

ellos es una especie de peineta Luis XIV, de gourah⁹³⁹ negro, salpicada de diamantes. Se la coloca, por lo general, delante del rodete. Otro que se pone más de lado, forma un trébol de cuatro hojas. Es de gasa negra con venas de diamante, y sale de una rosácea de tul negro, por encima de la cual ondea lentamente. El tercero está destinado a las personas aficionadas a los colores vistosos. Consiste en un lazo Luis XV de encaje de oro y plata, de donde sale un penacho amarillo”⁹⁴⁰. En el caso de Celinita el lazo es rosa y colocado a un lado. Este aderezo básico obedece al hecho de que paulatinamente se fueron imponiendo en los espectáculos teatrales los adornos sencillos para el cabello ya que, aunque los sombreros o tocados muy aparatosos fueron proscribiéndose porque obstaculizaban la visión del resto de los espectadores, el hecho de que las señoras acudieran a una representación con el cabello sin ninguna compostura se consideraba de mal gusto⁹⁴¹.

El rodete era uno de los peinados más utilizados para las galas teatrales. En *Afra* la protagonista destaca por su *del pelo abundoso* arreglado en forma de rodete muy tirante: *una cara de corte severo, casi viril, que coronaba un casco de trenzas de un negro de tinta; pesada cabellera que debía de absorber los jugos vitales y causar daño a su poseedora... detallé su perfil, su acentuada barbilla, su cuello delgado y largo, que parecía doblarse al peso del voluminoso rodete; su oreja menuda y apretada, como para no perder sonido* (PB 1990, I: 307). El rodete era un recogido del cabello sencillo que formaba un moño o rosca y que, en el caso de *Afra*, se sitúa en la parte alta de la cabeza⁹⁴². La elección de este peinado para la protagonista parece obedecer a una finalidad narrativa ya que el pelo trenzado y enroscado de *Afra* refleja una personalidad retorcida y reptiliana en tanto que la abundancia y peso del pelo que no logra torcerle el cuello expresa una energía, un carácter indomable forjado por una rígida educación inglesa que viene subrayado por la siguiente declaración: «*Soy una voluntad. Puedo torcerme, pero no quebrantarme. Debajo del elegante maniquí femenino escondo el acerado resorte de un alma.*» (PN, 1990, I: 307). No es casual que el primer contacto visual entre el protagonista y *Afra* se produzca durante la representación de *La bruja*, la zarzuela de Chapí, estrenada en 1887⁹⁴³. La muchacha

⁹³⁹ CASTELFIDO, V., “Revista parisiense”, *La moda elegante*, nº 43, 1921: 218 Biblioteca Nacional de España. www.hemerotecadigital.bne.es Menciona las plumas de gura, un pájaro de plumaje azul pizarra que procede de la isla de Jobi, como adorno muy usado para sombreros y tocados.

⁹⁴⁰ *La moda elegante*, nº 5, 1898: 50. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 248.

⁹⁴¹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 169.

⁹⁴² *Ibidem*, p. 166.

⁹⁴³ RIBAO PEREIRA, Montserrat, “Soy una voluntad”, *UNED, REI*, nº 4, 2016: 49.

posee una inquietante determinación interior que conduce al narrador a temerla incluso antes de conocerla y todos estos elementos quedan bien subrayados por la prolija descripción de su pelo y su peinado.

En el mismo cuento, la descripción de las marinedinas como guirnaldas de flores en los palcos del teatro es muy expresiva de la moda de adornar los vestidos con guirnaldas de flores a la que ya nos hemos referido:

Gozan las marinedinas fama de hermosas, y vi que no usurpaba. Observé también que su belleza consiste, principalmente, en el color. Blancas (por obra de Naturaleza, no del perfumista), de bermejos labios, de floridas mejillas y mórbidas carnes, las marinedinas me parecieron una guirnalda de rosas tendida sobre un barandal de terciopelo oscuro. De pronto, en el cristal de los anteojos que yo paseaba lentamente por la susodicha guirnalda, se encuadró un rostro que me fijó los gemelos en la dirección que entonces tenían (PB 1990, I: 307).

El relato *Paria* introduce un nuevo elemento de la indumentaria de noche: las pieles. La protagonista, irónicamente llamada Piedad, muestra una total indiferencia ante la muerte por tuberculosis de un humilde músico por el que parecía interesarse. Su insensibilidad queda patente en el gesto de dejar *de bruñirse las uñas* e interrumpir la dramática conversación en la que relataba los pormenores de su relación, y alzando *los hombros*, ordenar a la doncella: *-Traiga usted el vestido vieux rose... ¡Ah! Y la estola de armiño... No calientan ese teatro Real, y se tiritita...* (PB 1990, III: 86).

De nuevo el color del vestido entra en la gama de los tonos apagados (rosa vieja) propios de los trajes de baile. En cuanto a la estola, era frecuente que las damas, aparte de emplear la salida como elemento de abrigo a la salida del teatro, usasen dentro del recinto boas o chales para abrigarse. En el caso de Piedad, ésta opta por una estola de armiño, un complemento que podía ser utilizado en invierno y verano ya que no se discriminaban las estaciones para el uso de pieles⁹⁴⁴. Este dato también tiene su trasfondo, su amigo músico ha muerto tísico y ella se queja, egoísta y frívolamente, de que en el teatro se tiritita. Una vez más doña Emilia, a través de una alusión aparentemente inocente a un aspecto de la vestimenta, deja bien clara la psicología de un personaje.

⁹⁴⁴ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 247, 637 y 640.

Capítulo 7. Las *fashionistas*.

7.1 Características de *la fashion victim*.

La condición de *fashion victim* está perfectamente descrita y caracterizada por Emilia Pardo Bazán a través de los numerosos personajes femeninos que pueblan su vastísima obra narrativa y sucumben a la pasión por los trapos. *Alma de las fiestas y tormento de las modistas* (PB 1990, III: 361), es una perfecta definición de *fashionista* que doña Emilia aplica en el relato *El contador* a su protagonista, Ángeles Luzán, y que podríamos hacer extensible a cualquier mujer que se divierte y disfruta con la moda⁹⁴⁵. La moda permite ser uno mismo, celebrar la individualidad de manera mundana y, al mismo tiempo, mostrarse original ante los demás⁹⁴⁶. Esta finalidad es perfectamente compatible con otras legítimas aspiraciones.

Si tenemos en cuenta que la moda es, para sus adeptas, una idolatría escópica cuyo fin último es estimular los sentidos de quienes observan, su culto debe ser practicado en público. Por eso, el primer objetivo de toda devota *fashion* es lucirse ante los demás, destacar y distinguirse del resto. En *Doña Milagros* el señor Neira reflexiona sobre el tema hablando de sus hijas:

Cuando el enjambre juvenil se echó a la calle a visitar iglesias, luciendo los trajes majos, de seda negra arrasada, profusamente adornados con cintas, y las mantillas sujetas con unos alfileres de piedras antiguas que habían pertenecido a mi Ilduara, produjo sensación (PB 1999, III: 755).

En *Una cristiana* Portal dice a Belén, amante oculta de un ricachón: *¿De qué te sirven los trajes majos ni los aretitos de piedras, si no puedes ir al Retiro a lucirlos?* (PB 1999, III: 170) haciendo hincapié de nuevo en el hecho de que el lujo está hecho para ser disfrutado pero sobre todo para ser exhibido⁹⁴⁷.

⁹⁴⁵ HUIZINGA, Johan, *Homo ludens: el juego y la cultura*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005: 14. Destaca una *instintiva y espontánea necesidad de adornar* en el ser humano.

⁹⁴⁶ LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades contemporáneas*, Barcelona, Anagrama, 1990: 51, 52 y 65.

⁹⁴⁷ VELEN, Thorstein, *Ibidem*, pp. 119, 120 y 121. Veblen considera atribuye al vestido una naturaleza espiritual que se rige por la ley del derroche ostentoso. Por un lado, la necesidad de comprar un vestido caro responde a la exigencia de acomodarse a un modelo social establecido. Por otro, esta costumbre responde a la idea que lo barato es ridículo y privado de gusto.

La conquista del varón parece ser otra de las principales intenciones de las *fashion victim*⁹⁴⁸. El poder de seducción de la moda, que en sí misma es una *pasión infinitamente más violenta y terrible que la afición amorosa*, se ve subrayado por Mauro Pareja en *Memorias de un solterón* cuando afirma rotundamente *que a no mediar el deseo de agradarnos a nosotros, no se compondría la mujer* (PB 1999, III: 815). También el relato *La dentadura*, insiste en esta idea al describir la determinación de la joven Águeda que va a arrancarse todos sus prominentes dientes para conquistar a su amado y encuentra las fuerzas para ejecutar semejante atrocidad *cerrando los ojos y fijando el pensamiento en Fausto* (PB 1990, II: 179).

No obstante, hay otros motivos por los que una mujer se arregla y compone que no tienen nada que ver con el deseo de seducir. Uno podría ser el arte por el arte, el mero placer de adornarse y otorgar valor a la propia apariencia⁹⁴⁹: *yo he llegado a creer*, dice el Abad, *que esta es una de las muchas infundadas fatuidades masculinas, y que la mujer no se compone por nosotros, sino más bien por el gusto de componerse y emperifollarse, por el arte puro* (PB 1999, III: 815). La citada Águeda actúa guiada, no sólo por el afán de gustar sino también por genuina autocomplacencia:

Ajustáronle la dentadura nueva, menuda, fina, igual, divinamente colocada: dos hileritas de perlas. Se miró al espejo de la fonda, se sonrió, estaba realmente transformada con aquellos dientes, sus labios ahora tenían expresión, dulzura, morbidez, una voluptuosa turgencia y gracias que se comunicaba a toda la fisonomía (PB 1990, II: 179).

Otras veces, la *fashionista* desea generar envidia en quienes la contemplan y aspira a aparentar, brillar, competir y vencer⁹⁵⁰ tal y como señala, de nuevo, Mauro Pareja en *Memorias de un solterón*:

Y quizá, caso de impulsarla un móvil interesado, la impulse antes que el ansia de conquistarnos, el deseo de lucir, de brillar entre las amigas, de eclipsar a las otras mujeres y que estas rabien de envidia y de vanidad mortificada. (PB 1999, III: 815).

⁹⁴⁸ FLUGEL, John Carl, *Ibidem*, p. 38. La moda satisface dos tendencias contradictorias, ocultar (ética) y exhibir (estética) el cuerpo.

⁹⁴⁹ DESLANDRES, Yvonne, *Ibidem*, p. 99.

⁹⁵⁰ SQUILLACE, Fausto, *La moda*, Milán, Palerino Remo Saudi editore, 1912: 18.

La misma novela constata el deseo de toda mujer adicta a la moda de convertirse en *reina social* y centro de los ecos de sociedad de su entorno, aunque sea para que la critiquen por sus excesos:

Me consta (aquí bajaban la voz las noticieras) que compró en La Ciudad de Londres -¿no sabe V.? ¿esa tienda que dicen que facilitó para ella los fondos Sobrado?- unos encajes anchísimos, soberbios, para enaguas y peinadores. Nada, igual que una novia... ¡Cómo está el mundo, hija! Paskan las cosas que se ven... ¿Y de dónde saldrán esas misas? Al padre parece que ya sólo le falta por hipotecar las narices...» (PB 1999, III: 815, 816).

Finalmente, el afán por consumir ropa, el hambre insaciable de novedades⁹⁵¹, es otro *leit motiv* que puede generar un enorme sufrimiento moral a la *fashionista* insatisfecha. El señor Neira da fe de este anhelo irrefrenable expresado por su hija Rosa en *Doña Milagros: Aquella tarde Rosa vino a decirme que «estaba desnuda», que iba a aliviar el luto, y que ella y sus hermanas necesitaban ropa «como el pan»* (PB 1999, III: 740).

La sensatez no es uno de los adornos de la mujer en busca del éxtasis frívolo del yo⁹⁵². Ésta haría cualquier cosa por mejorar su aspecto como hemos visto en el caso de la dentuda Águeda. La Pardo Bazán ejemplifica la antítesis de la *fashion victim* en el relato *Allende la verdad*. Lejos de las locuras que, como veremos, caracterizan a las *fashionistas*, el personaje de la condesa de Aldeablanca es una *mamá no inquietante, no en rivalidad de toilette con su hija, pendiente al contrario de que ésta agrade y de mirar por su decoro* (PB 2002, VI: 320).

La moda impone sacrificios de muy diversa índole a sus seguidoras. Uno de ellos es la delgadez. En *Por Francia y por Alemania* menciona doña Emilia las penurias que padecen, en el balneario de aguas termales de Karsbald, :

Las señoras atacadas de precoz obesidad a quienes se les vuelve grasa todo cuanto comen y para quienes la operación de ceñir el corsé es un suplicio. Vienen a sufrir a trueque de adelgazar 2cm, de adquirir

⁹⁵¹ BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 2001: 90. el ‘traje de moda’ se caracteriza por los continuos cambios. Es este cambio el que produce una fractura en el carácter cíclico del tiempo que modifica la vigencia de la tradición. La repetición de una costumbre continúa y constante se encuentra irrupida por una nueva modalidad, totalmente contraria y opuesta a ella.

⁹⁵² LIPOVETSKY, Gilles, *Ibidem*, p. 52

para el invierno una silueta hermosa y un volumen razonable compatible con vestir a la moda (PB 2004: 372).

La condesa, dueña de una oronda figura, bien debía de conocer estas frívolas torturas⁹⁵³. La obesidad es también un problema para Mercedes, protagonista de *Allende la verdad*, a quien la condesa describe como *mujer que tiene vida sentimental y es un poco jamona* y que, por ese motivo, cuida *prolijamente su tocado y su atavío* (PB 2002, VI: 306).

La ropa, aunque ayude a disimular los excesos de un cuerpo grueso, no obra milagros. La protagonista de *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas, parece que no confía demasiado en que el vestido pueda disimular los estragos de la obesidad:

Mi figura es una de tantas como la moda actual, artísticamente pérfida y reveladora, troquela en sus moldes. Tiene trazos graciosos,(...) pero lo mismo les sucede a casi todas las que se visten de este modo, a menos que sean cincuentonas, o su estructura se base en el tocino o la cecina (PB 1989: 130).

La gordura no es *glamourosa*⁹⁵⁴. Incluso la santidad es esbelta. Santa Catalina de Antioquía es descrita en *Dulce Dueño* como una *figura diancesca, lanzal y erguida* (PB 1989: 79).

El relato *La Sor* insiste en la delgadez como sinónimo de virtud y belleza. Sor Marcela, la monja protagonista, es alabada como *una criatura delgada y menuda*. Su hermana Clara, por contraste, es calificada como *una mujerona basta, ya algo ajamonada a los veintiséis, de protuberantes curvas y cutis encendido*. La esbeltez de Marcela es un atributo más de su hermosura presidida por *un delicioso semblante infantil*⁹⁵⁵ (PB 1990, III: 59). La gordura de Clara resalta su vulgaridad ante los ojos de Antonio, su recién estrenado esposo y pretendiente de Marcela tres años atrás.

⁹⁵³ BURDIEL BUENO, Isabel, *Ibidem*, p. 313. Pardo Bazán lamenta su gordura durante su romance con Galdós y le escribe en un ade sus cartas: *¡Este cuerpo del diablo! ¿Cómo haríamos para que yo me convirtiese en aérea sílfide que no dobla sus pies ni el cáliz de los lirios?*.

⁹⁵⁴ JÁUREGUI LOBERA, Ignacio, “Gordos, obesos y obsesos”, *Trastornos de la conducta alimentaria*, nº 4, 2006: 304. En *La Physiologie* de Brillat Savarin publicada en 1826 se asocia por primera vez negativamente obesidad con estética y se señala que la gordura perjudica la belleza. DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 70: *La mujer moderna quiere estar delgada y no falta quien diga a su doctor: envenenadme, pero ¡hacedme adelgazar!*.

⁹⁵⁵ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p. 38. Incide en los estragos del paso del tiempo que desfiguran el rostro y lo vuelven irreconocible para propios y extraños.

El cuento *La pasarela* insiste en este debate acerca de *cuales valen más, si las mujeres de libras o las menuditas y flacas* y señala que dicha cuestión es motivo de *constante disputa, y que entretenía muchas tardes y no pocas noches los ocios masculinos*. Los admiradores de la primera actriz de la compañía de teatro italoaustríaca protagonista del relato, elogian su *pantalla espléndida*, y su *exuberancia de formas*. Sus detractores la critican por *ajamonada* y prefieren a la actriz genérica, *la Ñoquita*, descrita como *especie de diablillo pequeño y vivaracho (...) con paso de sílfide, graciosa como un muchacho* (PB 1990, III: 188) .

Silvio Lago, el árbitro de la elegancia de *La Quimera*, ratifica la beatitud de la delgadez y se muestra intransigente con las redondeces de la duquesa de Calatrava, *ex belleza del reinado de Alfonso XII*, a la que califica de *fardo* y cuya gordura desdibuja su antigua belleza: *La obesidad, desbaratando las facciones finas, apenas permitía adivinar lo que pudo ser el antaño gracioso semblante*. Además, Silvio también censura con dureza que la duquesa emplee su escote, única parte del cuerpo femenino en donde la abundancia de grasa es consentida y admirada, como reclamo seductor *¡Y el escote! Lo adivino. Veo asomar los encantos, como dos medias vejigas de grasa.*⁹⁵⁶ En cambio, Lago se revela mucho más tolerante con los estragos de la vejez de otra de sus clientas porque se conserva delgada: *La Camargo, flaca, cobriza teñida, de tez estropeada por el artrismo, bien corsetada, silueta aún elegante y juvenil, indignó a Silvio un poco menos* (PB 1991: 226).

La vejez también es un problema para las *fashionistas*⁹⁵⁷. Cuando la protagonista de *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas, describe a la duquesa de AmbasCastillas, hace hincapié en el esmero del arreglo de la aristócrata quien:

*Se presenta, ágil y airosa y envelada la cara de tules*⁹⁵⁸, *a fin de disimular y suavizar el estrago que los años han ejercitado, impíos, en su belleza célebre. (...) en su maceramiento de sesentona, persiste una gracia arrogante que yo desearía imitar* (PB 1989: 226).

⁹⁵⁶ FOGG, Marnie, *Ibídem*; p. 177. La duquesa de Calatrava todavía sigue en 1905 la moda de los escotes pronunciados y de hombros caídos que impuso en Europa Eugenia de Montijo.

⁹⁵⁷ SÁNCHEZ PALACIOS, Concepción, *Estereotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas*. Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2004: 12. En la tradición grecorromana la vejez era considerada como una desgracia ya que conllevaba el declive físico y las enfermedades asociadas a la edad avanzada.

⁹⁵⁸ MAGLI, Patrizia, *Ibídem*, p. 29 y 30. Incide en la fascinación que ejerce el rostro velado sobre quienes lo escudriñan.

En el cuento *John*, el protagonista se queja de que su mayordomo inglés sólo acepta entregar cartas amorosas a mujeres que sean *first class lady*... y no permite un devaneo con una cursi, aun dentro de la buena sociedad,(...) no tolera sino a la media docena de señoras chic..., a quienes el protagonista critica y rechaza porque están ajadas⁹⁵⁹: *como sabes, ¡están ya muy défraîchies!* (PB 1990, III: 15). También el relato *Memento* ridiculiza el arreglo excesivo e inapropiado de Doña Aparición, una solterona ya mayor:

El peluquín de doña Aparición, con bucles y sortijillas de un rubio angelical, su calzado estrecho, sus guantes claros de ocho botones, sus trajes de seda a rayas verde y rosa, sus abanicos de gasa azul y el grupo de flores artificiales que prendía graciosamente su mantilla, nos daban hartito que reír (PB 1990, I: 271).

En *La hoz*, María Silveira no entiende la fascinación que sobre su novio, Avelino, ejerce una rubia peliteñida y entrada en años de quien se dice:

El sol se filtraba al través de la sombrilla abierta y roja de la raída, y descubría la escasa belleza, la edad, ya casi madura, los afeites, el pelo teñido ese elemento inexplicable de locura de amor que hace exclamar: «¡No se comprende (PB 1990, III: 292).

En *El cuarto*... no sólo se censura la vulgaridad del arreglo de una misteriosa mujer que irrumpe en el palacio episcopal de Arcayla, sino que también, se cuestiona su edad aparente:

Para ojos inexpertos, ignorantes de ciertos artificios del tocador⁹⁶⁰, la dama... o lo que fuese, representaba cuarenta años a lo sumo, para los inteligentes, sabe Dios si podrán añadirse a la cuenta cuatro lustros bien corridos (PB 1990, I: 388).

En *Tío Terrones* se insiste en lo incomprensible del *glamour* en la vejez. La joven Zoila, que era todo lo aficionada a componerse y emperifollarse que permitía su humilde estado, sorprendida e intrigada por la procedencia de los lujos asiáticos de

⁹⁵⁹ BALZAC, Honoré de, *Ibidem*, p. 71. *¿Qué mujer de cuarenta años no reconocerá en la tooilette una profunda ciencia.*

⁹⁶⁰ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p.40. Señala que el maquillaje es una manera *di sfuggire all'invecchiamento...mettere reparo al lavoro inesorabile del tempo.*

su tía Hilaria, pregunta a ésta *¿Y quién ha tenido la ocurrencia de regalarle esa preciosidá a una..., a una persona mayor...?* (PB 1990, II: 410). La juventud como cualidad importante en una mujer hermosa también se subraya en *Consejero*. Cuando don Diego Vélez de Guevara contempla a su hermana Beatriz, una monja ya anciana y alegre, reidora *fashionista* en su mocedad, exclama: *¡Oh juventudes, venenos vitales, hervores de la sangre, fermentos de la fantasía!* (PB 1990, III: 360).

El baile del Querubín anticipa la comprobación de la vanidad universal incluso en la niñez. Algunas de las chiquillas que acuden al baile que da título al relato, se entretienen con juegos frívolos y se dedican a hacerse visitas o a salir de paseo, desde la sala a la antesala, muy peripuestas, luciendo ricas mantillas de guiñapos y abanicándose con la pantalla o el soplador (PB 1990, I: 226). Otra *fashionista* infantil es la moribunda protagonista de *Más Allá* quien, indiferente a la muerte como aniquilamiento del ser físico, no la aceptaba como abdicación de la gracia y la belleza. Por este motivo, se acicala incluso el día en que va a recibir la extrema unción: *se lavó con esencias fragantes y jabones exquisitos, hizo peinar esmeradamente la negra mata de pelo, se puso traje de blanco gro, y con sonriente coquetería prendió en la mantilla sus agujas de turquesa* (PB 1990, I: 301). La niña protagonista de *Los rizos*, que prefiere la muerte antes que acudir a una colonia de verano en donde determinan cortarles el pelo para despiojarla, es otro ejemplo de vanidad precoz: *No me quitaréis mis rizos, no tal*. Esta negativa a verse privada de las *finas ondas del soberbio pelo*, hace que, finalmente, la niña empeore -«*¡Está consumidita!... ¡Qué color tan malo!* (PB 1990, III: 95, 96) y muera.

Con este catálogo de *fashionistas* Pardo Bazán demuestra que todas las edades de la mujer desde la infancia hasta la senectud pasando por las glorias de la juventud y los encantos de la madurez sucumben a los juegos de la apariencia y la seducción y a los caprichos y veleidades de la moda.

7.2 Los casos reales: actrices y emperatrices

Las víctimas de la moda de doña Emilia son personajes reales o ficticios de cualquier, profesión, clase y condición social. En el cuento *Perlista* el protagonista, traficante de perlas, nos deja un repertorio detallado de *fashionistas* de la *high society*:

Aquí, los collares de la desgraciada emperatriz, aquí, los de las princesas, aquí, los de las reinas, de las actrices, de las impuras, de las archimillonarias, de las odaliscas turcas, de las imágenes católicas (PB 1990, II: 374).

Desde miembros de la realeza y de la aristocracia, como la emperatriz Eugenia de Montijo o *Madame* de Berry, pasando por personalidades del mundo del espectáculo, como Sara Berhandt, la Taglioni o la Cerito, decentes y anónimas señoritas burguesas, encantadoras *cocottes*⁹⁶¹ e incluso, miembros de los grupos socialmente más humildes: criadas, modistillas, cigarreras, mariscadoras, aldeanas... todas sucumben a los encantos de la moda⁹⁶².

Doña Emilia conoce iconos históricos de moda aristocrática de todas las épocas. En *Misterio*, novela histórica ambientada a principios del siglo XIX, la duquesa de Roussillon, personaje de la novela, imita en su estilismo a la disoluta María Luisa Isabel de Orleans, apodada *Joufflote*, por sus problemas de obesidad⁹⁶³ y que puso de moda *el panier*⁹⁶⁴ que dismulaba sus formas amplias y sus embarazos constantes⁹⁶⁵:

⁹⁶¹ Muchas *fashionistas cocottes* son aludidas en varios de los *Cuentos sacroprofanos* de la autora): en *La máscara la Locura vestida de raso negro era una cocotte pálida y con el pelo teñido, pagada tal vez por algún compañero de francachela para embromar a usted* (PB 1990, I: 381). En *Miguel y Jorge*, San Jorge ve con horror cómo su medalla sirve de membrete de un papel perfumado con el odioso almizcle de las mujeres perdidas (PB 1990, I: 384). *El cuarto...* presenta a una intrusa en la fiesta celebrada en el palacio episcopal de Arcayla en la que el Obispo va a ser condecorado. La *cocotte*, ya madura luce un traje de corte exagerado y provocativo, y un sombrero, redondo, enorme, recargado de plumaje y broches de brillantes falsos, *sombreaba la cara lunar, barnizada de afeites, en que los labios de bermellón se destacaban como herida reciente, mientras el pelo, teñido de un rubio de cobre, fulguraba recordando la aureola de fuego de Satanás. Esta mujer que apesta a esencias y perfumes que (...) tumba de espaldas, (...) vaho de infernal azufre, emanación de las calderas malditas* (PB 1990, I: 388) resulta ser la madre del Obispo.

⁹⁶² PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, p. 17. Subraya la idea de que las clases altas imponen una moda nueva que, inmediatamente siguen los demás grupos sociales.

⁹⁶³ MORY, Catherine, *La littérature pour ceux qui on tout oublié*, París, Laroussse, 2013: 187.

⁹⁶⁴ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 94, 98 y 99.

⁹⁶⁵ ERLANGER, Philippe, *Le Régent*, París, Gallimard, 1966: 227 y 228.

Vestía, sobre una funda de tafetán⁹⁶⁶ listado con menudos volantes, primorosa dulleta⁹⁶⁷ de rico paño verde, que realizaban orlas de cisne y ligeros bordados de canutillo y oro, la gran capota inglesa de calesín⁹⁶⁸, de seda, encuadraba su rostro, dejando sólo escapar a cada lado dos racimos insubordinados de tirabuzones todavía rubios, una sombrilla exactamente igual a la última que había lucido Madama, duquesa de Berry, de raso blanco con violetas salpicadas, acompañaba al traje (PB 2000, IV: 457).



IMAGEN 1: *Retrato de María Luisa Isabel de Orleans, duquesa de Berry, 1714, Pierre Gobert, Museo nacional del Prado.*

⁹⁶⁶ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 1179. Tafetán: tela delgada de seda muy tupidade que hay varias especies como doble, doblete o sencillo.

⁹⁶⁷ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p.825. Dulleta: prenda exterior de invierno forrada y entretelada..

⁹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 690, 691. Capota: adorno que usan las damas, más ligero y de menos lujo que el sombrero aunque muy semejante en la forma. ALFARO, Ricardo J. “El anglicismo en el español contemporáneo”, *Thesaurus*, tomo IV, nº 1, 1948: 123. Calesín: vehículo, calesa ligera tirada por una sola caballería.

Otra famosa aristócrata *influencer* de la misma época es *Madame Recamier*, la amiga de *Chateaubriand*, de quien se dice en *Bucólica* que pertenecía al grupo de mujeres muy hermosas cuya apariencia deslumbrante provocaba los piropos de los soldados ó de los saboyanitos deshollinadores, en la calle (PB 2003: 88). En *Por otro*, un relato sobre el delfín de Francia, se alude al peinado que solía lucir en los retratos oficiales María Amelia de Borbón- Dos Sicilias y Habsburgo-Lorena, antecesora de Eugenia de Montijo en el puesto de reina de Francia. La protagonista del relato, una anciana profesora de francés luce una toilette de bucles grises a lo reina Amelia ⁹⁶⁹(PB 1990, III: 161).



IMAGEN 2: Retrato de María Amelia de Borbón- Dos Sicilias y Habsburgo-Lorena, 1842. Francisco Javier Winterhalter. Real Alcázar de Sevilla.

⁹⁶⁹ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 133. Peinado a la *chinoise* con raya al medio y con el pelo muy rizado en la parte delantera.

A mediados del siglo XIX, la emperatriz Eugenia de Montijo, esposa de Luis Napoleón Bonaparte de Francia, es el icono de moda por excelencia en toda Europa⁹⁷⁰. En *El saludo de las brujas* la protagonista, Rosario, asiste a *dos o tres bailes de trajes (...) luciendo trajes españoles, ya el de Rosina en el Barbero, ya el de la que llaman duquesa de Alba en los tapices de Goya, ya el de la infanta Sánchez Coello, ya el picante calañés⁹⁷¹ y la chaquetilla torera de terciopelo guinda que en sus juventudes ostentara Eugenia de Montijo* (PB 2000, IV: 161).



IMAGEN 3: Eugenia de Montijo a caballo. Palacio de las Dueñas, Madrid.

La emperatriz francesa reaparece como referente *fashion* supremo en otras obras de Pardo Bazán como el cuento *Remordimiento*, cuyo protagonista masculino, soltero recalcitrante, dice para ratificarse en su estado civil: *estaba resuelto a no casarme*

⁹⁷⁰ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 173. FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, p.216. PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, pp. 870 y 872.

⁹⁷¹ STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p. 665. Sombrero de ala vuelta hacia arriba y copa comúnmente baja y más estrecha por la parte superior que por la inferior, en ocasiones decorado con borlas.

nunca, que no me casaría ni con Eugenia de Montijo (PB 1990, I: 350). En *La Centenaria*, historia de una anciana sombrerera *demodé* poco demandada ya por las elegantes, también se alude a la esposa de Napoleón III como *fashionista* que marcó toda una época:

Y mientras la centenaria, arrastrándose, iba en busca del último adorno, de la coquetería última, miré lo que estaba leyendo cuando entramos. Era un figurín antiguo, de la época de la emperatriz Eugenia, la época gloriosa en que las capotas de madama Teresa todavía hacían furor en la capital de provincia (PB 1990, III: 350).

La propia autora dedica un artículo, en *La Nación* de Buenos Aires, a la emperatriz francesa con motivo de su obituario y reconoce en ella *méritos femeniles* que han contribuido *a dar brillo al reinado* de su esposo (PB 1999, II:1402). No obstante, doña Emilia censura duramente a Eugenia de Montijo a quien reprocha su falta de españolidad y le achaca, relativamente, haber inducido a su marido a la adopción de políticas ultramontanas y nada acordes con el credo liberal profesado por la escritora gallega⁹⁷². Sin embargo y a pesar de la compasión que parece inspirarle el personaje, la última frase del citado artículo contiene una crítica a la vanidad desaforada de la Montijo a quien parece haber afectado más envejecer que la pérdida de su hijo, *cosa natural* en una mujer para quien *lo principal* ha sido *la magia de su exterioridad* (PB 1999, II:1405).

Las artistas contemporáneas de Pardo Bazán también gozan de prestigio *fashion*. Las actrices y bailarinas son impulsoras de tendencias indumentarias que desfilan por las tablas de los teatros mostrando sus seductores ropajes, fabulosas joyas, peinados inéditos, extravagantes sombreros y zapatos impecables⁹⁷³. En *La dama joven* Concha, una humilde costurerita, reflexiona sobre el *glamour* de las cómicas:

Artista! ¡qué bien le sonaba á Concha el nombre! Ser artista era pertenecer á una clase aristocrática, superior á la humilde condición de costurera... ¡Artista!(...) «á la eminente artista Fulana» ó «á la célebre artista Mengana» venía una serie de calificativos y epítetos, entrelazados como guirnaldas de flores, y se las llamaba huríes, ruiseñores, ángeles y otras mil cosas así. ¡Una artista! ¡Y los trajes! Para Consuelo se precisaban tres diferentes, elegantes todos: el del último acto, descotado y con cola (PB 2003, VII: 19, 20).

⁹⁷² BURDIEL BUENO, Isabel, *Ibidem*, p. 37

⁹⁷³ PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, p. 94.

En el cuento *Lección Micaela*, dueña de la casa a la que va a cenar Juanito Lucena, recién llegado de París, se viste esmerándose *en parecerle al parisiencito desaprensiva, superior, y no encogida*, y basará su arreglo en *la comparación que Juanito estaría haciendo(...) entre sus costumbres y hábitos y los de las mundanas y «cremosas», actrices y Aspasia*s (PB 1990, III: 378). Las actrices protagonistas lucen habitualmente un atuendo elegante, digno de ser imitado y envidiado⁹⁷⁴. Poiret en sus memorias subraya la importancia de los teatros como escaparates para las creaciones de los modistos cuando narra cómo se devanó los sesos para crear un vestuario a la altura de Réjane: *No dormía, ninguna de mis ideas me parecían lo bastante grande. Por fin me decidí e hice el abrigo (...) Esto me consagró en(...) todo París, mi triunfo lo paseó Réjane por la escena*⁹⁷⁵.

No obstante lo antedicho, la pobreza y la cutrez del vestuario de las actrices de poca fama son aspectos destacados por la Pardo Bazán en varios de sus relatos. Por ejemplo, en *La dama joven* señala: *¡Qué de mañas, ardidés y cálculos representaba la conquista de tres trajes de actuar elegantes*. La misma obra nos cuenta los desvelos de las modistillas protagonistas reciclando vestidos: *Vamos, á no ser por la señorita del intendente, tan franca y tan amable, no acertaba Concha cómo se las habría compuesto. Afortunadamente la señorita fué su providencia: desde zapatos blancos de raso hasta flores artificiales y brazaletes, todo se lo prestó. Cierto que eran cosas bastante usadas, y hubo que refrescar, lavar, planchar, alargar ó encoger...* Incluso Dolores, hermana mayor de la aspirante a actriz, protesta ante estas penurias: *me duele la cabeza ya, de discurrir para refrescar vejestorios* (PB 2003, VII: 20). Otro cuento, *La pasarela*, nos recuerda que no todo es *glamour* en el mundo del espectáculo:

Aquellas mujeres, que, engaritadas en sus abrigos maltratados por el uso y los viajes, temblaban sobre el peligroso paso, a pesar de su ágil ligereza de danzarinas de oficio, no eran las atrayentes heteras que se prometían, sino unos seres que, para comer pan, sufren y luchan (PB 1990, III: 189).

Estas miserias de las mujeres del teatro quedan, de nuevo, ejemplificadas cuando leemos la ridícula impresión que causa en *La tribuna* una actriz que representa el papel de mancebo en el coliseo de Marineda:

⁹⁷⁴ PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, pp. 95 y 96

⁹⁷⁵ POIRET, Paul, *Ibidem*, pp. 28 y 29.

La actriz encargada de este interesante papel se había puesto sobre su cabello natural una peluca de ricitos cortos que la hacía semejante a un perro de aguas, circundaban sus ojos románticas ojeras marcadas al difumino, espesa capa de polvos de arroz imitaba la palidez de la agonía, llevaba americana muy floja para disimular la amplitud de las caderas, y entró tambaleándose y dando traspiés, con la mano apoyada en la región del pecho donde se suponía estar la herida (PB 2002: 266).

También el protagonista de *Por el arte* critica lo inadecuado del vestuario de los coristas que

ni dinero tenían para adquirir zapatos de época, por lo cual sacaban, con indiferente impudor, botas de elásticos para tramar el asesinato de Carlos Quinto..., ¿No es cosa que hace llorar? ¿Hay espectáculo más lastimoso que éste? (PB 1990, I: 71).

Las actrices que alcanzan la fama pueden mejorar su indumentaria teatral y presumir de *fashionistas*. En *Por el arte* La Duchessini, cantante de ópera, tras su apoteósico éxito en una capital de provincia, *se vestía mucho mejor* desde que *el empresario tuvo que subirle el sueldo para el abono supletorio* (PB 1990, I: 76).

Además, las cómicas son agasajadas con flores, joyas y regalos caros después de cada éxito. Así, en *La dama joven*, Concha recibe de su novio Ramón *una corona de hojas de laurel rematada en unas largas cintas blancas con flequillo de oro al extremo* (PB 2003, VII: 26) como regalo en su estreno como protagonista. La Duchessini en *Por el arte* es recompensada con *estuches (...), uno contenía una corona de hojas de laurel de oro, otro, un brazalete, otro -el último, el más importante sin duda-, una cajita minúscula de terciopelo, donde brillaban dos hermosos solitarios..* (PB 1990, I: 78). Finalmente Celina, la protagonista de *Paracaídas*, cuando su marido Tomás la abandona por una *actriz de teatrillo* decide meterse a cupletista, *una profesión festiva*, en la que augura: *recibiré regalos a montones, ramos de flores a cestas, como los que Tomás le manda a esa mujer, los he visto... Y también he visto las cuentas de las alhajas... Catorce mil duros, ¿eh?.* (PB 1990, I: 242). También es agasajada en *La paloma negra*, Margarita, *célebre cómica y bailarina de Antioquía* cuya casa -dice el protagonista- *parece templo de un ídolo, donde rebosan el oro y la pedrería y a quien sus amadores han cubierto de perlas* (PB 1990, I: 183).

La dama joven revela, además, que el vestuario actoral está dispensado de las normas morales y de decencia que cabría exigir en la vestimenta de calle⁹⁷⁶. Concha, la protagonista, *al principio del entreacto, había reñido con Ramón. ¿Pues no tenía éste la peregrina ocurrencia de exigir ahora, á la hora crítica, que no se presentase escotada, que se pusiese un cuerpo alto? (...) el escote en aquel acto era de rigor* (PB 2003, VII: 41). También la Duchessini en *Por el arte* luce un ropaje provocativo: *lacre era también el gracioso monillo y la falda ceñida e indiscreta que lucía la Duchessini, velada con volantes de rica blonda española..* (PB 1990, I: 77).

Las actrices famosas como Rejána, Sara Bernhardt o Lily Langtry⁹⁷⁷, cuentan, además con ayudantes de vestuario. Un privilegio que, actrices aficionadas y hartas de repasar trajes, como las de *La dama joven*, envidian:—*¿Tendrán que hacer esto las cómicas el día que representen? dice Concha —No, mujer...—murmuró Dolores.—Esas lo tienen todo arreglado.—Dichosas ellas. Á mí me venía bien ahora repasar el papel.* (PB 2003, VII: 22)

Sarah Bernhardt es la gran actriz de la época y, por ende, un icono de estilo. Cualquier objeto que ella haya tocado queda sacralizado con el carisma de su personalidad⁹⁷⁸. En *El tesoro de Gastón*, queda patente su fama como *elegante* indiscutida:

Llamó risueño a Telma, y, sacando de la cartera algunos billetes - porque el día de la marcha había mal vendido a la Pimiento, corredora de alhajas, diez alfileres de corbata primorosos, entre ellos el de la lágrima negra, perla muy rara que perteneció a Sara Bernhardt. (PB 2000, IV: 38).

En *Por Francia y por Alemania* la condesa de Pardo Bazán critica despiadadamente el *fashionismo* de Sarah Bernhardt:

⁹⁷⁶ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 125. El efectismo del vestuario teatral era un elemento fundamental para atraer al público: *Muchas mujeres sólo van a ciertos coliseos por el atractivo de las toilettes.*

⁹⁷⁷ Lily Langtry, actriz contemporánea de Pardo Bazán y amante del Rey de Inglaterra Eduardo VII, fue una de las primeras *celebrities* que se hizo popular por el seguimiento que la prensa hizo de sus relaciones amorosas. Su fama, más allá de sus habilidades dramáticas, fue tan grande que la llevó a convertirse en la primera cómica en hacer publicidad como imagen de los jabones Pears, marca citada por doña Emilia en *La sirena negra El niño se me presenta ya hecho una lechuga, oliendo al jabón Pears y a los vinagres caros y deliciosos que he mandado venir para su tocadorcito* (PB 2003, V: 477). FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 174.

⁹⁷⁸ ERNER, Guillaume, *Víctimas de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005: 142. Subraya que el carisma de las actrices en provecho de las casas de modas ya fue apreciado a principios del siglo XX.

Su coquetería exacerbada, el desordenado apetito de agradar, subyugar y fascinar ... la pretensión de ser a un mismo tiempo y en igual grado, trágica ilustre, arrebatadora sirena, professional beauty, figurín de la última moda y reina de Bizancio (...) La flaqueza de Sara, consiste en no querer estar nunca fea ni vestida sino de un modo original y magnífico, se ha comunicado ya a los espectadores, y mucha gente ya no va al teatro sino para admirar el arte da la corsetera, el zapatero, el peluquero y el modisto. (PB 2004: 400).

La famosa actriz llega, en su delirio *fashion*, hasta el punto de perder la perspectiva respecto al papel de la escenografía y el vestuario, elementos que supedita al culto a su imagen, dejándose también en el camino, según deja claro doña Emilia en este párrafo, incluso su profesionalidad como intérprete. Esta misma impresión era compartida por Carmen de Burgos quien en *El Arte de ser mujer* también afirmaba al respecto: *donde más se acentúa el triunfo, quizás demasiado ruidoso del traje femenino es en el teatro, lo que da lugar a la discusión de si esta ostentación, lejos de favorecer, perjudica al verdadero arte (...) el público perdona que algunas estrellas cometan los mayores desatinos artísticos con tal de que sean elegantes y suntuosas*⁹⁷⁹.



IMAGEN 4: Fotografía de Sarah Bernhardt caracterizada como la emperatriz Teodora de Bizancio, 1884.

⁹⁷⁹ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 123

La dama joven también insiste en la atención que suscita entre el público la indumentaria de las actrices, aunque sean *amateurs*: *¡Pues y las mujeres! ¡Qué modo de vestirse!*. Incluso las gentes de teatro como Gormaz y Estrella lamentan en la misma obra, la frivolidad y el exceso de vanidad de las actrices jóvenes: *¿Qué hay en mujeres, qué hay? Cuatro gatitas, que sueltan unos mayidos, que sacan unas colas de raso y están pensando en ellas toda la noche... ¡Ah!* (PB 2003, VII: 34, 39).

En *Por el arte*, se describe la fascinación que ejerce sobre el protagonista el calzado de la cantante principal⁹⁸⁰, *la Duchessini*:

Iba yo comprendiendo, con suma claridad, por qué El barbero de Sevilla me parecía distinto en Marinada que en Madrid: (...) Es que en el Real yo atendía a la música, a la orquesta, a las voces, mientras aquí la peligrosa proximidad sólo me consentía escuchar el ritmo de dos pies, cubiertos con: salpicadito de azabache..(...) en vez de atender a las melodías de Rossini, sólo tenía ojos y oídos y sentidos corporales para el moverse de dos piecillos traviesos, afiligranados, cucos (PB 1990, I: 73, 77).

En *Doña Milagros*, a propósito de las hijas de Neira que pasean sus galas por provincias, se ocupa la autora de *ese favor del público que en provincia dura tan corto tiempo, pasando en seguida la gente a cansarse de las muchachas lindas, como se cansan de las actrices y de las celebridades* (PB 1999, III: 660). De nuevo alude doña Emilia a la frivolidad de las actrices preocupadas por la moda y censura la actitud de los espectadores teatrales que se limitan a admirar las galas de teatro de las comediantas incentivados, en no pocas ocasiones, por los cronistas que *antaño hablaban más del talento de las actrices* y en cambio ahora hablan *de sus trapos*⁹⁸¹.

7.3 Los casos fallidos: Rosa Neira, Josefina García y Pilar Gonzalvo

La Pardo Bazán no sólo se ocupa de *fashionistas* reales, también crea personajes que encajan como un guante en el perfil de la genuina *fashion victim*.

En el sistema de la Moda advertimos el resultado de una lucha simbólica que se refiere a la contraposición entre los que ocupan una importante posición social y los que

⁹⁸⁰ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*, p. 656. *Con la falda corta, el calzado requiere mucho esmero; las botinas Luis XV son indispensables con sus puntas estrechas, sus respuntes y labores y el tacón alto decía La mujer en su casa*, nº 18, 1903: 186.

⁹⁸¹ DE BURGOS, Carmen, *Ibidem*, p. 124.

aspiran a ella. Bourdieu observaba que, mientras que las clases bajas se concentran en bienes de primera necesidad, la clase media ya no se mueve por la urgencia sino por la consolidación de comodidades como la vivienda o un vestido nuevo. Estos elementos representan la pretenciosidad de esta mesocracia que trata de crearse una nueva identidad que remarca las apariencias en detrimento de la realidad. Entre las manifestaciones corpóreas, el buen gusto es indicativo de la posición y, por ende, del grupo social de pertenencia. Las *fashionistas* de las novelas y cuentos de doña Emilia aspiran, con sus delirios trapísticos, a ser reconocidas como pertenecientes a una categoría social superior⁹⁸².

Rosa Neira, *bella, coqueta y despilfarradora*, (PB 1999, III: 819) es, en *Doña Milagros*, la personificación de la devoción por la moda: *Podría afirmarse de ella que ni existía ni respiraba sino para emperujarse* (PB 1999, III: 663) y en *Memorias de un solterón*, se abunda en su psicología:

Era Rosa una de esas mujeres fatales y vitandas, de quienes se dijo con expresiva frase que son como el toro, que acuden más al trapo que al hombre. Sólo al ver las locuras que los varones cometen por una hembra se comprenden las que son capaces de cometer las hembras por un pedazo de tela bonita: pasión infinitamente más violenta y terrible que la afición amorosa. Rosa padece la enfermedad traperera febril, devoradora e invasiva: Altísima fiebre la abrasaba al ponerse en contacto con cintas y moños. Su vida no tenía más clave ni más norma que el tocado y el vestido (PB 1999, III: 814, 815, 819).

En Rosa Neira el amor por la ropa es una característica inherente a su naturaleza. Hay casi un enfoque *rousseauiano*⁹⁸³ en la descripción de su personalidad fashionista:

Si volviésemos al estado paradisíaco, a la cándida desnudez de la aurora del mundo, Rosa, con su blanca mano, ensartaría las primeras conchas para el primer collar bárbaro, o tejería la primer guirnalda de silvestres flores (PB 1999, III: 815).

El pecado de Rosa Neira reside en que, al igual que Lina Moros en *La Quimera*, no necesita el adorno para destacar: *en Rosa concurría una circunstancia que hacía*

⁹⁸² BOURDIEU, Pierre, *Ibidem*, p.182.

⁹⁸³ FLUGEL, John Carl, *Ibidem*, pp. 19, 20 y 72. *La vestimenta sirve para cubrir el cuerpo y gratificar así el impulso de pudor. Pero al mismo tiempo puede realzar su belleza, y ésta fue probablemente su función más primitiva.*

más visible y escandaloso lo que daban en llamar su lujo: y era su belleza misma, su belleza triunfadora y resplandeciente (PB 1999, III: 818). La moda es algo superfluo para las hermosas porque como ocurre con Rosa:

El más insignificante trapito causaba alboroto porque se veía de cien leguas. Los colores en ella parecían más vivos, los adornos más caprichosos y ricos, las flores más lozanas (...) en Rosa las telitas peseteras y las puntillas de a real adquirían un aire de opulencia, majeza y frescura que les centuplicaban el mérito y el precio. Rosa ponía la moda en Marineda, y como a toda reina social, se la criticaba y se la imitaba a destajo (PB 1999, III: 818).

Rosa es calificada de *viciosa* (PB 1999, III: 873) porque en ella la obsesión por el arreglo es un defecto que en otras mujeres se disculpa y perdona porque lo necesitan para camuflar su fealdad⁹⁸⁴.

Rosa es una *fashionista* de provincias que pretende seguir la moda y también influir en sus potenciales seguidoras. Desde este punto de vista, Rosa Neira, aunque *hace lo que puede*, es un fraude ya que: *Pobrecilla! Su mundo ideal no estaba a su alcance (...) la pobrecilla, después de tantos esfuerzos, de consagrar exclusivamente su vida y sus escasos recursos a deslumbrar a Marineda y atraerse las censuras de todas las personas sensatas... iba mal, rematadamente mal, para alguien entendido y exigente en achaques de gusto, tan mal, que era un dolor (PB 1999, III: 817)*. En *Memorias de un solterón* se insiste en el fracaso de Rosa: *Yo comprendía que el supuesto «lujo asiático», el «boato» de la chica de Neira, era en realidad penuria, y que con aquellos cuatro pinguitos, en Madrid, Rosa no pasaría de ser una de las bellas cursis en quienes nadie repara (PB 1999, III: 817)*.

No obstante, aunque no pueda gozar de la aprobación y admiración de los expertos en moda, Rosa sí puede engañar con sus trucos de ilusionista a las provincianas menos ilustradas que ella:

En Marineda se criticaba acerbamente el «lujo asiático» que había dado en gastar la hija de D. Benicio Neira. Las devotas amigas de saber vidas ajenas, como Zoe Martínez Orante y Regaladita Sanz, se hacían lenguas del derroche, boato y locuras de aquella muchacha.

⁹⁸⁴ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 115 Achaca los errores relativos a lo bello a la falsa concepción del siglo XVIII relativa a la moral y señala: *El artista filósofo encontrará fácilmente la legitimación de todas las prácticas empleadas en todos los tiempos por las mujeres con el fin de consolidar y divinizarse por así decirlo su frágil belleza*. La actitud de Rosa, lejos de ser un vicio sería la más natural y loable según esta opinión de Baudelaire.

«Nunca lleva dos veces seguidas el mismo traje», suspiraban levantando los ojos al cielo. «Ahí está -añadían- Remedios Veniales, que ha tenido la curiosidad de contarle los trajes a Rosa Neira, y ¿cuántos dirá V. que resultan? Resultan quince, ¡quince!» (PB 1999, III: 816).

En realidad, estamos ante una maestra en el arte del disfraz. En su “pequeño teatro de la moda”⁹⁸⁵, Rosa Neira enmascara con toda clase de artificios su ropa vieja y desfasada y crea una imitación burda pero convincente que se acerca mejor al ideal de lo *fashion* que, para ella y para sus vecinas, es inalcanzable⁹⁸⁶. *El (vestido) negro, de seda brochada, emulaba a Proteo, según las transformaciones que sufría, ya por medio de lazos amarillos, ya de plegados verdes, ya de encajes blancos, ya de flecos de azabache, el cuerpo unas veces lucía escote cuadrado, otras una pañoleta, cuándo unas hombreras anchas, cuándo unas mangas de color pegadas la víspera* (PB 1999, III: 817).

Rosa es una maga, una ilusionista, *Rosa hacía prodigios*, (PB 1999, III: 663) que va persiguiendo la utopía de seguir la moda para lo cual:

Aguza el ingenio para variar de adornos sin comprar ninguno nuevo, volvía al revés los trajes, les añadía perendengues, volantes aprovechados, la pasamanería que guarnecía la falda subía al cuerpo, y a la falda bajaba el fleco de las hombreras, repartido en golpes... Veía en un escaparate algo nuevo y caro, suspiraba, daba cien vueltas en redor del vidrio... y en casa, con vejeces, imitaba al punto la novedad. Siempre estaba refrescando sombreros, improvisando cinturones, forrando manguitos o planchando encajes (PB 1999, III: 663).

Memorias de un solterón insiste en las mañas de Rosa para rehacer trajes y engañar a sus vecinas haciéndoles creer que tiene más trajes y galas de los que realmente puede permitirse⁹⁸⁷:

⁹⁸⁵ FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 286. El *Théâtre de la Mode* fue una exposición itinerante de maniqués de moda en miniatura de los mejores diseñadores de moda parisinos que se gestó ante la imposibilidad de realizar desfiles con trajes a tamaño real durante la II GM.

⁹⁸⁶ En las aspiraciones de Rosa subyace el deso irrealizable de seguir la moda impuesta por las clases pudientes. VEBLEN, Thorstein, *Ibidem*, p. 119. Considera la moda como una forma distintiva que sitúa al hombre en una posición de la escala social puesto que la necesidad de ostentar supera las preocupaciones de cubrir el cuerpo

⁹⁸⁷ BALZAC, Honoré de, *Ibidem*, p. 75. Rosa Neira hace buena la afirmación de Balzac: *Toda moda que tiene por objeto una mentira es esencialmente pasajera o de mal gusto.*

Los quince vestidos contados por Remedios Veniales en realidad no pasaban de seis, pero la maña de Rosa consistía precisamente en disfrazarlos con tal arte, que nadie pudiese decir al verlos: «Mascarita, te conozco». Aquellos pichoncitos caseros mudaban la pluma cada semana. (...) No le iban en zaga las metamorfosis del (vestido) blanco, con el cual logró Rosa chasquearme a mí, pues los visos y cubiertas que recibía el traje lo hacían parecer enteramente distinto, inédito. ¡Qué diré de cierta casaquita de veludillo azul, ora guarnecida con densa piel, a la usanza rusa, ora velada por vaporosas gasas que remedaban nubes sobre un celaje puro! (PB 1999, III: 817).

En cualquier caso, toda imitación no deja de ser un lastimoso artificio fallido. De Rosa Neira dice compasivamente el solterón:

Yo sabía perfectamente que tan laboriosas combinaciones harían sonreír de lástima a una verdadera lionne, de las que encargan sus trajes por cajas y docenas, y desdeñan la ciencia humilde y práctica de aprovechar las sobras (...) Aparte de que Rosa, en realidad, gastaba demasiado -pues esas vueltas y revueltas a un pingo, que al fin pingo se queda (...) aquellas pobreterías -no me cabía duda- desequilibraban el presupuesto como lo podrían desequilibrar, si fuese mayor, los cajones llegados de París y las facturas del joyero y del peluquero de fama (PB 1999, III: 817).

No obstante su pobreza, toda *fashionista* que se precie antepone el gasto en vestir a cualquier otra necesidad personal o familiar. Las hijas de Neira son un ejemplo claro. Feíta Neira, en *Doña Milagros*, censura a sus hermanas en una conversación con su padre por este motivo: *Tula, que no tiene bonito sino el pie, ha derrochado un dineral en calzado y medias... Rosa, se pierde la cuenta de lo que se le va en perfumería, en guantes, en alfileres de azabache en macacadas por el estilo... (PB 1999, III: 719).* No sólo es importante la cantidad de ropa que luzca sino también la calidad de la misma. Una víctima de la moda sólo viste los tejidos más nobles y a ellos suma los complementos más exquisitos. Rosa Neira, amén de los quince trajes de los que presume, *¡quince!, todos de seda o de raso, luce, a proporción los abrigos, los gorros (aún hay en Marineda quien llama así a los sombreros), los guantes, los abanicos, el calzado y todo lo demás... (PB 1999, III: 816).*

Concretamente, los excesos de de Rosa Neira son también tema de reproche en *Memorias de un solterón* en donde el sacrificio financiero del padre se pone, de nuevo, de relieve: *¿Cómo hablarle de la derrochadora Rosa, que en trapos y moños se*

gastaba lo que no tenía ni había de tener nunca, mientras su padre iba hipotecando la mitad de sus rentas al implacable Baltasar Sobrado, que le prestaba primero sobre los lugares de Cardobre, y después sobre otros no menos saneados y productivos? (PB 1999, III: 811). Más adelante, en otro lugar de la misma obra se dice: *para Marineda, y sobre todo para la menguada renta de D. Benicio, el teje maneje de trapeteo en que andaba Rosa era excesivo y alarmante* (PB 1999, III: 817). Rosa, añade su hermana Feíta abundando en el tema: *estaba predestinada a este desenlace, si no encontraba inmediatamente un marido muy rico. Y si encontraba ese marido, estaba predestinada a arruinarle y a cubrirle de vergüenza.* (PB 1999, III: 913).

Rosa será víctima de su vanidad. Sus aspiraciones de reina social no sólo arruinan y desangran a su familia⁹⁸⁸, sino que la conducen a la deshonra.

¿Qué te importa darnos la muerte y sepultarnos en basura? Como tengas tus trapos... ¡trapos malditos, cochinos trapos, que ponen a un hombre de bien en el caso en que yo me encuentro! Se pagará la cuenta, aunque fuese con gotas de mi sangre... No permitiré yo que crean que si la hija es una pindonga, el padre es un tramposo... (PB 1999, III: 947).

Feíta, su hermana, no deja lugar a dudas sobre la bochornosa situación:

Se ha vendido, bueno: pero como es tan necia, como su pobre cabeza está tan vacía, ni venderse supo, y lo que hizo fue ponerse la argolla de esclava, y a mi padre también. D. Baltasar Sobrado, es, como V. no ignora, una hormiguita. Tiene a papá sujeto con préstamos que le va facilitando. Puede, cuando le plazca, dejarnos en la miseria. Pues bien, Rosa, en vez de tratar -ya que iba al negocio- de conseguir la libertad de papá, de conservarle el pan de la vejez... ¿cómo dirá V. que cedió a las pretensiones de ese coscón vicioso? ¡Conviniendo Sobrado en que la garantizaría en las tiendas, sobre todo en la Ciudad de Londres, de donde la envían lo que pide sin presentar la factura! (PB 1999, III: 913).

Paradójicamente, el tormento de la *fashionista* deshonrada es la imposibilidad de exhibirse. Rosa Neira no podrá salir a la calle porque sería señalada por todos. Cuando, por fin, ha conseguido llamar la atención por su entrega a la Moda, la sociedad la repudia por las vergonzosas artimañas que ha empleado: *Rosa no podía*

⁹⁸⁸ BALZAC, Honoré de, *Ibíd.*, p. 25. *Para ser elegante es necesario ganar una cuaterna, ser millonario, príncipe, sinecurista o enchufado.*

pagar, Rosa no se atrevía a salir a la calle, Rosa no tenía el recurso de acudir a Sobrado, ausente, marido ya de otra... -El primer momento fue de espanto tan grande, que Neira enmudeció (PB 1999, III: 945). Rosa expiará su culpa en casa y en bata andaba por la casa despeinada y con una bata de zaraza de a real, indicio segurísimo en ella del dolor más verdadero (PB 1999, III: 961).

Con Rosa va a ser castigada también la vanidad de su padre. Rosa es una mujer objeto, ha sido el vehículo de lucimiento del señor Neira, siempre orgulloso de la belleza y del arreglo de la hija⁹⁸⁹: *¡Quién me diría -añadió el infeliz con súbita reacción de ternura- que habías de ser tú, Rosa, mi Rosiña... mi vanidad... la que ibas a darme el tósigo! (PB 1999, III: 947). Porque como dice a Feíta el solterón que da título a la novela: el placer que nos causa ver a la mujer prendida con esmero y gusto, es lícito y hasta puro y noble (PB 1999, III: 873).*

En *La tribuna* Josefina García encarna a la *fashionista* pretenciosa de clase media: *cuanto se ponía Josefina ajustábase siempre a los últimos decretos de la moda, no sin cierta exageración y nimiedad, que olía a figurín casero. La señorita García es, además, una fiel seguidora de las tendencias y entraba dócil en los moldes impuestos por la moda, sin rebelarse ni protestar jamás (PB 2002: 127). Al igual que Lina Mascareñas en *Dulce dueño, sin aliño y despeinada, Josefina debía parecer poca cosa, ayudada por el tocado, adquiriría cierta postiza morbidez (PB 2002: 127, 128). La moda es necesaria en su caso, la embellece y mejora ya que su talle, modelado por el corsé, sería pobre de formas si hábiles artificios del traje, como un volante sobre los hombros, o en la cadera, no reforzasen sus diámetros (PB 2002: 127)..**

La moda condiciona a Josefina, también en su comportamiento social: *figurábase que la distinción, el buen tono, consistían en contrahacer los menores movimientos, ajustándolos a una pauta preestablecida, que había un modo elegante y otro cursi de reír, de estornudar, de abanicarse, que hasta existían opiniones distinguidas y bien vistas, y opiniones que ya no se llevaban, y que en todo, lo más selecto y fino eran las medias tintas, la insustancialidad, lo insípido, inodoro e incoloro (PB 2002: 128). Además tiene aspiraciones de *influencer* y es imitada y*

⁹⁸⁹ FLUGEL, John Carl, *Ibidem*, p. 94. Flügel advierte que desde principio del siglo XVIII, el hombre comienza a preferir una estética más austera mientras que la mujer no se vio afectada por esta decisión masculina. En efecto, la mujer no sólo no renunció a sus galas sino que a través de éstas se mostraba embajadora de los nuevos valores del hombre y por consiguiente de su proyección social. Tal es el caso de Rosa vista como vehículo de exhibición de la posición social de su padre.

criticada a un tiempo por otras mujeres envidiosas: *muchas señoritas la imitaban, porque, según se decía, «sacaba las novedades», y aunque tachándola de exagerada y rara, a veces, con el rabillo del ojo observaban las innovaciones de indumentaria que lucía, para reproducirlas al punto* (PB 2002: 128). Su osadía en la incorporación de “el último grito” a su indumentaria la convierte en *gurú* de la moda en su pequeño y provinciano círculo social⁹⁹⁰:

Aquel año comenzaba a imperar el traje corto, revolución tan importante para el atavío femenino, como la de Setiembre para España, las avanzadas en ideas se habían apresurado a cercenar sus faldas, mientras las conservadoras no se resolvían a suprimir la cuarta de tela con que barrían las inmundicias del piso. Josefina, que en materia de vestir era radical, llevaba la moda nueva en todo su rigor (PB 2002: 128).⁹⁹¹

Como antagonista de Josefina, doña Emilia dibuja el retrato de Lola Sobrado a quien, en la primera ocasión en que aparece en la novela, se la describe *trayendo en la falda del vestido una mescolanza de naranjas, trozos de piñonate, almendras, bizcochos, pasas, galletas* (PB 2002: 81). Esta indiferencia hacia la vestimenta le acarreará una regañina de su madre, Doña Dolores, quien *hecha una furia* le recrimina *¡Y el vestido... el vestido azul estropeado! Diciendo lo cual, se aproximó disimuladamente a Lola y le apretó con ira el brazo* (PB 2002: 81). Lola es la única muchacha del círculo de Josefina que ignora la impostura de la *fashionista* mientras que otras jóvenes, como Clara Sobrado, imitan, incluso, la forzada postura corporal de la señorita García: *echaba la señorita los codos atrás con objeto de destacar el busto, actitud que escrupulosamente copiaba la segunda de Sobrado, Clara. Lola, que iba en medio, era la única a poner el cuerpo como Dios se lo dio* (PB 2002: 129). Ser imitada es la máxima ilusión de Josefina, una muchacha de físico mediocre y cuya única aspiración parece ser contraer un matrimonio ventajoso, a ser posible con Sobrado, el hombre que es objeto de deseo de Amparo, su rival.

Pilar Gonzalvo, amiga de la protagonista de *Un viaje de novios* es otro ejemplo de *fashion victim* llevado al extremo. Pilar, enferma de anemia, olvida su sufrimiento físico entreteniéndose con la moda:

⁹⁹⁰ ERNER, Guillaume, *Ibidem*, p.16

⁹⁹¹ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp. 222 y 223 recoge esta moda del vestido a la polonesa inspirado en el siglo XVIII con una sobrefalda pinzada hacia arriba que dejaba al descubierto la falda. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 147.

Hambrienta como toda persona débil, como todo organismo pobre, de excitaciones, novedades y acontecimientos, divirtióle en extremo la relación nueva de Lucía, y las raras peripecias de su viaje, y el registro de sus galas de novia, que visitó sin perdonar una, examinando los encajes de cada chambra, los volantes de cada traje, las iniciales de cada pañuelo (PB 2003: 162).

La Gonzalvo, a pesar de sus limitaciones físicas y sociales, presume de ser una experta conocedora y difusora de la moda: *la simplicidad franca de la leonesa (Lucía) le brindaba campo virgen e inculto donde plantar todas las flores exóticas de la moda, todas las plantas ponzoñosas de la maledicencia elegante (PB 2003: 162).*

Pilar es una aspirante a *influencer* pero nunca consigue la admiración que pretende: *sufre el paroxismo de un deseo no saciado, las ansias de la vanidad mal satisfecha (PB 2003: 163).* A pesar de sus denodados esfuerzos, destacar es para ella una misión difícil porque no la acompañan ni la belleza ni la salud:

La primavera se había presentado para ella bajo malísimos auspicios, los conciertos de Cuaresma y los últimos bailes de Pascua, de los cuales no quiso perder uno, le costaron palpitaciones todas las noches, cansancio inexplicable en las piernas, perversiones extrañas del apetito: derivaba la anemia hacia la neurosis (PB 2003: 164).

Pero la mala salud no es un obstáculo para exhibirse cada vez que hay oportunidad. La Gonzalvo incluso se aprovecha de sus dolencias para conseguir acudir a los escenarios en donde se luce la moda: *hacia el estío, se resolvió a quejarse, pensando acertadamente que la enfermedad era pretexto oportuno para un veraneo conforme a los cánones del buen tono (PB 2003: 164).* Gracias a estas oportunas quejas Pilar consigue veranear en la playa del Sardinero⁹⁹².

Su afán por ejercer de *socialité* y estar presente en todos los saraos la lleva a extremos de sufrimiento físico, humillantes e incluso ridículos:

Pilar masticaba, a hurtadillas, raspaduras del pedestal de las estatuitas de barro que adornaban sus rinconeras y tocador. Sentía dolores intolerables en el epigastrio, pero por no romper el hilo de sus fiestas, calló como una muerta.. (PB 2003: 164).

⁹⁹² Recordemos que el ideal de mujer romántica es el de una joven débil y enfermiza DIJKSTRA, Bram; *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siecle culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1986: 23.

Está claro que este personaje es la encarnación del proverbio “para lucir, hay que sufrir” hasta el extremo⁹⁹³. Pero el sufrimiento de esta muchacha no radica sólo en su malestar físico sino también, en un sufrimiento psicológico derivado del deterioro de su apariencia:

Lo que más la asustó fue ver que se le caía el pelo a madejas. Al peinarse, se enfurecía, y llamaba a gritos a Perico, pidiéndole un remedio para no quedarse calva. Un día el médico que la visitaba llamó aparte a su hermano, y le dijo: -Es preciso que tenga usted tino con su hermanita. Que no tome más baños (PB 2003: 164)⁹⁹⁴.

Aunque las tendencias de la época sean insanas y antigiénicas: *la civilización hace artificioso todo: si quiere sanar, que no trasnoche, que no ande en funciones... el corsé flojo, los tacones anchos...* (PB 2003: 165) La enferma insiste en ir a la moda: - *Sí, sí, pide peras al olmo, al olmo -ceceaba Perico por lo bajo-. Cualquiera día se pone mi señora hermana un alfiler menos, un alfiler menos, aunque se la lleve pateta. Pilar no se rinde a la enfermedad, sólo claudica ante lo *fashion*: voy a hacerme un traje de tela cruda, que hasta allí... Bueno, bueno, hombre, no te pongas hecho una sierpe... Si ya sé que tengo que guardar método, y acostarme temprano... a las ocho con las gallinitas: ¿qué más pides?* (PB 2003: 165, 166).

La hermana de Perico también es una víctima de la moda en el terreno económico y no duda en sangrar a *Gonzalvo padre, que amén de la jubilación no carecía de bienes, aflojó los cordones de la bolsa, no sin recomendar la parsimonia y economía a su hija...* Pilar sólo piensa en sus galas y en Vichy, su nuevo destino de exhibición personal: *el elegante viaje que con tanto lucimiento coronaba sus expediciones veraniegas* (PB 2003: 166). Vichy es la perdición de Pilar. En este balneario sus desvaríos *fashionistas* llegan al paroxismo:

Establecióse desde entonces una lucha perenne entre Pilar y los que la acompañaban. Eran necesarios esfuerzos heroicos para

⁹⁹³ ALBAR, Oscar, *Los comedores de tiza*, Madrid, Caballo de Troya, 2004: 154. Una de las modas más inquietantes que se impusieron entre las cortesanas del siglo XVII fue la de masticar barro para mantener el rostro con una palidez mortuoria. Éste parece ser el origen de los males de Pilar *en Un viaje de novios*.

⁹⁹⁴ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, pp. 50 y 51. Subraya la importancia del cabello para la belleza femenina ya que es; *la cornice del viso, la gloriosa corona che lo inghirlanda*, DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 170. señala que la calvicie es intolerable en la mujer.

contenerla e impedir que hiciese la vida de las bañistas del gran tono, que ocupaban el día entero en lucir trajes y divertirse (PB 2003: 175).

En Vichy, las *fashion victim* se identifican entre ellas, se critican y rivalizan entre sí. Pilar distingue a las cubanas Amézaga *de cien leguas, por sus famosos sombreros, imposibles de confundir con otro tocado alguno* y, con indisimulada envidia las critica después de cada encuentro:

Un cuarto de hora lo menos quedaba Pilar murmurando de las petimetras y de alguien más también. (...) -¡ Vamos, ¿te gusta a ti ese traje tan raro, con una cabeza de pájaro igual a la del sombrero, en el remate de cada frunce? Parecen un escaparate del Museo de Historia Natural (PB 2003: 184, 185)⁹⁹⁵.

Exhibirse ante otras mujeres y provocar su admiración⁹⁹⁶ es el objetivo principal de la *toilette* de la Gonzalvo:

La presencia de las Amézagas, como les llamaba Perico, determinaba siempre en Pilar una especie de fiebre que la dejaba postrada después para dos horas. Al divisarlas a lo lejos, se componía instintivamente el pelo, sacaba el pie calzado con zapatito Luis XV de tafilete, y paseaba su mano nerviosa por los morenos encajes de su pañoleta, haciendo destacar la flechilla de turquesas que la prendía (PB 2003: 184).

La pobre enferma hace lo imposible por destacar entre la docena de *compatriotas de distinción que revoloteaban en el efímero torbellino de los placeres termales* (PB 2003: 175). No obstante sus esfuerzos, Pilar no triunfa en su aspiración y su hermano le reprocha: *... al fin nunca vas sino hecha una cursi, una cursi...* (PB 2003: 166) Quizás por esto, porque es consciente de su fracaso, Pilar prefiere la compañía de Lucía *menos entendida en elegancias y modas* (PB 2003: 174) porque es una amiga fiel, libre de vanidad, que la apoya en sus opiniones y crítica a las Amézagas y que no pretende eclipsarla en el terreno *fashion*. Por ejemplo, en el siguiente diálogo entre ambas, a propósito de un extravagante y carísimo abrigo que

⁹⁹⁵ FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *Ibidem*, pp.300 y 301. recogen estas modas de sombreros gigantescos adornados con pájaros disecados.

⁹⁹⁶ SQUILLACE, Fausto, *Ibidem*, p. 18

Pilar deseaba comprarse, Lucía acata con docilidad la autoridad de su amiga en temas de moda:

-Por eso hizo bien Perico en no comprarte aquel abrigo bordado de cuentas de colores que se te antojó. Era muy llamativo.

-No hay nada de eso... era distinguidísimo... ¿qué entiendes tú de esas cosas?

-Yo, nada -respondía Lucía risueña. (PB 2003: 185).

Todas las mujeres fashionistas se desairan recíprocamente. Las cubanas Amézagas, en sus conversaciones con Pilar, *hablaban como con pereza y desdén, mirando al cielo o a los transeúntes, e hiriendo la arena con el cuento de las sombrillas. Respuestas cortas e indolentes «hija, qué quieres», y «estuvo magnífico», «gente, como nunca», «pues ya se ve que estaba la sueca», «raso crema y granadina heliotropo combinados», «como siempre, dedicadísimo a ella», «sí, sí, calor», «vaya, me alegro que lo pases bien, hija», contestaban a las afanosas preguntas de Pilar. Luego se alejaban las cubanas, con carcajadillas discretas, con medias palabras, taconeando firme y moviendo un ruge-ruge de telas frescas y de ropa fina (PB 2003: 1184, 185).* La propia señorita Gonzalvo, al escuchar los elogios de Lucía sobre la blancura y hermosura de una clienta sueca de los baños, comenta: *-No te fíes de blancuras(...) Habiendo en el mundo toalla de Venus y blanco de Paros (PB 2003: 195).* La rivalidad entre mujeres es incluso internacionalizada en el salón de mujeres del balneario en donde *el grupo de españolas, capitaneado por Lola Amézagá, que era muy resuelta, tenía cierta independencia e intimidad, bien distinta de la reserva secatona de las inglesas: y aún entre ambos bandos se advertía disimulada hostilidad y recíproco desdén (PB 2003: 197).*

La enemiga de todas, imbatible en cuanto a estilo y belleza y odiada por sus alardes de independencia y por su desprecio a las convenciones sociales⁹⁹⁷ es la citada sueca: *una mujer alta y gallarda (...), acrecentaba su clásica beldad el negro traje de tafetán, muy ceñido y golpeado de azabache, sobre su frente de diosa, el sombrero de tul con espigas de oro, parecía mitológica diadema, era su andar noble y soberano, y sin cuidarse de saludar a nadie, se fue hacia el piano, vacante a la sazón, y sentándose, comenzó a interpretar magistralmente unas mazurcas de Chopín (PB*

⁹⁹⁷ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 119. La sueca encaja con el prototipo de mujer errante o rebelde que puede encontrarse en Londres o París. *Una mujer galante que se aplica y pone todo su genio así como toda su alma en su toilette.*

2003: 200). Con ella se comparan todas, hasta la propia Lucía, en absoluto vanidosa, quien bromea al respecto: *-No quiero eclipsar a la sueca.* (PB 2003: 194). A la beldad sueca quieren imitar y parecerse todas las bañistas de Vichy: *-¡El traje de la sueca sí que sería bonito... crema y heliotropo! ¡me gusta la combinación!..* (PB 2003: 185), dice Pilar; *ánímese usted, y yo la traeré un ramo de camelias como el q.ue tenía anoche la sueca* (PB 2003: 194) le dice Perico Gonzalvo a Lucía: *-Otro igual tenía ayer la sueca (...) Llevaba todo el juego: pendientes, collar de bolas de amatista y el agujón. Reguapísima que estaba la mujer con eso y el traje heliotropo* dice Lucía a propósito de un clavo de oro, *con cabeza de amatista, constelada de diamantes chiquititos* (PB 2003: 198), que se quita del moño para enseñarlo en una reunión de damas.

La sueca es el icono *fashion* de esta novela. Todas la idolatran aunque la critiquen:

Parece la princesa Micomicona! -dijo Lola Amézaga, que aquella mañana no se había pasado menos de dos horas al espejo, ensayando el regio modo de andar de la sueca. -¡Qué empaque! -observó Luisa Natal-. No, buena moza, ya lo es. ¡Cuidado con el talle! ¡Y qué manos! ¿No se las habéis reparado?. -Yo la miro poco -contestó Pilar-. No le doy ese plato de gusto. Sólo adopta esos ademanes teatrales para llamar la atención! (PB 2003: 202)

Y la sueca es la perdición de Pilar Gonzalvo. Por querer competir con ella luciendo en el baile del Casino un espejo portátil de *oro cincelado, joya caprichosa y novísima, que se colgaba de la cintura* (PB 2003: 208), enferma y muere. Los preparativos para acudir a la fiesta son *un acceso de fiebre registrando su guardarropa:*

Durante la velada, Pilar llevaba un traje que hasta entonces no había usado por ligero y veraniego en demasía, una túnica de gasa blanca sembrada de claveles de todos colores, pendía de su cintura el espejillo, en sus orejas brillaban los solitarios, y detrás del rodete, con española gracia, ostentaba un haz de claveles. Así compuesta y encendida de calentura y vanidoso placer, parecía hasta hermosa, a despecho de sus pecas y de la pobreza de sus tejidos devastados por la anemia. Tuvo, pues, gran éxito en el Casino, puede decirse que compartió el cetro de la noche con la sueca. (...) uno de esos momentos únicos en la vida de una niña vanidosa, en que el orgullo halagado origina tan dulces impresiones, que casi emula otros goces más

íntimos y profundos, eternamente ignotos para semejantes criaturas. Las hermanas Amézagas contemplan y envidian su triunfo y se reconcomían mirando de reojo el espejillo, dije que sólo brillaba sobre dos faldas: la de Pilar y la de la sueca (PB 2003: 209).

Pero todo este esplendor aparente acaba trágicamente. La muerte de Pilar está anticipada por doña Emilia Pardo Bazán en una escena en la que, de nuevo, el protagonista es el espejito:

Al vestirse, sus miembros no sostenían la ropa, que se escapaba del cuerpo como de un maniquí mal relleno. Ella misma se asustó, y en uno de los momentos lúcidos que suelen tener los atacados del terrible mal que ya la oprimía entre sus garras, pidió el espejillo famoso, y Lucía, por no contrariarla, se lo presentó de mala gana. Al fijar sus ojos en él, Pilar recordaba cómo se había visto la noche del baile, con sus claveles, su pelo artísticamente rizado, y la sonrisa de placer que le iluminaba el rostro. Fue tal el contraste entre lo pasado y lo presente, entre la cara de ocho días atrás y la de hoy, que Pilar, con rápido movimiento, arrojó al suelo el espejillo. Quebrose la clara luna, y las cinceladuras finísimas del marco se abollaron al golpe (PB 2003: 213).

En la misma obra las cubanas Amézagas, ya mencionadas, son también un ejemplo de *fashionismo*. No obstante, en el caso de las hermanas, su actitud ante la moda es más frívola y mundana. Les gusta vestir bien aunque no tratan de imponer su gusto personal que, por otro lado, es bastante discutido por sus congéneres. Así se aprecia en el siguiente diálogo sobre joyas:

Pues éste lo compré hoy -decía Lola (Amézaga) remangando desenfadadamente la manga de su vestido de muselina rosa con lazos de raso granate obscuro, y enseñando un brazalete de cuyo aro pendía un cochinito retorcido de rabo y potente de lomo, ejecutado en fino esmalte.

-Yo lo tengo en imperdible -añadía Amalia Amézaga, señalando a otro marrano no menos lucio, que hozaba entre los encajes de su corbata.

-¡Válgame Dios! ¡qué moda más fea! -exclamaba Luisa Natal, hermosura próxima al ocaso, y muy atenta a no usar perifollo alguno que su belleza no realzase-. Yo no me pondría semejantes bichos, ¡se acuerda uno del mondongo! ¿verdad, condesa?

Hizo un signo aprobativo la condesa de Monteros, española rancia, devota y un tanto severa.

-Yo no sé qué van a inventar ya -pronunció reposadamente-. He visto en esas tiendas elefantes, lagartos, ranas y sapos, y hasta arañas, en

fin, los animalejos más asquerosos en adornos de señoritas. En mis juventudes no nos pagábamos de tales extravagancias, buenos brillantes, bonitas perlas, algún corazón de rubíes... ¡ah! también usábamos los camafeos, pero era un capricho precioso... se grababa en ellos el retrato de uno mismo... o alguna virgen, algún santo. Reinó breve silencio, las Amézagas no se atrevían a replicar, subyugadas por el señorío de aquella autorizadísima voz (PB 2003: 197, 198)⁹⁹⁸.

Las dos cubanitas parecen ser un contrapunto cómico de la bobería pretenciosa y solemne de Pilar Gonzalvo. Las otras damas hacen chistes sobre los adornos ornitológicos de la vestimenta de las Amézagas:

Sí, sí, (el abanico) tiene más ingenios que ingenio -pronunció Pilar repitiendo un chiste que todo el invierno había rodado por Madrid a propósito de las Amézagas.-Ello no cabe duda que los pájaros son un adorno bien extraño... Yo también tengo uno en un sombrero (PB 2003: 185).

Las dos hermanas son el prototipo del exotismo mal entendido⁹⁹⁹. Si a Espina Porcel, la protagonista medio mexicana de *La Quimera, Se la obsequia, se celebran sus adornos y su gracia exótica, y nadie incurre en el mal gusto de colgarla moralejas* (PB 1991, 349), las dos cubanas son criticadas sin piedad por el mismo motivo:

-¡Cada día más exageradas y más estrepitosas! Vamos, ¿te gusta a ti ese traje tan raro, con una cabeza de pájaro igual a la del sombrero, en el remate de cada frunce? Parecen un escaparate del Museo de Historia Natural... ¡Hasta en el abanico una cabeza de pájaro!¹⁰⁰⁰ (PB 2003: 185).

⁹⁹⁸ Estas modas excesivas y exuberantes de las cubanas Amézagas son una impronta criolla que utilizan como signo velado de reivindicación identitaria. FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 138.

⁹⁹⁹ PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, p. 18 El exotismo desenfadado de las dos cubanitas parece ajustarse como un guante al relato que hacía en 1625 el dominico inglés Thomas Cage sobre el vestuario provocativo y seductor de las exóticas esclavas afrodescendientes la Nueva España: *sus vestidos eran lascivos y sus ademanes y donaire embelesadores*.

¹⁰⁰⁰ Probablemente el comentario de Pilar esconda un trasfondo político. Las mujeres latinoamericanas durante el siglo XIX solían lucir en sus abanicos retratos de perfil de los líderes de la independencia de sus países. Estas siluetas políticas también decoraban los peintones de carey. FOGG, Marnie, *Ibidem*, pp. 138 y 140. Si, en el caso del abanico de las Amézagas, el político que lo decoraba tenía una nariz ganchuda, es fácil que el comentario de la Gonzalvo esconda una mordacidad más allá de lo puramente frívolo.

En el caso de las Amézagas, su principal mérito *fashion* reside en un elevado poder adquisitivo que les permite comprar ropa de Worth¹⁰⁰¹, el modisto de modistos:

Estaban las cubanitas triunfantes y radiantes porque se iban a París a hacer sus compras de invierno, y de allí a lucirlas en los primeros saraos madrileños y en el Retiro, y hablaban con el ceceo y melindre de los días de victoria.(...) Yo voy a que Worth me haga dos o tres trajecitos... sencillos, porque no siendo señora casada... Uno de patinar... ¡me muero por el Skating!... (PB 2003: 215).

Un modelo de Worth, la marca de moda por excelencia, es objeto de deseo de todas las *fashionistas*, por eso sus diseños son copiados e imitados. A esta práctica se refiere Pilar cuando cuestiona la autoría de algunos de los trajes de las excéntricas hermanas mestizas: *No se concibe que Worth , haya ideado ese mamarracho... Yo creo que los hacen en casa, con la doncella, y después dicen que se los mandó Worth (PB 2003: 185).*

Rosa Neira, Josefina García y Pilar Gonzalvo ejemplifican el catálogo de necesidades en las que incurren las mujeres que sucumben a la moda. Copiar desesperadamente figurines como hace Rosa, adoptar las posturas forzadas de los maniqués en el caso de Josefina, creer que se es elegante por incorporar todas las novedades, hacer de ciertos artículos una necesidad (el espejillo de *Un viaje de novios*) y jugar con la salud hasta extremos trágicos son algunas de las conductas desmesuradas y enloquecidas de estas mujeres sin tino ni acierto.

7.4 La *influencer*: Espina Porcel

En *La Quimera*, Espina Porcel es la encarnación de la moda. Este personaje trasciende la categoría de *fashion victim* y se convierte en una *influencer* o, como dirían en su época una “elegante”¹⁰⁰² Silvio Lago, el protagonista, reflexiona acerca de las cualidades que debe reunir la mujer elegante:

¹⁰⁰¹ *Ibidem*, pp. 140 y 141. El mercado latinoamericano se vio invadido desde 1830 por los productos ingleses y la moda tanto inglesa como francesa, tras la independencia se expandió por todo el continente.

¹⁰⁰² STRBÁKOVÁ, Radana, *Ibidem*, p.828. Elegante: se dice de la mujer que viste con entera sujeción a la moda.

Pregunto qué elegantes son ésas, y en qué se diferencian de las otras damas, si son más bonitas, más ilustres, o se visten por otro estilo, qué tienen de particular para que si se encaprichan le pongan a uno en candelero (PB 1991: 192).

Guillaume Erner en su obra, *Víctimas de la Moda* ha explicado ese *je ne sais quoi* de la elegancia a través de la teoría de la profecía auto-realizadora. Ésta es una construcción del mundo de la sociología que, aplicada al ámbito de la moda, sugiere que basta que un objeto sea decretado tendencia por una persona habilitada para que se convierta, en efecto, en tal¹⁰⁰³. Según dice Erner, la atribución de tal autoridad es injusta ya que no se basa en el talento de estos profetas y sibilas de la moda sino en su carisma. En *La Quimera*, la enigmática reacción de la interlocutora de Silvio ante la pregunta qué es ser elegante, es muy reveladora de lo que Erner nos explica *La Palma sonríe, sus ojos azules chispean con picaresca e indulgente jovialidad* (PB 1991: 192).

La mayoría de las de las mujeres que pasean ante los ojos de Silvio en *La Quimera* son *fashion victims* en mayor o menor medida pero sólo algunas como Julieta Montoro¹⁰⁰⁴ o Espina Porcel dictan leyes de la Moda y son *influencer*¹⁰⁰⁵.

Las *fashion victims* que acuden para ser immortalizadas por Silvio Lago cuidan, ante todo, su apariencia: *se remangan mucho el traje y pisan con melindre* (PB 1991: 204). La vanidad de muchas de las clientas del pintor las lleva a ser retratadas, no para que perdure su fisonomía, sino para exaltar su vestuario. *Sarbonet*, dice Lago, *una regordeta campechana, teñida de caoba, en realidad, lo que quiere retratar es su abrigo, de chinchilla y armiño verdadero* (PB 1991: 204).

Las *fashionistas* que pueblan *La Quimera* exhiben su ropa en sus paseos, se enseñan sus compras y celebran tertulias de moda. Adolfina muestra a su cuñada Clara Ayamonte *algunos trapos de reciente adquisición* y la convida a participar en *un abono a unos jueves de moda* (PB 1991: 231).

¹⁰⁰³ ERNER, Guillaume, *Ibidem*, p. 139. El sociólogo Robert Merton fue uno de los primeros en dar nombre a este mecanismo.

¹⁰⁰⁴ Una invitación de Julieta Montoro para participar en una tertulia de moda debe ser tomada como una *real orden*. (PB 1991: 231).

¹⁰⁰⁵ En el cuento *La Armadura* se critica a la Cardona, *influencer antojadiza y fastuosa* que convoca un baile de disfraces en el que la invitación exige un traje completo. Cardona es muy criticada por su prodigalidad en el vestir para tal ocasión *con los sayos que le cortaron podrían vestirse los concurrentes a la fiesta* pero nadie se atreve a disentir de sus instrucciones *la gente consultó grabados y figurines, visitó museos, escribió a París, volvió locos a sastres y modistas...* (PB 1990, II: 270). París es indiscutible capital de lo *fashion* y todo cuanto venga de esta ciudad es desde el siglo XVII sinónimo del lujo más exquisito, FOGG, Marnie, *Ibidem*, p. 172.

Clara Ayamonte, clienta enamorada de Silvio, no es una víctima *fashion*¹⁰⁰⁶. Le gusta vestir a la moda pero carece de la frivolidad necesaria para entregarse a la coquetería. Su propio padrino le reprocha su exceso de espiritualidad y su falta de vanidad, defecto que, paradójicamente, es la salvación del resto de las mujeres:

Ojalá (...) fueses una mujer de más bajas y materiales inclinaciones ... Tus males proceden de que eres superior, en la esfera del sentimiento, a las mujeres que te rodean, y que, como Adolfina, no conocen sino los estímulos de la vanidad o la impulsión orgánica. Tú padeces de una idealitis crónica (PB 1991: 221).

Clara es, en *La Quimera*, la antagonista de Espina Porcel, la *fashionista* por excelencia. De personalidad caprichosa y compleja, Espina no cuenta con un marido proveedor como el de la Bovary sino que:

Su marido, el ser más egoísta: siempre paseándose por Bélgica, por Inglaterra, por Mónaco, a verlas venir, sin darla un céntimo para su ropa, cuando Espina al casarse era poderosa, opulenta, y ese tahúr casi le ha disipado la fortuna. Tampoco es de mucha ayuda su amante, el majadero de Valdivia, un brasileño hijo de español, que tendrá el oro y el moro, conformes, pero que está gastado y hecho una plasta, y para ostentar su protección no vacila en ponerla en berlina, y para espiarla la sigue a todas partes.. (PB 1991: 349).

Espina es una *fashion victim* atípica para la época y se compra ella misma su ropa. Antojadiza, Espina cultiva su gusto por la moda y gasta en los trajes y aderezos más exquisitos sin reparar ni escatimar en el precio¹⁰⁰⁷. La Porcel es la quintaesencia del lujo:

Saca de su escarcela de piel ceniza, toda cuajada de capitolinos de rubí caro y diamantes menudos, una petaca y una fosforera de oro verde, decoradas con lirios de esmalte, primoroso modelo acuático. Pido las joyas para admirarlas y apreciar de cerca el lujo intensivo y

¹⁰⁰⁶ *Le falta chic. El chic lo adivino yo, tengo ese don fatal de inclinarme al chic y a la vez lo detesto, porque el chic es la mueca de la belleza.* (PB 1991: 201). CALERO FERNÁNDEZ, M. A. FORGAS BERDET, E. *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22ª edición del DRAE*, Madrid 2004: 52. *El chic* es una característica que engloba aspectos físicos y no físicos de la persona y que va más allá de la apariencia.

¹⁰⁰⁷ BALZAC, Honoré de, *Ibidem*, p. 31. *No basta con haberse convertido o haber nacido rico para llevar una vida elegante sino que es preciso poseer el sentimiento de ello.*

exasperado de la cosmopolita. Hasta los cigarros son especiales, según me dice, se los fabrican en Egipto expresamente (PB 1991: 337).

Espina deslumbra por su buen gusto y porque está al tanto de las últimas tendencias. Por eso, porque es una experta, puede permitirse ser despiadada al criticar a sus rivales por su ausencia de conocimientos *fashion* y lo *demodé* de su vestuario: *¿Y pensar que los modelos de estos calabazas con diez meses de retraso forman la base de la elegancia vertiginosa de las madrileñas!*. Líneas más adelante se dice de ella: *Describía el guardarropa de Lina Moros, a la moda un año atrás, admirado con la boca abierta por las que todavía daban golpes a los trapos de hace un trienio (PB 1991: 437).*

La descripción de Espina es la de una *parisiense por residencia habitual y gustos, yo la llamo «la cosmopolita» (PB 1991: 332)*. Silvio dice de ella *París, simbolizado por Espina, acaba de metérseme en el estudio. Vive en París aunque es andaluza por parte de padre, mejicana por parte de madre (PB 1991: 332)*. Su mitad criolla es, a diferencia de lo que pasaba con las Amézagas de *Un viaje de novios*, un escudo contra las murmuraciones *Espina, ave de paso, no suscita aquí las encarnizadas enemistades que inspiran las campañas de descrédito... (PB 1991: 349)*. El exotismo mestizo de Espina probablemente sea una causa explicativa de su encanto personal y de su originalidad: *se diferencia de cuantas señoras he retratado en América y en España (PB 1991: 332)* dice Lago.

Espina, quizás por su mitad mexicana, no es discreta, se hace notar:

Arrastra un traje de gasa, de incierto matiz, de esos matices afeminados que la moda ha bautizado con el nombre de "colores pastel"... es lo más atrevido que he visto nunca, Porque bajo la gasa, ...lleva un viso de tela sedeña, nacarada, de transparencias misteriosas (PB 1991: 354).

La Porcel también exhibe una actitud descarada, sonora, *bulliciosa*:

Me anuncia su presencia un ruge-ruge de sedería, de volantes picados y escarolados, un taconeo atrevido y menudo, un golpeteo de contera de sombrilla larga sobre el entarimado del pasillo... (PB 1991: 332).

Espina no pasa desapercibida. Su presencia provoca un impacto visual e intelectual. Silvio Lago dice de ella: *sobre un plantío de garbanzos, Espina surge como una de las más raras orquídeas que se cultivan en las estufas calientes* (PB 1991: 332). Silvio se pregunta: *¿en qué consiste su encanto?* (PB 1991: 336). El propio Lago nos da algunas respuestas. No es la calidad o la procedencia de la ropa que viste Espina lo que la distingue: *de fijo las madamas que antes he retratado visten en París igualmente, sus corsés, sus zapatos, su ropa interior, sus postizos, de París procederán, sin embargo, no son así, no son como Espinita....* (PB 1991: 332).

Lago destaca en la Porcel un plus que la coloca por encima del resto de mujeres amantes de la moda. Espina posee la rara habilidad de que la ropa se amolde a su cuerpo y no al revés:

¿Acaso en los silencios expresivos, saturados de tedio, que guarda Espina cuando me da sesión, no he notado que el atractivo peculiar de esta mujer está en la ropa, en su habilidad para adaptarla al cuerpo, enroscar, ceñir y plegar la tela, incorporada, identificada a su persona? Revuelve y ondula tan bien las faldas, son tan cómplices los tejidos que la envuelven, que no se la figura uno, en las audaces figuraciones, sino vestida... (PB 1991: 345).

Es la forma en que Espina luce lo que lleva, es el señorío que ejerce sobre su vestimenta, lo que le confiere la condición de *influencer*. Silvio insiste:

Su ropa sólo se diferencia de la que gastan las demás señoras que me visitan, en que parece inseparable de su cuerpo. Se enrosca y ciñe con tal esbeltez a él, que en cualquier postura que adopte, los pliegues hacen olvidar la tela. Lleva las faldas muy largas, pero ni tropieza ni se atasca en ellas, las maneja con soberana maestría¹⁰⁰⁸. Son tan blandos los tejidos y van tan fundidos en la tela los adornos, tan difumadas las degradaciones del color, que el gentil bulto parece terminar en una bruma, en la molicie de un jirón de niebla pronto a borrarse (PB 1991: 336).

¹⁰⁰⁸ Irene, protagonista de *Compatibles*, comparte con Espina Porcel la rara habilidad de mover la ropa con gracia: *se levantó, haciendo ondular la cola de su graciosamente desmañado traje de interior, de «meteorito» malva, con bordados acachemirados y flequillos de seda floja.* (PB 1990, III: 356). BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, p. 118. Habla de mujeres que *han exagerado la moda y barren fastuosamente con la cola de sus vestidos y la punta de sus chales, van y vienen, pasan y vuelven a pasar...* Espina e Irene con sus vestidos ondulantes y nacarados hasta cuando camina parece que danza encajan en esta tipología de mujer. BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Barcelona, Brontes. 2019: 35

Otra cualidad distintiva de Espina es saber hacer uso del lema *menos es más*. Cuando Lago la retrata, ella, amante del lujo, prescinde de todo adorno. Su sencillez, perfectamente calculada es un maravilloso y atractivo artificio: *el efecto de absoluta sencillez, evitando la cargazón de lujo y mal gusto de las señoras de aquí –(...) –, el efecto de sencillez, un cuadro sin una joya, sin un lazo, es atrayente, exquisito* (PB 1991: 377).

Espina, animal *fashion*, es divertida y frívola: *¡Gracias a Dios! Una mujer que me divierte* (PB 1991: 335). exclama Silvio. Pero también el pintor reconoce en ella, a través del vestido, un espíritu artístico: *Trajes, galas... se las planta cualquiera, la superioridad no está en vestir como se viste en las decadencias, a lo bizantino y a los arcángel, está en tener el alma ávida y exhausta a la vez que las decadencias forman-* (PB 1991: 334). En Espina la Moda trasciende el ansia de lucimiento y se convierte en Arte. Silvio ve en ella la belleza de lo artificioso, la Porcel es, a través del vestido, una obra de arte, es su propia creación. *Bajo el ropaje de Lina Moros, su forma se exterioriza, en Espina no sé distinguir la forma de la vestidura. En esto debe de consistir el arte supremo* (PB 1991: 345). La propia Espina reconoce que es una esteta amante más de la belleza artificial que de la belleza real o lo natural *Cien realismos y todos horribles!* (PB 1991: 341). dice. En consonancia con esta sensibilidad estética, la Porcel defiende el vestido como instrumento de construcción de la hermosura que ella, como veremos, identifica con la civilización:

Vaya con lo real!. Si las mujeres nos dejáramos como la naturaleza nos ha hecho seríamos hembras de monos (PB 1991: 341).
¿No soy bella yo?»Pues en mí lo natural no existe.(...) »Mi pelo es tintura, mi húmeda boca es pintura (PB 1991: 355)¹⁰⁰⁹.

En palabras de Silvio Lago, Espina se mimetiza con la creación artística no sólo por las ideas que expresa sino también por su actitud: *sonríe como un Boucher*, y sobre todo, por su vestimenta: *pliega como un Watteau* (PB 1991: 332).

Sus ropas elevan a Espina a la categoría de obra de Arte¹⁰¹⁰ y ella misma reconoce que son el secreto de su encanto indefinible: *»Soy una civilización entera, que ha infundido a lo raro, a lo facticio, la vibración del arte. Mi atractivo no es la*

¹⁰⁰⁹ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, pp. 39-44 *¿Sei anchora tu?* Subraya la importancia del maquillaje en la creación de la apariencia que se ofrece a la vista de los demás.

¹⁰¹⁰ PAZ GAGO, J.M., *Ibidem*, pp. 25 y 26.

exhibición de mi cuerpo sino el saber recatarlo, cual se recata los misterios de los santuarios (PB 1991: 355)¹⁰¹¹. La sabiduría en el Arte de vestir bien, el conocimiento de los misterios de la elegancia es la esencia del influjo y de la magia de Espina. Ella misma proclama su magisterio estético, incluso por encima del dominio artístico del propio *Silvio* *¿Todavía no está usted enterado de lo que es bonito, hombre? ¡Es usted un pedazo de estuco! Debía de estar ya desasnado, creí que tenía usted temperamento artístico verdadero, no como el del pobrecillo marqués, que confunde lo hermoso con lo rancio* (PB 1991: 354). Espina Porcel participa en diatribas sobre el arte con verdaderos especialistas, y sus preferencias son categóricas: el arte contemporáneo, las picardías del artificio y el vestido frente a la naturalidad del desnudo. Incluso cuando comparece en una función musical en el teatro de la Ópera de París, Espina traslada a la realidad su condición de creación artística al vestirse con el envoltorio que ella misma ideó para ser retratada por Lago:

Espina, por estudiado golpe, se ha complacido en reproducir fielmente, en su traje, el pastel mío. Tul y más tul nubado sobre una seda flexible, y la guirnalda de rosas naturales, sin otra diferencia sino que la salpican, en vez de gotas de agua, una infinidad de brillantes pequeñísimos, que al moverse la envuelven en chispas de irisadas luces. Y está seductora, y de boca en boca comprendo que corre la noticia: «Es el traje con que Lago la retrató» (PB 1991: 383).

Espina no es un objeto estético, es un sujeto creador cuya obra de arte es ella misma. Todo lo que luce es expresivo de su conocimiento de los misterios del octavo arte. Su cuidada apariencia, su presentación pública, no son un simple pasatiempo de dama acomodada, sino una forma de arte que la eleva por encima de la vulgaridad dominante. Su refinamiento y elegancia son incomparables e inimitables. Dice *Silvio*: *me atrae, tal vez por el sumo refinamiento de su existencia y la desdeñosa altanería con que prescinde de las nociones admitidas y vulgarras* (PB 1991: 358). Veamos algunos ejemplos concretos de esta afirmación:

Su ropa de tocador es primorosa:

Espina, bajo el cubrepíes de rica guipure aplicada sobre transparente de seda hortensia se cubría y anubaba con las batistas de

¹⁰¹¹ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, 1974: 115. Recoge el derecho de toda mujer *a parecer mágica y sobrenatural...en tanto que ídolo, debe dorarse para ser adorable*.

su ropa blanca y las gasas de su deshabillé flojo de flotantes mangas y plegados múltiples (PB 1991: 423).

En su visita al taller de Paquin luce espectacular:

La propia Espina ataviada con caprichoso traje en que la incrustación de bordado inglés ocupaba más sitio que la tela. Bajo la pantalla sedeña de su abierta sombrilla su cara parecía bañada en amortiguados reflejos de sol (PB 1991: 436).

Su manicura es esmeradísima:

El más prolijo cuidado se revela en sus uñas, diez pulimentadas, ágatas, de una rosa de concha del mediterráneo, con reflejos brillantes que hacen resaltar la mate oscura del menudo dedo. Se las alabo y responde en tono de tristeza. ¿Si aquí están horribles! Me falta Madame Denoir, mi manicura de París, la que Lina me ha recomendado y que decía que era un portento es una imbécil. No sabe bruñir ni tallar. Esa “reina de las hermosa” es poco exigente. No entiende de tocador (PB 1991: 362).

Sus joyas, deslumbrantes:

A pretexto de convencerme de la torpeza de la manicura, cojo la diestra perlina y la retengo, examinándola cerca de mis ojos. Detallo una por una las sortijas de incomparable pedrería, de artístico engaste. Las joyas de la Espina son muy ricas (PB 1991: 362). Incluso su aliento es embriagador: Percibí su aliento (Espina) no perfumado por la naturaleza sino por elixires y mascadijos muy delicados, y sus dientes, perfectos: en una boca tan cuidada o más que las agatinas uñas (PB 1991: 365).

No obstante sus veleidades artísticas, Espina sucumbe a los lugares comunes de las *fashion victims*. Es delgada y apenas come: *lo poquísimo que come, lo come de través y con la punta de los dientecitos, cogiéndolo con el tenedor, remilgada, de la manera más mona que se puede soñar (PB 1991: 362)*. Rivaliza sin recato con otras mujeres, en particular con Lina Moros: *-¿Y sus retratos de usted? ¿Y esa Lina Moros tan ideal que nos presenta, con veinticinco años y la mitad de cintura? ¿No sabe usted la edad de Lina? ¿Cree usted en su pelo negro como el ala del cuervo? ¡Vamos,*

señor artista!. ¡Qué hondamente mujer es esta mujer! La teoría no la conmueve: lo único que provoca su apasionamiento es el hecho concreto, es la rival (PB 1991: 341).

Se rodea de amigas de temporada, *aves de paso* como ella, con quienes no intima más allá de devaneos roperiles:

Por ventura la acompañaban amigas venidas de Madrid, a pasar los primeros calores y a vestirse de verano, para las playas o para Biarritz en agosto, o de París mismo, que prolongaban la temporada antes de desparramarse por costas e islas inglesas, escolleras de Bretaña y Normandía o bellos castillos del interior de Francia (PB 1991: 397).

Espinita, como buena *fashion victim*, no sólo necesita lo último, lo nuevo, el estreno, también quiere lo exclusivo. Una exclusividad que le permita dar un golpe de efecto en sus medidas apariciones. Una novedad que sea acorde con su personalidad caprichosa, histriónica y teatral, puro artificio. En el taller de Paquin no duda en exigir al célebre modisto un traje inédito en el que un rubí sea el *leit motiv* del vestido:

Vengo con una pretensión muy extraordinaria... Que se olvide usted de los modelos que nos enseña desde el mes de abril, y que me haga, para el baile de los Crouzat-Salvilly, algo inédito... Un traje en que el rubí... El modisto, frunciendo el ceño, herido en su infalibilidad, respondió: - ¿Cómo? ¿La señora querría...? -Algo inédito, he dicho... Y algo que me hiciese usted el favor de no reproducir en un par de meses, ni para expedirlo a Australia. Vamos, preñe usted la imaginación... (PB 1991: 443).

Espina no es únicamente vanidosa. La ropa le sirve no sólo para crear ese efectismo y ese halo de misterio que la diviniza y sublima. Sus vestidos también la salvan de la censura ajena porque Espina es *una flora del mal* (PB 1991: 425), metáfora del opio que fuma indolentemente y clara alusión a la *flor del mal* de Baudelaire. Silvio intuye que su recato esconde una perversión inconfesable, no en vano dice de ella *probablemente me atrae Espina porque es exaltadamente elegante y rematadamente mala* (PB 1991: 358). Para comprobar sus sospechas la desnuda violentamente y revela su secreto:

El misterio de Espina estimulaba la insolencia de Silvio..(...), se acercó arteramente, tomando un pretexto... (...) la atacó, precipitándose, desgarrando y desviando en un relámpago encajes y telas... La nube se disipó, y Silvio retrocedió, de sorpresa y de susto (PB 1991: 423).

Lago descubre que Espina es un monstruo que camina hacia la autodestrucción:

Sobre el nítido torso, donde la línea de la espalda se inflexiona tan graciosamente destacándose encima de nacaradas tersuras y morbideces de raso, había divisado Silvio algo horrendo, una informe elevación, vultuosa y rugosa como la piel de un paquidermo, una especie de bolsa inflada, que causaba estremecimiento y asco. ¡Allí estaba la fatalidad a que se refería Valdivia, el estigma del vicio maniático, la señal de las picaduras de la morfina! (PB 1991: 423).

El carácter monstruoso de Espina se descubre al desvelarse su desnudez: *¡Se disipaba el misterio de aquel alma, al ver sin velos su prisión de carne (PB 1991: 423).* La Porcel drogadicta y morfinómana utiliza la moda para ocultar las evidencias físicas de su adicción y se niega al desnudo: *dirán que ya entienden el intríngulis de mi campaña contra el desnudo! (PB 1991: 426).* Es en su perversión en donde reside el motivo por el que en palabras de Lago *no mostraba más de lo que permite mostrar la exquisita corrección (PB 1991: 423).* Dice Baudelaire en *La mujer: las muselinas, las gasas, las amplias y tornasoladas nubes de tejidos con los que se envuelve (la mujer), son como los atributos y el pedestal de su divinidad*¹⁰¹². El adorno libera a la mujer de su naturaleza abominable y la convierte en un ser sobrenatural. En *Elogio del maquillaje* el mismo autor señala que *la virtud, en contra de lo que se cree, es artificial*¹⁰¹³. El bien es siempre producto de un Arte. La ropa y la *toilette*, sublimes de la Porcel protegen de la mirada ajena la naturaleza monstruosa que Lago ha descubierto en ella:

Mucho, sin embargo, disimulaba los destrozos de la morfina, el artificio maravilloso para adornarse y componerse de aquella idólatra de lo artificial. El tocador de la Porcel, su modistería, encubrían -para quien no conociese tan a fondo como Silvio, por pericia de retratista y por haberlos contemplado horas enteras, empapándose de ellos, los

¹⁰¹² BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, 1974: 112.

¹⁰¹³ *Ibidem*, p. 114.

lineamientos de las facciones y las luces y matices del cutis- la huella del envenenamiento (PB 1991: 496).

Pero no obstante lo anterior, Porcel es una víctima. La causa de su muerte será el afán de goces sensuales, entre los cuales puede, sin lugar a dudas, incluirse su pasión por la moda *Ha muerto de su exaltación artística, de su afán de vivir de un modo refinado y bello, de agotar el ideal. Ha muerto de no transigir con las sensaciones comunes y prosaicas. ¡Pobre, pobre María!* (PB 1991: 540). En definitiva, Espina Porcel parece, por las palabras antedichas, que ha muerto de *glamour*¹⁰¹⁴.

7.5 Fashionistas santas y beatas

Carmen de Burgos en el *Arte de ser mujer*, después de criticar severamente el retrato *fashion* que *Dulce dueño* hace de su protagonista, Lina Mascareñas¹⁰¹⁵, subraya: *en la parte arqueológica, la señora de Pardo Bazán hace maravillas y santa Catalina de Alejandría tiene la suprema elegancia de una figura miniada en un códice medieval o de un marfil antiguo*¹⁰¹⁶.

En *Dulce Dueño*, novela tardía de la Pardo Bazán, la autora representa a Santa Catalina de Alejandría:

La hija de Costo, regiamente ataviada: su túnica sérica, del azul de las plumas del pavor real, estaba recamada de gruesos peridotitos verdes y diamantes labrados, como entonces se labraban, en la forma llamada tabla. Sus pliegues majestuosos realzaban la figura dianesca, lanzal y erguida, (...) Sobre el reducido escote, pendiente de la garganta torneada, la célebre perla de Cleopatra Lagida tiembla, pinjante, sostenida por un hilo delgado de oro. Una diadema sin florones, toda incrustada de pedrería, semejante a las que más tarde

¹⁰¹⁴ La protagonista de *Los cinco sentidos* la señora de Docksetter también sufre de la chifladura decadente que conduce a Espina a la muerte. Pardo Bazán tras hacer referencia a sus excesivos gastos en ropa le achaca *que estaba (...) un poco detraqué, palabra que no sé si traducir por chiflada o por de la jícara. A la verdad, no me satisface ninguna de las formas, porque el detraqué no es propiamente la chifladura. Estar detraqué no es sólo tener los sesos barajados, sino algo peor: albergar un germen de perversión en el alma, un gercencito que se desarrolla vivaz e invasor a la primera ocasión favorable* (PB 1990, III: 57). Esta idea encaja con la refelxión baudeleriana sobre la naturaleza como origen del mal, BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, 1974: 114.

¹⁰¹⁵ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 66. *Catalina, además de vestirse muy mal y tener una casa bastante cursi, no acierta con la elegancia en su constante probatura de joyas y trajes.*

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 66.

lucieron las emperatrices de Bizancio, recuerda la alta categoría de la princesa. Un velo de gasa violeta pende del atributo regio y cae hasta el borde del ropaje. Su calzado, de cuero árabe con hebillaje de plata, cruje armoniosamente a la euritmia del andar (PB 1989: 78).

La vestimenta de la santa nos habla de su posición social, es hija de un rey, pero también de su majestad espiritual. Su refinamiento en el vestir se asocia a los valores éticos y estéticos de unidad y duración propios del Cristianismo basados en la idea de la figura sagrada e inmutable del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios y la alejan de la movilidad y futilidad de las modas. Catalina es digna y es bella porque es elegantemente exquisita pero no es una frívola porque su hermosura física es reflejo de su espiritualidad apegada a la perdurabilidad de lo divino¹⁰¹⁷.

En santa Catalina, Lina encuentra antes que un ejemplo religioso un icono de moda. Cuando comenta ante Polilla una placa en donde aparece una reproducción de la santa del siglo XV subraya: *-La Santa debía de ser muy elegante...* a lo que Polilla contesta: *-Vaya... ¡Refinadísima!* (PB 1989: 139). Al final de la novela, cuando la protagonista abandona toda vanidad y enfoca su existencia hacia el misticismo, toma de nuevo como referente a su homónima e insiste en su elegancia: *De seguro que la Alejandrina elegante, mi patrona, no se creía igual a Gnetes* (PB 1989: 282). En la santa retratada en la novela encontramos constantemente la idea de que vestido encierra un carácter espiritual que otorga seguridad y desenvoltura ya que la conciencia de estar perfectamente bien vestido otorga una *paz que la religión no puede dar*.¹⁰¹⁸

Catalina de Alejandría, antes de alcanzar la palma del martirio y los laureles celestiales, es una mujer muy vanidosa, preocupada ridículamente por su manicura, incluso en momentos de grave peligro:

Los pies, rotas las sandalias, se herían en los guijarros, se deshonoraban con el polvo, y, en medio de mi espanto, aún desploraba Catalina: '¡Mis pies de rosa, mis pies pulidos como ágatas, mis pies sin callosidad! ¡Se me estropean ¡Ay, pies míos!' (PB 1989: 65, 66).

¹⁰¹⁷ SQUICCIARINO, Nicola, *Ibidem*, 151.

¹⁰¹⁸ FLUGEL, John Carl, *Ibidem*, p. 3.

La novela también insiste en la sensualidad y autocomplacencia de la, antes que santa, pecadora quien se recrea voluptuosamente en usar exquisitos perfumes¹⁰¹⁹ y ropa íntima refinada y suave:

Su cuerpo vertía fragancia de nardo espique (...)Se bañó, purificó y perfumó, como en día de bodas, se vistió interiormente tunicela de lino delgadísimo, ceñida por un cinturón recamado de perlas, y, encima, echó la vestimenta de burdo tejido azul lanoso que aún hoy usan las mujeres fellahs¹⁰²⁰ (PB 1989: 62).

La alejandrina es un objeto estético de tal calibre que el César *la contempló, como se mira la joya que se codicia, sin atreverse a echarle mano aún* (PB 1989: 78). Su *toilette* permite encapsular su belleza natural en un continente exquisito provocando un temor reverencial tanto en el emperador Maximino como en el auditorio que la observa:

Se oyó ese murmullo de admiración, que resonaba entonces como ahora. Catalina no debía de ser de la secta galilea, cuando no había renunciado a su fastuoso vestir. Quizás para dar mayor solemnidad a su pública confesión de la fe, venía más ricamente ataviada que nunca (PB 1989: 81, 82).

Catalina, como Espina Porcel, *es una revelación* (PB 1991: 332). El lujo parece ser la divisa de la santa, más incluso que la religión que profesa. En el momento de realizar su defensa de la fe cristiana, se describe a Catalina *surcada por ríos de perlas, que se derramaban por su túnica blanca con realces argentinos, como espumas de un agua pálida (...) coronaba su frente ancho aro todo cuajado de inestimables barekets o esmeraldas orientales, traídas del alto Egipto, cerca del Mar Rojo, (...) lucía en su garganta la perla de la reina de Egipto¹⁰²¹, y al pecho, la Cruz*

¹⁰¹⁹ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 179. *No se concibe a una mujer elegante sin el encanto del perfume.*

¹⁰²⁰ VAN VOLLENHOVEN, Joost, *Essai sur le fellah algérien*, París, Rousseau, 1903: 31. Los *fellahs* son campesinos magrebíes.

¹⁰²¹ Esta referencia a Cleopatra como icono fashion se repite en el cuento *El tesoro de los Lagidas* en donde la reina de Egipto es la protagonista. Su sensual vestuario y sus joyas *sobre la túnica de gasa violeta, llevaba una sola joya, el collar de escarabajos de turquesas y esmeraldas y Aparte del collar, otro escarabajo de cambiante esmalte, sencillo y primoroso, ceñía con sus alas las sienas de la reina, oprimiendo los bucles negros que se escapaban como racimos de uvas maduras* sirven a la reina para seducir a un esclavo quien la *miraba con éxtasis*. En el caso de Cleopatra las joyas le garantizan la huida triunfal de sus enemigos pues, como ella misma dice: *entre esos amuletos hay venenos tan rápidos y sutiles, que la muerte que producen debe llamarse dulce sueño* (PB 1990, III: 145 y 147).

(PB 1989: 82). El símbolo cristiano, la cruz, parece quedar desdibujado en mitad del derroche de joyas que exhibe la protagonista¹⁰²².

Lina Mascareñas, protagonista de la novela, sigue la estela *fashion* de su santa patrona, Catalina de Alejandría. Lina, consciente de su falta de atributos físicos destacables, hace de sí misma un objeto estético definido y delimitado por la moda:

Empiezo a vestir mi desnudez, y cada prenda me consuela y me reanima. La camisa, casi toda entredoses, nuba mis formas prestándolas vaporoso misterio, y haciendo salir los brazos de entre la espuma, mucho más gentiles que los brazos forzudos de la Palas lancera. (PB 1989: 128).

Uno de los motores de la pasión por la moda de la Mascareñas es, precisamente, la construcción de una identidad nueva basada en la imagen que proyecta. Para ello, Lina empieza por ejecutar un detenido análisis íntimo que le permitirá identificar sus cualidades físicas:

Ya revestida de mis galas, me sitúo de nuevo ante los espejos que me reflejan, y trato de definirme. Mi figura es una de tantas como la moda actual, (...), troquela en sus moldes. Tiene trazos graciosos, y la tela, al ajustarse estrechamente a caderas y muslos, marca líneas de inflexión gentil (PB 1989: 129).

En *Dulce dueño* aquella conexión baudeleriana entre ética y estética¹⁰²³ queda clara en cuanto Lina, émulo femenino del poeta francés, proclama:

Toda yo quiero ser lo quintaesenciado, lo superior, porque superior me siento, no en cosa tan baladí como el corte de una boca o las rosas

¹⁰²² La santidad asociada al lujo no es un elemento nuevo en la narrativa de Pardo Bazán. En el cuento, *La Sor*, Marcela, la monja protagonista, exclama al ver a su hermana Clara vestida de novia: - ¡Jesús mío, Dios! ¡Si pareces una imagen! ¡Ay, qué cosas tan hermosas traes encima! (PB 1990, III: 57). Otro relato, *El aljófár* pone de relieve la exquisitez del vestuario y joyas de lujo de la Virgen del triunfo a quien *Las reinas, no pudiendo ir en persona, enviaban de su guardajoyas arracadas, ajorcas, piochas, tembleques y collares, y doña Mariana, madre de Carlos II, queriendo sobrepujarlas a todas, regaló el incomparable manto, de brocado de oro con recamo de esmeraldas y gruesas perlas, amén de infinitos hilos de aljófár*. Este aljófár *una red de hilos, que recordaba el rocío de la mañana sobre los prados*, es, incluso, objeto de devoción *para salir la imagen en procesión, se soltaban y eran recogidos piadosamente por los devotos en un cuenco, ya destinado de tiempo inmemorial a este uso* (PB 1990, III: 121). También en *Tío Terrones*, Zoila, muchacha humilde hija del protagonista, al ver las joyas lujosas (entre ellas *rosario de oro y nácar lucido en misa mayor*) que exhibe su tía Hilaria exclama: *qué pendientes tan majos, tía Hilaria! ¡Pues si son de oro! ¡Y con chispas, digo! ¡Ni la Virgen del Pardal!* (PB 1990, II: 410).

¹⁰²³ BAUDELAIRE, Charles, *Ibidem*, 1974: 114.

de unas mejillas sino en mi íntima voluntad de elevarme, de divinizarme si cupiese (PB 1989: 131).

En este afán de sublimación, la moda y el arreglo van a jugar un papel esencial:

No llamo la atención desde lejos. De cerca, puedo agradar. Nunca he creído en el triunfo de las perfectas. Además, soy de las mujeres de engarce. Lo que me rodea, si es hermoso, conspira a mi favor. El misterio de mi alma se entrevé en mi adorno y atavío (PB 1989: 130).

Unos capítulos más adelante, Lina insiste en esta idea y además revela una inteligencia estética que la hace muy consciente de su apariencia de mujer normal y de la necesidad de utilizar la toilette para embellecerse: *como no soy un premio de belleza, y lo que me realza es el marco, quiero ese marco, prodigio de cinceladura, bien incrustado de pedrería artística* (PB 1989: 178).

Lina es una esteta y quiere hacer de sí misma una creación suprema. Para envolverse en ese marco de realce al que antes aludía, la protagonista va a utilizar no la ostentación del lujo sino la exquisitez del buen gusto:

No se tiene lo superfluo porque se tenga dinero, se necesita el trabajo minucioso, incesante, de quintaesenciarnos a nosotros mismos y a cuanto nos rodea. La ordinariez, la vulgaridad, lo antiestético, nos acechan a cada paso y nos invaden, insidiosos, como el polvo, la humedad y la polilla. Al primer descuido, nos visten, nos amueblan cosas odiosas, y el ensueño estético se esfuma (PB 1989: 178). Su elegancia refinada y discreta, notable pero no impactante, queda patente en su visita a un doctor en Madrid *el médico me mira impresionado por mi aspecto de mujer elegante, vestida en París, que lleva un hilo de perlas medio escondido bajo la gola de la blusa. Todo esto, quizás no lo analiza el doctor al pronto, pero lo nota en conjunto* (PB 1989: 205).

Tal y como vemos tanto en este encuentro con el doctor, exhibir disimuladamente su ascenso social es un condicionante en la *toilette* de Lina. En un encuentro con la duquesa de Ambascastillas -de quien Lina subraya *este aire que sólo presta cierto ambiente*.- nuestra protagonista también observa: *los detalles de mi adorno fijan la experta atención de la duquesa. Me encuentra a la altura, lo que llevo es impecable* (PB 1989: 226, 227). Ella misma líneas más adelante ratifica,

indisimuladamente esta vez, la importancia del lucimiento femenino como signo de estatus: *detrás de cada poderoso, suele haber una reina social* (PB 1989: 225).

Lina Mascareñas se viste para seducir a un hombre que esté a su altura:

Para mí ha de aparecer el amor cortado a mi medida, el dueño extraordinario, superior a la turba que va a asediarme, que empieza a olfatear en mí a la heredera poderosa y a la mujer inexperta socialmente, fácil de cazar (PB 1989: 131).

Tras la muerte de su tía exhibe un luto riguroso pero lujoso con el que pretende atraer a los hombres que puedan interesarle como pretendientes:

Envuelta en pieles de zorro negro y astracán, las únicas que permite mi luto, y acariciando el friolero lulú de Pomerania Daisy, que se refugia al calor de mi manguito y parece otro manguito viviente, me fijo en que el sobrino de la generala tiene las piernas un poco arqueadas, y el hijo de la condesa, al sol, los ojos rojizos y sin cerco de pestañaje (PB 1989: 125).

En Lina, como en Rosa Neira, la moda desencadena una actitud febril y enfermiza. La *toilette* o la previsión del arreglo futuro, le provoca placer y también cansancio:

Prolongo mi estación ante el tocador,(...) Y pruebo más trajes, uno azul, del azul de los lagos, bordado de verdes chispas de cristal y largas cintas de seda crespada, y otro blanco, en que se desflecan orlas de cisne, y otro del tono leonado de las pieles fulvas, transparentes, bajo el cual se trasluce un forro de seda naranja, azafranoso... Y me sonrío, y entreabro abanicos, y juego a prenderme flores, y vierto por el suelo esencias, y, por último, rendida, arrojo aprisa mis galas, y estremecida por la horripilación del amanecer, corro con los brazos cruzados sobre el pecho a refugiarme en mi cama, donde me apelo tono, me hago un ovillo, encogida, trémula de cansancio, con los pies helados, la cabeza febril... (PB 1989: 131, 132).

La moda es exigente, no da tregua a sus víctimas y las obliga a una innovación constante y agotadora. Los excesos de Lina son criticados por su severa criada, Eladia: *La muy bruja, (...) Que toda la noche duraba en tu cuarto la luz encendida, que el baño era todo de esencias...* (PB 1989: 289).

La recompensa de la *fashionista* es percibir la envidia e incluso la crítica de sus enemigas. Lina Mascareñas, aún vestida de luto riguroso, se venga, a través de su ropa lujosísima, de sus rivales que antes la despreciaban e ignoraban:

Visto un luto sencillo, y me voy a la estación completamente sola...(...) me cruzo, casi a la puerta de mi domicilio, con las hijas del juez, las que me ponían motes. De sorpresa, se inmovilizan. Me devoran, con mirar hostil. Luego, con aire de sufrimiento, vuelven la cara. Voy ataviada sin pretensiones ningunas, pero mi toca negra es parisiense, mi sotana de casimir, del gran modisto, mi luto una apoteosis. Mi bolsita de cuero negro luce inicial de chispas. El dinero es tan difícil de ocultar como la pobreza. ¡Qué de envidias! ¡Qué de charlas chismosas! ¡Cómo rabiarán! (PB 1989: 133, 134).

No obstante, la sensibilidad estética de Lina la lleva también a buscar la autocomplacencia. En este rasgo de su carácter se asemeja a santa Catalina, la inteligente y sabia patrona de la diletante Lina. Gustarse a sí misma, es un goce íntimo, tan importante para ella como fascinar a otros:

Todas las noches, a solas, encerrada en mis habitaciones, me doy una fiesta a mí misma. Me despojo de los crespones, visto trajes exquisitos, de color, y me prendo joyas (PB 1989 : 127).

Lina muestra debilidades *fashion* debido a sus aficiones y ambiciones estéticas. Por ejemplo, al igual que la santa de Alejandría, está obsesionada con sus uñas:

En mis escaseces de Alcalá, ¡cuántos sacrificios para no deshonrarme las manecitas! Uso perpetuo de guantes de algodón en las faenas caseras, y derroche de una pasta para suavizar y adobar la piel. Ahora, abuso de los estuches atestados de cachivaches de plata con mis cifras, de las infinitas limas, las tijeras de todas las formas y curvaturas, los bruñidores y pinzas, los botes de cincelada tapa que contienen mudas y blandurillas para acentuar lo rosado de mis uñas, y conservar la sedosidad de mi piel (PB 1989: 129).

Líneas más adelante reconoce de nuevo su obsesión por las uñas cuidadas también en los pies *seda calada en mis pies, que la manicura ha suavizado y limado como si fuesen manos* (PB 1989: 129). No obstante estas veleidades sensuales, Lina acabará sucumbiendo a una efusión mística que la conducirá a renegar de toda

vanidad. Se mutilará para afearse y flagelará su ego entregándose a la caridad con el mismo ardor con el que anteriormente se había entregado a la moda¹⁰²⁴.

7.6. La imitación popular

No sólo la burguesía más o menos enriquecida es *glamourosa*, también de entre las clases populares brotan *fashionistas* con aspiraciones modestas como asistir *con flores en el pelo* a los bailes de Carnavales *aunque sea con guantes prestados* (PB 2003, VII: 16). Maripepa, protagonista de *Bucólica* refleja muy bien el esmero en el vestuario de fiesta de que hacen gala las mujeres de baja extracción social:

Conocí á Maripepa, refrené la montura, y por instinto busqué en el rostro de la muchacha la expresión del reconocimiento que debía inspirarle su salvador, y el gusto de verse redimida, pero ella, lejos de mostrar júbilo, con mucha tristeza empezó á decirme que estaba servida, que llovía y que hasta la Fontela iba á echarse á perder su traje nuevo (PB 2003, VII: 95, 96).

Ya se ha señalado que las clases populares consumen los vestidos por su función de cubrir, mientras que la clase media vive inmersa en la preocupación por su apariencia¹⁰²⁵. Estas diferentes significaciones sugieren también un diferente empleo de la indumentaria

¹⁰²⁴ *La comedia piadosa* relata dos historias de abandono de la mundanidad que recuerdan el final místico de Lina Mascareñas en *Dulce Dueño*. En su primera parte, *Casuística*, su protagonista a *Regaladita Sanz, un trasunto risible de la Mascareñas, es una mujer que combate con amazónico denuedo toda tentación de sensualidad como (...) algún par de guantes superfluo, cuyo importe estaría mejor empleado en bonos de la Sociedad de San Vicente*. Los pecados *fashion* de la protagonista son disculpados por su confesor, *el padre Incienso* quien la consuela *No hizo usted mal, la tela que ha comprado será de más duración, y también más conforme a su posición de usted en el mundo. Son motivos atendibles. No ha de andar usted metida en un saco*. Regaladita, como Lina, está decidida a sacrificar su vanidad para lo cual *desbarata su gracioso peinado* y lo sustituye *por una castaña y dos cortinillas* y llama a la costurera, y *quitando los faralaes a un vestido negro de lana, lo dejó liso y propio para la nueva vida devota*. También decide prescindir de su mullida cama, aunque este propósito no le dura ni la primera noche, y asimismo quiere hacer una peregrinación mortificando sus pies al caminar con garbanzos en los zapatos. Lo cómico de sus pretensiones beatíficas es que, al contrario de lo que ocurre con Lina Mascareñas, resultan ridículamente fallidas: *Como los garbanzos me lastimaban tan horriblemente..., que no podía... dar un paso sin desmayarme de dolor..., se me ocurrió... cocerlos..., y después de cocidos... ya marchó todo... como una seda... ¡como una seda..., Padre*.

La segunda parte, *Cuaresmal* narra la historia de *doña Pilar Monteverde*, una viuda que quiere meterse a monja y a la que su confesor intenta disuadir de sus propósitos recordándole: *a su edad de usted, y con sus hábitos de bienestar y de lujo, difícilillo veo que se sujete usted a regla ninguna*. No obstante la escasa confianza en la perdurabilidad de su vocación, la viuda toma el velo y cambia *los vestidos de seda y terciopelo por las estameñas y el burel de los pobres hábitos*. En este caso, como en el de Lina Mascareñas, la renuncia al lujo es fehaciente y real. (PB 1990, I: 442-445).

¹⁰²⁵ BOURDIEU, Pierre, *Ibidem*, p. 182.

e incluso, entre las clases populares, se diferencia entre la vestimenta cotidiana y de trabajo y el pequeño lujo que implica un adorno, un complemento o un vestido a la moda.

La tribuna pone de relieve las pequeñas vanidades de las cigarreras que trabajan en el taller de pitillos:

Arriba florecen todavía las ilusiones de los primeros años y las inocentes coqueterías que cuestan poco dinero y revelan la sangre moza y la natural pretensión de hermosearse. La que tiene buen pelo lo peina con esmero y gracia, que para eso se lo dio Dios, la que presume de talle airoso se pone chaqueta ajustada, la que sabe que es blanca se adorna con una toquilla celeste (PB 2002: 111).

Incluso Leliña, la boba mendiga protagonista del relato homónimo, sucumbe a la alegría de ponerse *en vez de sus andrajos un pañuelo de percal amarillo, un pañolón anaranjado de lana, un zagalón azul, prendas de esos matices vivos, chillones, por los cuales se pirran las aldeanas de las Mariñas de Betanzos* (PB 1990, II: 323).

No obstante, muchas mujeres de clase media-baja no se conforman con un traje de fiesta o de domingo y trapos baratos, algunas también aspiran incluso a la calidad de lo que visten. Doña Emilia alude, en *La tribuna*, a esa fascinación de las clases populares por el lujo y la apariencia¹⁰²⁶ cuando señala que *Amparo se perecía por los colores vivos y fuertes hasta el punto de pasarse una hora a veces delante de algún escaparate contemplando una pieza de seda roja*. Unas líneas después retrata a una juvenil Amparo como *la muchacha, morena, de rojos labios, con su pañuelo de seda carmesí* (PB 2002: 88, 92). También *El oficio de difuntos* describe el gusto refinado de la sirvienta Ramoniña Novoa:

No se concebía función ni feria sin que Ramoniña Novoa se presentase a lucir su mantón de flores -era la moda-, su traje de seda con volantes, su mantilla de casco. Los señoritos del Borde la obsequiaban mucho, y ella coqueteaba con unos y con otros (PB 1990, II: 194, 195).

Rosa, *la Gallinera*, esposa de un tratante de aves, llama la atención y es muy criticada y envidiada en el cuento *El pajarraco* por presentarse *hecha un brazo de mar*

¹⁰²⁶VEBLEN, Thorstein, *Ibidem*, p. 173. señala que el gasto en el vestir tiene, sobre la mayor parte de los demás métodos, la ventaja de que nuestro atavío está siempre de manifiesto y ofrece al observador una indicación de nuestra situación pecuniaria que puede apreciarse a primera vista.

en el teatro, en el paseo y hasta en los bailes del Casino, (...), poniendo la moda y hasta luciendo a veces joyas que no podían ostentar las esposas de los contados aristócratas de la ciudad. En Rosa concurre un defecto imperdonable para su rivales y es que *se presentaba de un modo inadecuado a su categoría social*¹⁰²⁷. Las envidiosas enemigas de la Gallinera:

Cecilia Mardura y Obdulia Encina mordían a Rosa, soltando insinuaciones en los círculos de la devoción y de la clase media comercial, con una inquina en que se mezclaban los rencores celosos y el despecho de la ropa anticuada y modesta que vestían ambas, mientras la Gallinera, ayer, ayer mismo, había estrenado un sombrero de plumas (...), y no de gallina, sino de legítimo avestruz (PB 1990, III: 167).

Rosa es difamada y, para hacer pública su deshonra, los maridos de las celosas ayudan al gallinero a desnudar y emplumar al amante de *la Gallinera*. Las normas que regulan la convivencia empiezan por el aspecto exterior y contravenir las convenciones sociales vistiéndose de manera excesiva es un acto de subversión social intolerable¹⁰²⁸. El castigo de Rosa es un correctivo que le recuerda el grupo al que pertenece y del que no debe intentar distinguirse a través del vestido.

El cuento *En silencio* la condesa relata el asesinato a manos de su marido de Aya, hija del tabernero de la Piedad, quien a pesar de su baja extracción social, es una *fashion victim* pues *siempre había gustado de presentarse hecha una semiseñorita (...) peinada a la moda, y tan peripuesta con su blusita de percal rosa, incrustada en entredoses*. Cuando Aya, que además de *fashionista*, siempre tuvo aspiraciones de *casarse con un señorito*, abandona la idea de vender la taberna y marcharse a Marinada y empieza a *componerse más que de costumbre (...) se hizo blusas, se compró calzado fino y medias de algodón muy caladas en el empeine*, Luis, su marido, empieza a sospechar que la tabernera le es infiel. El esposo maquina

¹⁰²⁷ *Ibidem*, pp. 83. Se refiere a la presión social como mecanismo de control que ejercen los estratos superiores de la sociedad ante posibles excesos de individuos pertenecientes a grupos inferiores: *En las comunidades modernas civilizadas, las líneas de demarcación entre clases sociales se han vuelto vagas y transitorias, y donde esto ocurre la norma de reputación impuesta por la clase superior extiende su influencia coercitiva casi sin obstáculos en sentido descendiente hacia la estructura sociales de los estratos inferiores*. Emilia Pardo Bazán va más allá y en *El pajarraco* señala el poder de coerción entre iguales para evitar que algún miembro de la comunidad despunte más de lo debido.

¹⁰²⁸ MARTÍN GAITE, Carmen, *Tirando del hilo. Artículos (1949-2000)*, Madrid, Siruela, 2015: 90, 91.

entonces un plan y propone a Aya emigrar a América. Aya se ve seducida por la perspectiva puesto que en Buenos Aires ella podría: *¡Ser rica! ¡(...) tener trajes como los de las señoras!* (PB 2018: 265, 269, 270) y no duda en aceptar la oferta aunque eso signifique dejar a su amante. Su destino será finalmente, una sepultura en la pared de la despensa.

En *Las medias rojas* Ildara, muchacha coqueta que se atusa el peinado a la moda de las señoritas, recurre a la prostitución para comprarse un billete y emigrar. Su padre se entera porque *asomaba entre las sayas de la moza una pierna robusta aprisionada en una media roja de algodón*. La muchacha, descubierta porque emplea este artículo lujoso en exceso para su status social, replica a su padre cuando la acusa: *Gasto medias, gasto medias y si las gasto no se las debo a ningún* (PB 1990, III: 195, 196). La paliza con la que su padre la castiga la deja desdentada y tuerta.

Las medias son muy importantes para rematar bien el conjunto del vestuario femenino¹⁰²⁹. Carmen de Burgos subrayaba que *la media es el complemento del pie bien calzado. Una media elegante ha de ser siempre de buena calidad*¹⁰³⁰ en *La dama joven*. El siguiente diálogo entre las hermanas protagonistas, Concha y Dolores evidencia la adquisición de gustos refinados hasta en estos detalles por parte de las clases bajas: —*¡Las medias! Que se nos olvidaban las medias!*—*¡Qué más da? Llévalas blancas.*—*¡Mujer... son tan cursis!* (PB 2003, VII: 22).

También esta obra deja claro que los grandes lujos no están al alcance de las mujeres pobres a no ser que se prostituyan:

¡Y el lujo! Eso, eso era lo que ponía á Dolores fuera de sí. ¡Bailes, chaquetas de terciopelo, disfraces en Carnaval, bolitas de á cuatro duros! ¡Muchachas que ganaban una peseta y cinco reales diarios, dígame usted por Dios de dónde lo han de sacar! Si las muchachas pobres quieren lucir Ya se sabe: teniendo un oficio de día y otro de noche. ¡Malvadas! (PB 2003, VII: 16, 17).

En el cuento *Bucólica* se insiste en el tema de la honestidad que no se vende por vanidad: *la buena de Matilde, que se pasa la vida oliendo lo que guisan encasa de*

¹⁰²⁹ PASALODOS SALGADO, Mercedes, *Ibidem*: 665 A medida que el calzado fue adquiriendo mayor trascendencia, ocurrió lo mismo con las medias. Esta singularidad tuvo una razón. Al ir perdiendo los trajes esos largos que arrastraban por el suelo, los zapatos salieron de lo oculto, recreándose la moda en ellos, con más atención, si cabe. Esto no significa que antes no se llevaran zapatos o botines primorosos, sino que no tenían la misma importancia al estar ocultas, ocurriéndolo mismo con las medias.

¹⁰³⁰ DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Ibidem*, p. 196.

los modistos célebres, en el fondo prefiere su vestidito reformado de gró negro, á galas de sucia procedencia (PB 2003, VII: 62). En *Doradores*, el abuelo de Manueliña se jacta de su laboriosidad que le permite vestir su nieta y evitar su deshonra: *mientras viva, a Manueliña no le faltarán unas patatas, ni un cuarto para dormir, ni toquilla para el cuello. Y no se irá a perder, como otras...* (PB 1990, III: 191).

Tampoco cede a las tentaciones del lujo *fashion* Leocadia, la sirvienta protagonista de *La argolla*, quien pese a jurarse a sí misma: «No vuelvo a usar algodón –(...) -. Seda, seda no más... Y a docenas los pares... finalmente, rompe su promesa y el brazalete, *hilera de gruesos brillantes fulgurante de pedrería* que es un regalo de *Gaspar Ribelles* (PB 1990, II: 406), un repulsivo ricachón que pretendía convertirla en su amante.

También resiste *La Camarona* a las proposiciones de un señorito que va a ponerle un coche diciendo: *Camarona nací y Camarona he de morir. Otras que la echen de señoras* (PB 1990, II: 55). En *Naúfragas* una madre y una hija recién llegadas a Madrid rehúsan las propuestas deshonestas de un droguero de la capital argumentando: *Si nos vuelve a hablar de la colocación... -balbució la hija. Y, con un gesto doloroso, añadió: -En todas partes se puede ser buena* (PB 1990, I: 144).

En *Tío Terrones*, Petronila, hija del protagonista, ha deshonrado a su padre al convertirse en la amante de un señorito. No obstante, esto no impide que su tía Hilaria acepte y luzca regalos lujosos de la sobrina *rosario de oro y nácar lucido en misa mayor, ya el rico mantón de ocho puntas en que se agasajaba, ya la sortija de un brillante gordo, ya el buen vestido de merino negro con adornos de agremán* (PB 1990, II: 410) como exhibición de la generosidad de su Petronila. Este gesto ablanda a tío Terrones que permite a su hija Zoila que escriba a su *fashionista* y repudiada hermana.

En todo este repertorio de casos la honradez de las mujeres se ve comprometida por las tentaciones de la Moda. El poder seductor de la moda es avasallador y deriva del hecho de que el individuo encuentra en ella una doble satisfacción ya que, por un lado, vestirse a la moda representa un elemento de distinción y realce sobre sus iguales y, por otro lado, la *fashionista* se siente interiormente acicateada no sólo por la connivencia de aquéllas que *hacen* lo mismo, sino también por la envidia de quienes

aspiran a hacerlo¹⁰³¹. Las mujeres que caen en las garras de lo *fashion* son unas pecadoras impenitentes, aventureras y *viciosas* como veíamos en el caso de Rosa Neira, capaces de todo con tal de lucir galas nuevas y hermosas. Sus desvelos eran muy censurados por los moralistas y religiosos que criticaban estas vanidades efímeras¹⁰³² por las que algunas damas eran capaces de sacrificarlo todo..

Malia, criada de Mercedes y coprotagonista de *Allende la verdad*, es otra *fashion victim* pero sus aspiraciones son más acordes con su extracción social. Malia añora los peinados a la moda del salón de belleza al que acudía antes de exiliarse con su señora para simular el embarazo de ésta y disimular el de aquélla:

Una de sus más tristes añoranzas era la del peinado de filigrana, la trapisonda de risos que le armaban en el salón. Era el lujo a que estaba acostumbrada, aquel abono a la peluquería, aquellas barrocas maravillas que ejecutaban en su crencha las manos grasientas de Celestina, la peinadora, acostumbrada a que la peinasen, ya no sabía ni hacerse un rodete, y balbuceaba con desconsuelo: Qué visión... da rabia de verse así,...desgreñá (PB 2002, VI: 316).

Mercedes, la señora, no es ajena al sufrimiento de su criada y se compadece de su mal hasta el punto de peinarla ella misma.

También Amparo en *La Tribuna* es amante de la peluquería¹⁰³³. En su caso, al margen de su trabajo como cigarrera, se dedica a leer al barbero *periódicos progresistas* y pide *el sueldo de la lectura en objetos de tocador*. Fruto de este sobresueldo, Amparo reúne:

*Un ajuar digno de la reina, a saber: un escarpidor de cuerno y una lendreras de boj, dos paquetes de horquillas, tomadas de orín, un bote de pomada de rosa, medio jabón aux amandes amères, con pelitos de la barba de los parroquianos, cortados y adheridos todavía, un frasco, casi vacío, de esencia de heno, y otras baratijas del mismo jaez. Este pobre botín cosmético le permite, no obstante, lucir *el cutis moreno más suave, sano y terso que imaginarse pueda* y gracias sin duda a la pomada, el pelo no se quedó atrás y también se mostró cual Dios lo hizo, negro, crespito, brillante... (PB 2002: 96, 97).*

¹⁰³¹ SIMMEL, Georg, *Sobre la aventura, Ensayos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1998: 136.

¹⁰³² CANDAU CHACÓN, M^a Luisa. “Literatura, género y moral en el Barroco de Pedro de Jesús y sus consejos a señoras y demás mujeres”. *Hispania Sacra*, LXIII, nº 127, junio 2011: 114 y 115.

¹⁰³³ MAGLI, Patrizia, *Ibidem*, p. 50-56. *I capelli e il dispositivo del frame*. Señala la importancia del cabello abundante, peinado, limpio y cuidado en la apariencia femenina.

No sólo Lina, la protagonista de *Dulce Dueño*, es una amante del lujo. También encontramos otra *fashion victim* en su criada Octavia:

Una doncella que he pedido a la Agencia, y que parece recortada de un catálogo de almacén parisiense. A ninguna hora la sorprendo sin su delantal de encajes, su picante lazo azul bajo el cuello recto, níveo, su tocadito farfullado de valenciennes, divinamente peinada. Trasciende a Ideal, y está llena de menosprecio hacia lo barato, lo anticuado, les horreurs (PB 1989: 176).

Las clases populares, representadas por Octavia y Malia, dentro de sus escasos recursos, agotan las posibilidades de la moda. En palabras de Lina Mascareñas, su doncella es *tan dispuesta, tan complacedora... ¡Se calza tan bien... lleva las uñas tan nítidas!*. Octavia también hace gala de buen tono y de gustos refinados. Por ejemplo, cuando Lina emprende un viaje a Granada para conocer a un posible pretendiente, la francesa contempla y examina el neceser que aquélla ha heredado de su tío y exclama: *¡L'horreur!* (PB 1989: 176, 177). Octavia victimiza a Lina porque, desplegando los mismos encantos extranjeros que cautivan a su señora, seduce al pretendiente y primo de ésta, José María, de modo que la Mascareñas se ve obligada a despedirla y se queda compuesta, sin novio y sin doncella.

7.7 Víctimas de la Moda. Casuística.

Muchos otros escritores han llenado páginas de sus novelas y relatos de personajes femeninos que se endeudan hasta arruinar a sus familias por sus gastos en vestido y arreglo personal. Emilia Pardo Bazán pone a Rosa Neira como ejemplo principal pero también relata otros casos de dispendio exagerado:

Águeda, protagonista de *La dentadura* hace un esfuerzo financiero acorde a sus posibles, para que el dentista le arranque rápidamente su defectuosa dentadura:

Volvió, sin embargo, a la faena al día siguiente, porque los fondos de que disponía estaban contados y le urgía regresar al pueblo... No resistió más que dos extracciones, pero al otro día, deseosa de acabar cuanto antes soportó hasta cuatro, bien que padeciendo una congoja al fin. Pero según disminuían sus fuerzas se exaltaba su espíritu, y en tres sesiones más quedó su boca limpia como la de un recién nacido, rasa, sanguinolenta... (PB 1990, II: 179).

La imagen de Águeda resulta aterradora, en un momento en el que los transplantes dentarios en España prácticamente no se hacían por miedo a la transmisión de enfermedades y, sobre todo, debido a los deficientes resultados que, como en el caso de la protagonista de *La dentadura*, se obtenían. En este espantoso relato, doña Emilia además, realiza una interesante crítica social. A comienzos del siglo XX era relativamente frecuente que los dentistas comprasen dientes a personas pobres por un precio convencional para transplantarlos a clientes pudientes¹⁰³⁴, algo que la autora considera inhumano. Quizás por ello Águeda lejos de conseguir el amor de Fausto se ve abocada al desprecio de éste después de su amargo y costoso sacrificio.

De la protagonista de *Los cinco sentidos*, la señora Docksetter, Pardo Bazán dice, no sin ironía, que ayudaba *gentilmente al marido en la tarea de despabilar dinero, sus trajes, sus joyas, sus fiestas, fundían con soberano garbo aquellos lingotes de precioso metal forjados por el musculoso John, a golpe de martillo* (PB 1990, III: 57).

También en el cuento *Las cutres*, la madre de las protagonistas *caprichosa y ligera(...) una de las mujeres más hermosas de la provincia, muy pretendida después de viuda y muy aficionada a trapos y moños, algo casquivana, en resumen, sólo se preocupa de su arreglo y, en vida, convierte a sus hijas Paulina, Marcela y Rosario en doncellitas que la vestían, calzaban y adornaban, y trabajaban en sus prendidos y perifollos* A su muerte deja a sus hijas solteras y arruinadas hasta el punto de encerrarse *en su casa a piedra y lodo* prolongando el luto durante tres años y demostrando una *una economía antipática, odiosa* (PB 1990, III: 366, 367) que precisamente, les granjea el apelativo que da título al relato.

Un matrimonio del siglo XIX nos cuenta la historia de Carlos, *dandy consumado* y Luisa, *linda y frívola (...)bella y elegante*. Ella es una *fashionista* ejemplar: *trajes costosísimos que nunca ponía dos veces seguidas, alhajas cuyo valor consistía en la forma y que se hacían antiguas a los quince días, en fin, un cúmulo de superfluidades, todo lo compraba Luisa* (PB 1990, III: 413, 414). La afición desmedida de la mujer por los trapos y las deudas de juego del marido los llevan a la ruina a ambos.

¹⁰³⁴ GONZÁLEZ PÉREZ, Julio José, *Historia de la transplanción dentaria*, Madrid, UCM, 2011: 185 y 186. Ariño y Cancela (Bilbao) y Riva Fortuño (Zaragoza) eran clínicas dentarias que practicaban este tipo de transplantes. En concreto, el segundo dentista refiere haber trasplantado un diente superior a una persona empleando el de una hermana suya.

La moda puede ser costosa y puede ser un cruel espejo en el que ver reflejadas las propias carencias económicas. En el cuento *El disfraz*, doña Consolación, maestra de música, *emperifollada, (...), bonita y rejuvenecida dos lustros*, por obra y gracia de la *marquesa de la Ínsula* que le presta un vestido para asistir al teatro, estalla en sozollos camino de la representación al pensar que *al otro día iba a recobrar sus semiandrajos, su traje negro, decente y raído, y que la vida continuaría con los ahogos económicos y físicos* (PB 1990, III: 69, 70, 71).

Pero Emilia Pardo Bazán lleva a sus *fashion victim* a extremos más radicales y a perjuicios más allá de la desgracia económica. Veamos algunos ejemplos:

En varios relatos, las protagonistas pierden a su novio, pretendiente o marido por cuestiones relacionadas con la ropa. En el cuento *El encaje roto* la novia, Micaelita, rechaza a su novio al pie del altar. Éste había expresado un enojo desmesurado al advertir que un valioso encaje, que Micaelita lucía en su traje de novia, se había roto:

Al vestirme el traje blanco, reparé una vez más en el soberbio volante de encaje que lo adornaba y que era regalo de mi novio...un viejo Alençon auténtico de una tercia de ancho, de un dibujo exquisito, perfectamente conservado, digno del escaparate de un museo (PB 2018: 276).

En este caso es el descuido más que el cuidado en su indumentaria nupcial el que provoca el fin de las aspiraciones matrimoniales de la protagonista.

Lola, Jacinta y Micaela, protagonistas de *Lección* se acicalan ridículamente *con trajes escotados de gasa y seda liberty y sombreros de los de enormes plumas y ala formidable* para seducir a Juanito Lucena, recién llegado de París. Este atavío excesivo acaba avergonzándolas, sobre todo cuando Juanito manifiesta su desdén por el *chic* de las mujeres francesas y menosprecia a quienes quieren imitarlas. Las tres han de renunciar a la conquista y la cena termina *entre una frialdad repentina de desilusión* (PB 1990, III: 378, 379).

También Nati, protagonista de *La manga*, pierde un pretendiente por su pretenciosidad. Esta muchacha de *veintiocho años ya y palmito muy celebrado*, adquiere un sombrero de *ciento diez pesetas redondas*, suma que *para los padres, representaba no escasas privaciones*. Nati, para que luzca mejor su nueva y carísima adquisición, decide salir a la calle prescindiendo *de las enaguas, reduciendo a la*

mínima expresión su ropa interior y se recrea, entre confusa y envanecida, al comprobar que su cuerpo presentaba las líneas y los trazos ligeros del púdico semidesnudo. Con este novedoso y caro atavío Nati logra atraer, inicialmente, a un pretendiente que le interesa. No obstante, cuando empieza a llover *a chorros desde el cielo urnas llenas*, la protagonista cuyo *traje leve señalaba la plástica de su cuerpo* no sólo ve su preciado sombrero y sus galas *-la tercera parte por lo menos de su belleza-* arruinados, sino que también contempla en los ojos de su novio ideal:

La desilusión, todo el repentino hielo del que ve tan cambiado un rostro que aún no ama lo bastante, y todo el despecho rencoroso del que ve a la mujer que empezaba a interesarle profanada por los ojos impíos de la muchedumbre. Nati no vuelve a salir de paseo, *triste drama de tantas señoritas pobres. No podía reemplazar la ropa perdida... Ni el novio, perdido al mismo tiempo que la ropa* (PB 1990, III: 382-385).

En *La perla rosa*, Lucila, su protagonista es agasajada con unos pendientes de *dos encantadoras perlas color de rosa* por su marido. Éste no repara en gastos y dice *Todas mis economías, y un pico, iban a invertirse en aquel par de botoncitos, no más gruesos que un garbanzo chiquitín* (PB 1990, II: 265). Las perlas serán testigo de la infidelidad de Lucila y del desengaño de su amante esposo cuando éste descubra que ha perdido uno de los pendientes en casa de su amigo, el seductor Gonzaga.

Las perlas son también la perdición de la mujer de Pablo Roldán. En *¿Justicia?*, éste descubre, durante unas *vistas* de boda, que su esposa *hermosa y elegante, que se llevaba los ojos y quizá el corazón de cuantos la veían* le es infiel con *Dámaso Vargas Padilla, mozo más conocido por calaveradas y despilfarros que por obras de caridad*. Para castigar a su mujer, Pablo la inculpa por robo al meter *en un armario del tocador de la señora de Roldán un hilo de perlas* que ella había admirado exageradamente en casa de la novia: *qué iguales!, ¡qué gruesas!, ¡qué oriente tan nacarado y tan puro!* (PB 1990, I: 299, 300). La venganza del protagonista triunfa y su esposa acabará sola y en presidio.

Otras mujeres víctimas de la moda sacrifican su virtud para inmolarse en el altar de su diosa. *La mirada* nos cuenta la dramática historia de otra amante de las joyas, Matilde (Tilde), una fashionista mujer casada *cuya única pasión es la compostura, el adorno y a quien disloca, más que hacer conquistas, que rabien las otras mujeres ante la elegancia.* Tilde está encaprichada de *un collar, de brillantes y perlas*

peraltadas (PB 1990, III: 36). Dado que su marido es un avaro, a quien el viajante de joyas, monsieur Lamouche critica porque *¡es un sucio! ¡Tener una mujer así, y sujetarla a una mensualidad exigua para sus trapos* (PB 1990, III: 37), Tilde va a procurarse el collar que desea por medios poco honrosos. Matilde acaba siendo engañada por el anónimo protagonista masculino de la obra quien se hace pasar por joyero y le ofrece el collar a cambio de favores sexuales que ella acepta conceder con una mirada:

*Me costó algo cara Tilde. A joya por entrevista... No obstante, jamás lloraré aquellos miles de francos, porque, al volver años después a M***, supe que la hermosa -siempre hermosa, pues parecía poseer un secreto y conservarse entre nieve- seguía pasando por mujer inexpugnable, que ni con la mirada... (PB 1990, III: 38).*

En *La cabellera de Laura*, la protagonista, Laura, acude a la vieja Brasilda para vender su *espléndida cabellera rubia, brillante y suave más que la seda, y que, con magnífico alarde, rebosando de la orla de la saya, barría el suelo* para hacer postizos. Laura quien *lloraba muy bajo* (PB 1990, II: 281) mientras le cortaban el pelo, recibe de la vieja alcahueta una propuesta para prostituirse si en el futuro quisiera salvar su maravillosa mata de pelo.

Un duro para un pañuelo de seda es el señuelo con el que un señorito intenta comprar la virtud de la criadita *Dalinda*, quien lo rechaza *suave y porfiadamente* si bien, poco después, aceptará un dije de *oro y turquesas* que otro caballero le ofrece (PB 1990, II: 329).

Otros relatos de Emilia Pardo Bazán nos muestran a mujeres que resultan heridas como resultado de sus veleidades *fashion*. El cuento *En el pueblo* nos relata la historia de Liboria, una criada forastera cuyos *preparativos de atavío y peinado* para el baile del domingo, *adquirían proporciones de suceso capital*. Su cuidada *toilette* provoca las iras de las mozas de la localidad:

¿Por qué las provocaba presentándose con otro adorno, con otro peinado no visto nunca? ¿Por qué echaba de sí un olor a botica o a especias, que hacía estornudar? ¿Por qué le colgaban sobre los ojos aquellas cortinas de pelo?(...) ¡Vaya con la provocativa! ¡No se había de arreglar como toas, con su rodete! (PB 1990, IV: 70) .

Tomás Cachopo, carretero del pueblo se erige en verdugo de la vanidad de Liboria y pretende esquilarse con unas tijeras aquel *flequillo* que *causaba una malsana excitación, de ira sensual*. Finalmente, Liboria acaba malherida en un brazo y Tomás preso.

Águeda, quien se arranca todos sus dientes defectuosos en *La dentadura* es un ejemplo de aceptación del sufrimiento físico en pago por la conquista de la belleza:

Temblorosa, yerta de pavor, abrió la boca y sufrió la primera tortura, la segunda, la tercera... A la cuarta, como se viese cubierta de sangre, cayó con un síncope mortal. Águeda, llega al extremo de poner en peligro su vida: sentía mortal cansancio, apresuróse a volver a su pueblo, y a los dos días de llegar, violenta fiebre nerviosa ponía en riesgo su vida (PB 1990, II: 179).

Águeda no es la única protagonista que padece por causa de sus dientes. En *Pascual López* el protagonista y un amigo mantienen una conversación sobre una aspirante a actriz, Leonor, de la que dicen que se halla *entrampada* -*Tan entrampada, que debe hasta la dentadura.*-*¿La dentadura?*-*¡Sí, hombre! Al dentista de la Rúa del Villar. Sin una buena dentadura no puede una artista cantar ni subir a las tablas* (PB 1999, I: 133).¹⁰³⁵

También la protagonista de *Dulce Dueño*, Lina Mascareñas, acaba desdentada cuando decide abandonar su militancia estética y entregarse a ocupaciones místicas. Para curarse de su vanidad pide a una desconocida que le pegue y le desfigure la boca *¡Estás herida! ¡Pero si te falta un diente! ¡Jesús! ¡Qué ha sucedido, Lina! ¡Pequeña! ¡Criatura!... ¡Herida! ¡Un diente roto!* (PB 1989: 270).

Abrasada por su vanidad va a acabar Irene en el cuento *Vocación*. Esta joven a causa de *un descuido, la maquinilla de alcohol donde calentaban los hierros de ondular, volcada, el líquido ardiente prendiendo en la flotante manga de la bata de*

¹⁰³⁵ *Tía Celesta* subraya la importancia de una buena dentadura para hermoear a una mujer al destacar como atributo de la anciana protagonista: *de dentadura cabal y firme todavía, sin postizo ni engañifa alguna* (PB 1990 III: 64). En el cuento *Las medias rojas* se insiste de nuevo en el valor de una buena dentición, necesaria incluso para poder emigrar a América *Los que allá vayan, han de ir sanos, válidos, y las mujeres, con sus ojos alumbrando y su dentadura completa* (PB 1990, III:197). En el relato *Sin respuesta* la fetidez del aliento de Guedita resulta incomprensible para su pretendiente habida cuenta de la perfección de su *boca bermeja, tan pequeña y bonita, con sus dientes de piñón mondado* (PB 1990, II: 414). *El milagro del hermanuco* se subraya la fealdad y la maldad de doña Mariquita en cuya *chupada boca quedábale un solo diente, largo, temblón, diente que había inspirado a un ingenio local esta frase: «Así como hay ojos que muerden, hay dientes que miran y hasta que hacen guiños* (PB 1990, I: 188).

muselina acaba desfigurada. Román, ¿no sabes que he quedado feísima? dice a su prometido y también le pide que cancelen su compromiso. Como él se niega acaba ingresando en *el Noviciado de los Paúles* (PB 1990, II: 420-422).

En *La mayorazga de Bouzas* Camilo Balboa engaña a la protagonista que da título a la obra con *una costurera bonita que iba a coser al pazo de Resende* a la cual le mercó el señorito unos aretes de oro. El castigo que se inflige a este halago a la vanidad de la amante es que la esposa despechada le corte las orejas: *De la costurera bonita se sabe que no apareció nunca en público sin llevar el pañuelo muy llegado a la cara* (PB 1990, II: 25-27).

Hasta la muerte llega la pasión *fashion* de otras protagonistas de los cuentos de la condesa de Pardo Bazán. En el relato *El pañuelo* la protagonista, Cipriana, marisquea percebes con mar bravo para comprarse un pañuelo de la cabeza y muere:

El pañuelo es la gala de las mocitas de la aldea, su lujo, su victoria. Lucir un pañuelo majo, de colorines, el día de la fiesta, un pañuelo de seda azul y naranja. Para mercar un pañuelo así había que juntar mucha perrilla... la coquetería femenina recibe el castigo más terrible (PB 1990, III: 225).

El Invento nos cuenta la historia de Nicolás Fortea, dueño de un bazar en el Areal quien, temeroso de que le roben, coloca en la caja de caudales un invento mataladrones. Cuando finalmente el invento mata a la mujer de Fortea, esta tragedia desvela el carácter *fashionista* de aquella:

¿Por qué me robaba ella? ¡Díganmelo...! Ustedes lo sabrán... ¿Por qué me robaba? Y nadie lo sabía ni lo supo...¿Era para comprar aquella ropa primorosa que vestía...? (PB 1990, III: 290).

Claudia, la modistilla, *mujer hasta la punta del pelo, coqueta, vanidosa*, novia de Onofre en el cuento *La puñalada*, es asesinada cuando su novio descubre que ha sido seducida por un *un caballero muy bien portado de gabán de pieles*. *¿Quién te ha dado ese dije de oro?* es la pregunta clave que Onofre hace a la modistilla y que ella contesta con una mentira que evidencia su deslealtad (PB 2018: 129, 130, 131).

María Silveria, convierte en víctima a la *fashionista* amante de Avelino, mozo de quien ella está enamorada, en *La Hoz*. La querida del mozo con sus *zapatos de moñete, colorados también*, indigna a María, *aldeana ruda que no ha bañado jamás*

su piel. El contraste entre la moza que anda descalza y la forastera cuyo *el señuelo atrayente no era la cara, sino los pies, elegantes y menudos, que aprisionaban zapatos taconeados alto* es un reflejo de dos opuestos: naturaleza y artificio. María Silveria acaba brutalmente con los encantos de su rival cuando *coge la hoz de segar, afilada, reluciente, que manejaba con tanto vigor y destreza, y ocultándolo bajo el delantal, se metió por la casa adentro, segura de lo que iba a hacer, de la mala hierba que iba a segar de un golpe* (PB 1990, III: 290, 292, 294).

Ñoquita, la actriz genérica protagonista de *La pasarela*, muere ahogada porque decide cruzar con sus *altísimos tacones de sus zapatos americanos, que le hacían pie de niño, tobillos flacos de travieso colegial* la tambaleante y peligrosa pasarela, *angosta, resbaladiza*, que une el vapor en el que va a embarcarse y el muelle (PB 1990, III: 189).

También el *fashionismo* genera víctimas colaterales:

La hija del zapatero remendón que protagoniza *Delincuente honrado* es asesinada por éste para paliar la ansiedad que le ha generado el recuerdo constante de las veleidades artísticas y *fashion* de la madre a la que el zapatero *quería de alma* y nunca había *escatimado un real para su ropa maja, mantón y aretes* y quien los ha abandonado para convertirse en actriz (PB 2018: 184, 185).

En *Presentido* el protagonista viaja *llevando consigo, para ofrecerlo a la que pronto sería su compañera, un pequeño tesoro en joyas, porque conocía su afición a las perlas y las piedras* y es atracado y asesinado en el tren que lo trae desde París (PB 1990, IV: 104).

En el cuento *La punta del cigarro*, su protagonista masculino, Cristóbal, es una víctima de la moda a pesar de sus muchas precauciones. Este cotizado soltero de oro, pone a prueba a sus pretendientas *fashionistas* cometiendo:

Una de esas torpezas involuntarias, propias de hombre: un pisotón en el traje, un tropezón con la garzota del peinado, que lo desbarataba y contemplando lo airado de su reacción. Cuando emplea esta estrategia con Sarito, y deja caer, como por descuido, el cigarro ardiendo sobre la fina tela del abrigo a lo cual, la muchacha contesta con mucha templanza: -No hay cuidado... No es nada... (PB 1990, III: 399).

Esta medida de Sarito hace que Cristóbal decida cortejarla y, una vez comprometidos, cuando el protagonista repite la misma artimaña, la respuesta de su

novia es bien distinta: *se revolvió como una víbora. -¡Bruto! ¡Podías mirar lo que haces.* La hipocresía de Rosario que ha fingido hasta entonces indiferencia por su atavío queda de relieve para el novio que ya no puede salir corriendo y decir como otras veces: «-¡Diantre! -(...) -. *En buen avispero me iba a meter...*» (PB 1990, III: 400).

En *El zapato* el novio de Meli Padilla, muchacha protagonista bastante coqueta, también utiliza una estratagema para impedir los devaneos de su *adorado tormento*. En este caso, durante un baile patrocinado por la duquesa de Ambas Castillas, el novio intenta que su novia abandone el baile y para ello halaga *su vanidad femenina mostrando admirar el piecenco, calzado de raso*. Cuando Meli le enseña el pie él coge *uno de los zapatos*, se lo guarda *en el bolsillo antes que pudiese protestar* y se va. Esta treta no impide que la *fashionista* Meli continúe bailando ya que según cuenta un amigo de su celoso prometido: *parece que perdió un zapato, pero se fue a su casa, se calzó, volvió y nunca ha hallado con más entrain*. Otra víctima de la moda, un novio burlado (PB 1990, III: 426 y 427).

Alberto Miravalle, protagonista de *La cita*, es inculcado por un asesinato que no ha cometido al encontrarse presente por una fatalidad en la escena del crimen. Alberto es víctima de su *olímpica presunción* que provoca que piense que *todas las mujeres se morían por él*. En cuanto recibe una carta perfumada en la que *se le rendía una mujer*, elucubra y llega a la conclusión de que su enamorada es su *fashionista* vecina *una viuda, joven aún, de trapío, aficionada a lucir trajes y joyas, pero no tachada en su reputación*. Cuando, *radiante de vanidad* en el día y hora fijados en la misiva, comparece en el lugar pactado, encuentra muerta a la mujer y es acusado del crimen (PB 1990, III: 129 y 130).

Rosa, elegante y controvertida aficionada al circo está *abonada a a diario a dos sillas, las más próximas al sitio en que se colocaba la jaula de Drago* (el león). Todo el público fabula con una posible admiración poco convencional de la *fashionista* hacia el domador de la fiera, *el vizconde de Praga*. El propio vizconde cae en esta presunción. Y cuando, una noche, se acerca más de lo debido al león para impresionar a Rosa y éste le muerde, la sorpresa de todos será mayúscula cuando Rosa aplauda desaforada (PB 1990, III: 135).

El *señor de Diamonde* marido de Mafalda, la aburrida protagonista de *La leyenda de la torre*, es asesinado por su esposa y por el amante buhonero de ésta, que la ha conquistado mientras:

Dirigía el tocado de la castellana, a la cual explicaba las modas y refinamientos que usaban las damas de la reina en la corte de Castilla (...) y enredaba artificiosamente las perlas, a estilo morisco, entre las trenzas de Mafalda (...) y le calzaba los brodequines puntiagudos, última novedad venida a España de la lejana y elegante corte borgoñona (PB 1990, III: 168, 169).

También es francesa la protagonista de *La confianza, una cliente desconocida, que se presentó una tarde pidiendo de lo más caro y de lo mejor* en la tienda del joyero Berándiz. Esta elegante extranjera, tras pagar en efectivo *una lanzadera de mil pesetas, un broche de setecientas y un lapicillo de oro cincelado de trescientas*, tima al dependiente más bisoño de la joyería, Avelino Cordero, *un hilito de perlas* con el que éste y el dueño, Berándiz, pretendían hacer *el gran día, de venta gorda* (PB 1990, IV: 60. 61).

Vanitas, vanitatum, omnia vanitas dice el Eclesiastés. Si los placeres mundanos son inútiles ante la certeza de la muerte, la obra narrativa de la condesa de Pardo Bazán nos deja claro, a través de los numerosos ejemplos citados, que la moda es más que un placer mundano. Es una religión demoníaca y una tiranía despótica que, como hemos visto, puede ser causa de la perdición de sus adoradoras y esclavas, sean éstas santas o pecadoras. La mentalidad de la época no perdona la exaltación de la belleza ni la declaración de independencia que las *fashionistas* de Pardo Bazán expresan a través de su arreglo. Ninguna triunfa en sus propósitos a pesar de sus devotos esfuerzos. La muerte, como mínimo, de sus ilusiones y esperanzas, es la única certeza posible.

CONCLUSIONES:

Emilia Pardo Bazán fue una profunda conocedora del mundo de la moda y sus entresijos. La autora hizo gala de su enorme erudición en materia de moda a lo largo de sus cuentos y novelas y también en sus artículos, ensayos e incluso en su correspondencia particular.

Doña Emilia estaba al tanto de todas las novedades sobre el tema pero también tenía una teoría de la moda que es fruto tanto de su interés como de las oportunidades que sus viajes privados y su labor de cronista le proporcionaron para sumergirse en el universo *fashion*.

A lo largo de estas páginas hemos ido desgranando diversas facetas del conocimiento amplísimo que la autora gallega desplegó sobre la materia.

En el apartado introductorio hemos podido apreciar que la condesa conoció, se interesó y profundizó en el mundo de la Moda. En este sentido, una pequeña intuición que se derivaba de sus crónicas periodísticas sobre el tema en las Exposiciones universales se ha visto refrendada por el contenido de su obra narrativa de ficción. Asimismo su correspondencia privada con su amiga, la santiaguesa Carmen Miranda de Pedrosa refleja su interés y sabiduría en temas tan variopintos como tendencias, tejidos, colores y formas cambiantes en los vestidos y joyas, peinados y accesorios más a la última para una dama que cumpliera con la exigente etiqueta de la *Belle Epoque*.

Las señoras de principios de siglo pasado estaban sujetas a una estricta serie de convenciones sociales en materia indumentaria. La elegancia y el decoro eran requisitos inexcusables tanto dentro como fuera de casa. En el ámbito doméstico una apariencia desastrada era inimaginable y justificaba, tal y como Pardo Bazán deja ver en el relato *La culpable*, el abandono o la infidelidad del esposo. Batas, chambras, *deshabillés*, peinadores y mandiles forman parte del repertorio de prendas que lucen criadas y señoras en el seno del hogar. Sus formas, hechuras y estilos son cambiantes y se ajustan a los vaivenes de la moda tal y como refleja doña Emilia en las páginas de *La Quimera* o de *El saludo de las brujas*. La ropa de casa permite ahondar en la intimidad de los personajes y extraer conclusiones acerca de su verdadero carácter e intenciones como en el caso de las hermanas Pardo, Rita y Nucha, tan diferentes entre sí incluso en su aliño casero.

Dentro del hogar también es relevante el traje de recibir que no debe ser ni demasiado relajado ni excesivamente ostentoso ya que el descuido en este punto puede reflejar una escasa consideración hacia la persona visitante (caso de Rosario con respecto a Miraya en *El saludo de las brujas*) mientras que las exageraciones ornamentales pueden resultar ridículamente pretenciosas como ocurre con la señora jueza demasiado enojada que recibe a Nucha en *Los Pazos de Ulloa*.

Salir a la calle tampoco aparece como una cuestión fácil. Pardo Bazán recoge los desvelos que el hecho de conjugar buena presencia y practicidad para hacer recados o visitar plantea a muchas señoras. La señora de Pardiñas en *Morriña* tiene dificultades para cumplimentar a sus amistades adecuada y cómodamente y Rosario en *El saludo de las brujas* descuida su vestimenta de calle cuando sus afanes sentimentales la obsesionan. El “traje de modista” convive con el traje de *trotteur* para el desempeño de las obligaciones sociales y las nuevas modas procedentes de Inglaterra van imponiendo un canon mucho más simplificado y que permite adaptarse a un mayor número de situaciones. El multifuncional traje sastre permite viajar cómodamente como en el caso de Lucía en *Un viaje de novios* y posibilita hacer excursiones como en el caso de Antonia Rojas en *El tesoro de Gastón* o de Manolita en *La madre naturaleza*.

El acto de callejear impone, además el uso de un amplio repertorio de complementos entre los que se cuentan las sombrillas y los sombreros. A éstos últimos dedica doña Emilia su relato *La manga* como ejemplo de cómo un accesorio puede convertirse en la ruina económica y sentimental de Nati, la joven protagonista. Capotas, sombreros de paja, sombreros de cucurucho, tricornios, sombreros de ala ancha... constituyen un repertorio interminable de estilos que desfilan por las páginas de los cuentos y novelas de doña Emilia. Por su parte los abrigos, impermeables y sobretodos son algunas otras prendas de calle imprescindibles que protegen a las damas de las inclemencias del tiempo, de la suciedad del ambiente y también de las miradas indiscretas.

Las mañanas de las mujeres de la *Belle Epoque* eran momentos de ajetreo pero también de solaz y esparcimiento. Los vestidos flojos y ligeros visten a María Antonieta y sus hijos en *Misterio* y a Antonia Rojas en *El tesoro de Gastón*. La liviandad de las telas y tejidos contribuyen a materializar esa vida plácida que discurre entre paseos campestres, juegos y escauceos amorosos como en el caso de Carmiña Aldao en *La prueba* o Nieves en *El cisne de Vilamorta*.

La costumbre de pasear por las tardes deviene la excusa perfecta para ofrecer un repertorio inigualable de elegancias. Doña Emilia no deja escapar la ocasión de referirnos las novedades en materia de trajes de paseo pero su mirada perspicaz también disecciona la realidad que se esconde detrás del acto de deambular sin rumbo ni objetivo. El relato *Los ramilletes* utiliza el vestido de paseo para recoger las intenciones exhibitorias de muchas damiselas de baja extracción social que aspiran a conseguir un matrimonio ventajoso y un marido pudiente.

El traje de *soirée* es el colofón de la vida social. Las galas de baile encarnan las esperanzas e inquietudes de muchas jóvenes que aspiran a encontrar en los bailes al amor de su vida. Nieves en *El cisne de Vilamorta*, Carmiña Aldao y Candidiña en *La prueba* se visten espléndidamente para estas ocasiones en las que la hermosura femenina brilla en todo su esplendor. Cuentos como *El zapato*, *La punta del cigarro* o *El pajarraco*, nos ofrecen una idea del enorme cuidado que las señoras ponían en sus exquisitas *toilettes* de baile. El carnaval, fiesta tan grata para la autora sirve para recrear en varios relatos el juego de las apariencias. Bajo los dominós de las protagonistas de los cuentos del llamado ciclo de Carnaval, se esconden intenciones, sentimientos y frustraciones que no pueden salir a la luz si no es bajo la coraza que ofrece el disfraz, *Los dominós de encaje*, *La máscara*, *Ceniza* o *El dominó verde* dan cumplida muestra de esta otra dimensión más trascendente de los bailes de disfraces.

También el teatro es otro marco en el que se exhiben sentimientos y, sobre todo, vanidades. Silvio Lago en *La Quimera* contempla a su repertorio de clientas convenientemente ataviadas para ser vistas en los palcos y plateas del Teatro Real. Competir es la máxima de las asistentes a las representaciones teatrales tanto entre ellas como a despecho del fastuoso vestuario que exhiben las más reputadas estrellas como Sarah Bernhardt, la Ñoquita o la Duchessini.

Emilia Pardo Bazán también se recrea en los códigos de la vestimenta requeridos para las ocasiones especiales de la vida. La muerte o la pérdida de un ser querido visten de negro a sus protagonistas en *Memorias de un solterón*, *La bronceada*, *El alba de viernes santo* o *Hijo del alma*. La exteriorización del sentimiento de duelo a través del vestuario convierte a las mujeres enlutadas en objeto de admiración morbosa e incluso de delectación erótica. El luto ennoblece e incluso diviniza a la mujer y la convierte en un objeto de deseo inaccesible que contribuye a incrementar el interés masculino.

Otro de los momentos trascendentales de la vida, el matrimonio, encuentran su expresión máxima en el vestido de las novias. *El encaje roto* y *El vestido de boda* son las dos obras en las que el traje blanco de la desposada se sitúa en primer plano como *leit motiv* de la trama. *Las vistas* recoge la importancia del *trousseau* nupcial como signo de éxito sentimental y de ostentación social de la mujer casadera. También Carmiña Aldao exhibe sus galas de novia en *Una cristiana* y a través de los regalos que recibe percibimos detalles del aprecio que por ella sienten quienes la agasajan.

El tema de la Moda y el vestuario es para doña Emilia inagotable ya sea desde un punto de vista higiénico, moral, económico, social o puramente práctico. La autora gallega vive intensamente la moda y sus viajes al extranjero la mantienen en permanente contacto con la capital del mundo *fashion* y sus creaciones. Es por ello que sus novelas y cuentos están repletas de personajes contruídos a través de la moda.

Las *fashionistas* viven por y para la moda. Emilia Pardo Bazán se hace eco de las principales características que adornan a las *fashion victim*. Obsesión por la delgadez y por la juventud, dispendios exagerados, afán de seducir con fines eróticos y de imitar con un objetivo social son algunas de las ideas fijas de estas víctimas de la moda.

La autora se detiene en ejemplos reales de *fashionistas* que aparecen mencionados e incluso pergeñados en sus novelas. María Antonieta, la gran creadora de tendencias, se ve retratada en *Misterio*, Eugenia de Montijo es criticada veladamente a través de cuentos y novelas y expresamente mediante crónicas periodísticas. Sarah Bernhardt, por su parte, representa la fascinación que las actrices sienten por la moda y el deseo de emulación e imitación que generan en las demás mujeres.

Seguir la moda se presenta como una pasión devoradora para muchos de los personajes femeninos de Pardo Bazán. Hay casos flagrantes como el de la antojadiza Espina Porcel en *La Quimera* que no dejan lugar a dudas acerca de la importancia social de la moda como signo de estatus y de decadentismo. *Memorias de un solterón*, *Doña Milagros*, *La tribuna* y *Un viaje de novios*, nos ofrecen una visión de la “locura trapística” más a pie de calle. Mujeres como Josefina García, Rosa Neira y Pilar Gonzalvo representan las aspiraciones de una clase media que aspira a seguir los dictados de la moda a costa de cualquier sacrificio sea económico, moral e incluso vital. La Moda es una implacable dictadura que somete y tiraniza a estas mujeres aunque sea a costa de fracasar estrepitosamente en el intento. En *Dulce dueño*, Lina Mascareñas ejemplifica la caracterización del fenómeno como una verdadera y subyugadora religión a la que la protagonista se somete en busca de la perfección

estética para, finalmente renunciar a estos desvelos terrenales y preferir una plenitud basada en la espiritualidad y el misticismo.

Las clases populares tampoco escapan a los mandamientos de esta religión y las mujeres de más baja condición social no renuncian a caprichos más o menos costosos que ejemplifican los pequeños lujos que se pueden permitir y exhibir ante los demás. En no pocas ocasiones el frenesí incesable y trepidante de este carrusel de las pequeñas vanidades satisfechas o por satisfacer conduce a muchas de las mujeres que pueblan las novelas y cuentos de la autora gallega a un final dramático.

El Realismo literario al que se adscribe Pardo Bazán hace que se detenga no sólo en las modas sino también en la observación de la vestimenta de los grupos populares. Las mujeres del rural que hilan y tejen su ropa son objeto de escrutinio por parte de la autora en cuentos como *El voto de Rosiña* y en las “novelas de los pazos”. *La gallega* nos ofrece una interesante y minuciosa descripción del traje regional y sus variantes y relatos como *Bucólica* o *La mayorazga de Bouzas* insisten en los aspectos más destacados del vestuario de las mujeres del rural. En el ámbito urbano, *La tribuna* es un muestrario excelente de los hábitos de las clases trabajadoras aunque cuentos como *En tranvía*, *La puñalada* o *La bicha* reflejan las inquietudes *fashionistas* de las mujeres del cuarto estado.

La principal ocupación de la mayoría de las féminas del siglo pasado era “sus labores”. Precisamente, doña Emilia no ignora esa dedicación a la costura de sus coetáneas y ofrece escenas que recrean el mundo de la aguja y el bastidor en *Pascual López*, *Los pazos de Ulloa* o *Morriña*. Precisamente, en esta última novela encontramos una exaltación del trabajo doméstico a través de la figura de la criada Esclavitud, personaje patético que representa a todas las sufridas mujeres decimonónicas amorosamente entregadas a sus afanes cotidianos.

La silueta femenina y sus instrumentos opresores también son objeto de estudio por parte de Pardo Bazán. El corsé, el justillo, la coraza, la casaca, el corpiño... entran en el vocabulario que la autora maneja para ilustrar todos los elementos ceñidores que delimitan, aprietan y realzan la figura femenina. Ceñir el cuerpo impone limitaciones físicas y psicológicas pero también protege a las damas de daños físicos, como en el caso de la emballada *Doña Milagros*, y de posibles agresiones sexuales como en *El cisne de Vilamorta*. La brevedad de la cintura que se obtiene con el corsé, instrumento casi de tortura, suscita la admiración masculina. El *corset* simboliza la hermosura

femenina y también los sacrificios a los que hay que someterse en aras a alcanzar la perfección estética.

Liberadas de esta cárcel compresora se muestran personajes como Feíta Neira, la encarnación de la mujer intelectual o *Miss Annie* que ejemplifica a la chica *Gibson* emancipada y deportista. Las mujeres independientes que pueblan cuentos como *Eterna ley* o *El engaño*, tal vez se sujetan a las disciplinas de la vestimenta pero, desde luego, desafían los códigos de conducta permitiéndose viajar solas ataviadas de manera cómoda y práctica. El colmo del desafío lo representa la quintaesencia de “la nueva Eva”, Espina Porcel. Esta mujer cosmopolita, nómada y desafiante adopta los modos y maneras de los *dandies* más recalcitrantes. Su hastío, su vestimenta provocativa, su exacerbado esteticismo y su falta de delicadeza al expresar sus emociones la convierten en objeto de total admiración. El inconformismo de este personaje rinde a todos los que la rodean y la convierten en la reina indiscutible de cualquier evento ya sea en el “garbanzal” madrileño o en los salones refinados de París.

La capital francesa es la cuna de la moda del momento. Los grandes modistos de principios de siglo pasado, Worth, Paquin, Doucet, Laferrière, Redfern... desfilan por las páginas de la autora gallega que describe los pormenores de sus *atelier* y del oficio de *couturier*. No es doña Emilia únicamente una cronista que glosa las externalidades del mundo de la *haute couture* sino que se permite exponer la parte menos conocida de la labor de los modistos, sus códigos de conducta y sus recursos para encandilar a su clientela. “Nada de lo *fashion* le es ajeno” y la estructura de las casas de moda, la actitud displicente de los grandes maestros así como los pequeños teatrillos que se creaban en torno a la exhibición de los vestidos mediante los desfiles, son objeto de su atención. Además, la obra de Pardo Bazán rescata del olvido a uno de los grandes olvidados de la época, el modisto Félix, inventor del vestido “escarapela” de *madame Carnot* y creador del *robe noir* que *madame X* luce en el famoso y controvertido cuadro de Singer Sargent.

La idea del modisto es ejecutada por las costureras de los talleres y por las modistillas que cosen visitando a domicilio o en su propia casa. Relatos como *El mundo*, *Casi artista* o *La dama joven* constituyen un homenaje a estas hacedoras que también eran fundamentales en la vida cotidiana de la autora. *Madame Lesselleur*, Elisa o “las Virtudes” confeccionan trajes de calle, de baile y batas para doña Emilia y su amiga Carmen Miranda de Pedrosa. El homenaje máximo a este trabajo lo encontramos en la historia de Palmira Lacastagne, protagonista de *El vestido de boda*,

una obra teatral escrita para la reputada actriz Balbina Valverde y que concluye pidiendo *un aplauso para las modistas*.

¿Es Emilia Pardo Bazán una experta en moda?. Rotundamente sí. La autora conoce el sistema de la Moda y exhibe su erudición sobre el entramado industrial, artesanal, económico y comercial (incluso aduanero) del mundo *fashion* en sus relatos y en su correspondencia privada. Doña Emilia enumera a los grandes *couturier* del momento y describe minuciosamente su estilo y sus aportaciones a la historia de la moda y en el caso de Paquin, lo retrata incluso físicamente pareciendo por momentos que la visita de Porcel al taller del modisto sea un trasunto literario de alguna anécdota real vivida por la autora. Como hemos visto en el capítulo introductorio el interés por la moda es utilizado por la condesa como un recurso narrativo para caracterizar la psicología de sus personajes femeninos, muchos de los cuales (Rosa Neira, Pilar Gonzalvo, Lina Mascareñas...) no serían tan complejos ni interesantes si Pardo Bazán no nos hablase de sus vestidos o su obsesión por los trapos. La moda, además, nos permite contextualizar sus cuentos y novelas y si desconociéramos las fechas en las que fueron escritos, sería posible inferir el año en función de las tendencias que en ellos aparecen reflejadas (pensemos en el polisón de Asís en *Insolación* o en el vestido corto de Josefina García en *La tribuna*).

Dentro de la corriente realista, la moda fue empleada por Galdós, Valera o Alas Clarín como instrumento al servicio de la narración pero, probablemente, doña Emilia supiera ver entre los pliegues, moños, aderezos y repertorios *fashion* de sus personajes y de las mujeres que la rodeaban más de lo que sus colegas varones vislumbraban (pensemos, por ejemplo, en la negativa crítica que Clarín hace del trabajo doméstico reflejado en *Morriña*).

Hemos dicho que doña Emilia vive la moda y así lo podemos comprobar en las misivas a su comadre Carmen Miranda de Pedrosa pero, además, doña Emilia piensa la moda. Sus consideraciones estéticas sobre la vestimenta y lo *fashion* sólo tienen parangón en el pensamiento de simbolistas como Baudelaire o D'Aurevilly y en las reflexiones de el *Tratado de la vida elegante* de Balzac. Pardo Bazán no necesitó escribir un tratado sobre moda (aunque pudiera haberlo hecho con solvencia), su obra narrativa y teatral es más que suficiente para admirar su enorme, vasta y sorprendente erudición sobre la materia.

BIBLIOGRAFÍA:

1. BIBLIOGRAFÍA DE EMILIA PARDO BAZÁN:

1.1 CUENTOS:

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Marineda, Cuentos completos*, tomo I, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos nuevos, Cuentos completos*, tomo I, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de amor, Cuentos completos*, tomo I, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos Sacroprofanos, Cuentos completos*, tomo I, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, Galicia editorial S.A., GAESA, La Coruña 1990

PARDO BAZÁN, Emilia, *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia), Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *En tranvía (Cuentos dramáticos), Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Navidad y Reyes, Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de la patria, Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos antiguos, Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El fondo del alma, Cuentos del terruño, Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Profesiones, Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Interiores, Cuentos completos*, tomo II, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Sud Express, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos trágicos, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de la tierra, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Navidad y Año nuevo, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos amorosos, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos sacros, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Navidad, Año Nuevo y Reyes, Cuentos completos*, tomo III, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Semana Santa, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Carnaval, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos trágicos y dramáticos, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos Interiores, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de Galicia, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de antaño, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de fantasía, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos de humor, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Otros cuentos, Cuentos completos*, tomo IV, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, La Coruña Galicia editorial S.A., GAESA, 1990.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La dama joven y otros relatos, Obras completas*, tomo VII, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2003.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Los dominós de encaje, Cuentos dispersos, Obras completas*, tomo XI, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2011.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*. Edición de Cristina Patiño Eirín, Zaragoza, Contraseña, 2018.

1.2 NOVELAS:

PARDO BAZÁN, Emilia, *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina, Obras completas*, tomo I, edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Un viaje de novios, Obras completas*, tomo I, edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El cisne de Vilamorta, Obras completas*, tomo I, edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Una cristiana, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La prueba, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La piedra angular, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Doña Milagros, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Memorias de un solterón, Obras completas*, tomo III, edición de González Herrán, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El tesoro de Gastón, Obras completas*, tomo IV, edición de González Herrán, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2000.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El niño de Guzmán, Obras completas*, tomo IV, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2000.

PARDO BAZÁN, Emilia, *El saludo de las brujas, Obras completas*, tomo IV, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2000.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Misterio, Obras completas*, tomo IV, edición de González Herrán, director, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2000.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La sirena negra, Obras completas*, tomo V, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2000.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Allende la verdad, Obras completas* tomo VI, *Novelas cortas*, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG, 2002.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Dulce dueño*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Castalia, SA, 1989.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La Quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas, 1991.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Los pazos de Ulloa*, edición de M^a Ángeles Ayala, Madrid, Cátedra, 1997.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La madre naturaleza*, edición de Ignacio P. López, Madrid, Cátedra, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Insolación*, edición de Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2001.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La tribuna*, edición de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza, 2002.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Un viaje de novios*, edición de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza, 2003.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Morriña*, edición de Ermitas Penas Varela, Madrid, Cátedra, 2007.

1.3 LIBROS DE VIAJES

PARDO BAZÁN, Emilia, *Viajes por Europa, Por Francia y por Alemania*, Madrid, Bercimuel, 2004.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Viajes por Europa, Al pie de la torre Eiffel*, Madrid, Bercimuel, 2004.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Viajes por Europa, Cuarenta días en la Exposición*, Madrid, Bercimuel, 2006.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Apuntes de un viaje, de España a Ginebra*, González Herrán edición, Santiago, RAG, 2014.

1.4 TEATRO:

PARDO BAZÁN, Emilia, *El vestido de boda*, Teatro completo, Madrid, Akal, 2010.

1.5 ENSAYOS Y ARTÍCULOS

PARDO BAZÁN, Emilia, “Stuart Mill”, *Nuevo Teatro Crítico*, año II, nº 17, mayo 1892.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, selección y prólogo de Lena SCHIAVO, Madrid, ed, Nacional, 1976.

PARDO BAZÁN, Emilia, *Obra periodística completa en la Nación de Buenos Aires* (1879-1921), tomos I y II, edición de Juana Sinovas Maté, La Coruña, Diputación provincial, 1999.

PARDO BAZÁN, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 2000.

2. BIBLIOGRAFÍA SOBRE EMILIA PARDO BAZÁN:

ABOAL GÓMEZ, María, “Experimentación estética de la muerte en Pardo Bazán: *La Quimera y La sirena negra*”, *Tonos digital, revista de estudios filológicos*, Murcia: Editum nº 32, 2017.

ALAS CLARÍN, Leopoldo, *El Globo, Diario ilustrado, político, científico y literario*- Año XL (tercera época), nº 861, 17 de septiembre de 1885.

ALBADALEJO MAYORDOMO, Tomás, “Texto y referente en el cuento: *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán”, *Monteagudo 3ª Época*, nº 1, 1996.

BAQUERO GOYANES, Mariano, “La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán”, *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, 1955.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *La novela naturalista española, Emilia Pardo Bazán*, EDITUM, 1986.

BARREIRO FERNÁNDEZ, Xosé Ramón, “Morrión y boina, el cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán”, *Emilia Pardo Bazán, los cuentos. II Simposio Emilia Pardo Bazán. Actas*, González Herrán, J.M., Patiño Eirín, C y Penas Varela, E. (editores), A Coruña, 2006.

BIEDER, Maryellen “*Mis retratos y mis caricaturas: un artículo rescatado de Emilia Pardo Bazán*”, *La Tribuna, Cadernos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 7, 2016.

BRAVO VILASANTE, Carmen, “Vida y Obra de Emilia Pardo Bazán”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1962.

BÜHLMANN, Regula; “De joyas, cañones y mujeres emancipadas. El viaje en la obra periodística y novelística de Emilia Pardo Bazán”. *Boletín Hispánico helvético*, Member of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences, vol. 12, 2008.

BURDIEL BUENO, Isabel, *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus, 2019.

CALABUIG DURÁ, Lydia, *Los personajes femeninos en la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante, 2018.

CANTERO ROSALES, M^a Ángeles. “El ángel del hogar y la femineidad en la narrativa de Pardo Bazán”, *Tonos digital*, nº 21, 2011.

CARBALLAL MIÑÁN, PATRICIA, “*Rabeno* de Emilia Pardo Bazán: mito y reflexión didáctica sobre la violencia sexual”, *La tribuna. Cadernos de estudos da Casa- Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 8, 2011.

CARBALLAL MIÑÁN, Patricia, “La velada en honor a José Zorrilla en Meirás”, *La Tribuna. Caderno de Estudos da Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, 2016

CARRASCO ARROYO, Noemí, “Contra el olvido. Emilia Pardo Bazán, una viajera ante los lienzos del Greco”, *La Tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, 2007.

CASTRO DE PAZ, José Luis, “Duelo y melancolía, o el amor perdido de Gaspar de Montenegro (*La sirena negra*, Carlos Serrano de Osma, 1947)”, *CSIC. Arbor*, CLXXIV, 686, febrero 2003.

CHARNON-DEUSTCH, Lou, “Tenía corazón, *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *ARBOR, Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXII, 719, 2006.

CHARNON-DEUSTCH, Lou, “Un intermedio lírico: La política y poética de la educación sexual en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *Arenal*, nº16, 2009.

CHARQUES GÁMEZ, Rocío, “Recorriendo Madrid. *Una cristiana* y *La prueba* de Emilia Pardo Bazán”, *Anales*, nº 24, 2012.

COOK., Teresa A., “Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la liberación de la mujer”, *Hispania*, 60 , mayo 1977.

DeCOSTER, Cyrus, *Emilia Pardo Bazán. Crónicas de "la Nación" de Buenos Aires, (1909-1921)*, Madrid, Pliegos, 1994.

DE GABRIEL, Narciso, “Emilia Pardo Bazán, las mujeres y la educación. El Congreso pedagógico (1892) y la cátedra de Literatura (1916)”, *Historia y memoria de la educación*, nº 8, 2018.

DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar; “Morriña de Emilia Pardo Bazán, la cuestión femenina”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, Volumen extraordinario, UCM, 2007.

DORCA, Toni, “Tres heroínas ante el matrimonio, Marisalada, Tristana y Feíta”, *Lectora, heroína, autora: (la mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio (Barcelona 23-25 octubre 2002)*, 2005.

ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cristina, “Rosa, La Cigarrera de Madrid (1872) de Faustina Sáez de Melgar como modelo literario de *La Tribuna* (1883) de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna, Cuadernos de Estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 6, 2008.

EZAMA GIL, Ángeles, “Santidad, heroísmo y estética en la narrativa de Emilia Pardo Bazán”. *Actas del Simposio Emilia Pardo Bazán, estado de la cuestión*, Casa Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 2004.

EZAMA GIL, Angeles, “Emilia Pardo Bazán, revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad”, *Espéculo, revista de estudios literarios*, Revista digital, nº 37, Año XII, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

EZAMA GIL, Ángeles, “Misterio de Emilia Pardo Bazán, novela por entregas”, *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa- Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 8, 2010/2011.

EZAMA GIL. Angeles, “La fusión de las artes en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna, Cadernos de Estudos da Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, A Coruña, 2016.

EZAMA GIL, Ángeles, “La danza en la prosa de Emilia Pardo Bazán: De la tradición a la modernidad”, *La Tribuna. Cadernos de estudos de la Casa Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 12. 2017.

EZAMA GIL, Angeles, “La mujer objeto estético: figuraciones del marco en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura española del siglo XIX (Barcelona 23-25 octubre de 2002)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, 2005. www.cervantesvirtual.com/html

FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José Antonio, “Evocación antropológica de la novelística de la condesa de Pardo Bazán”, *RDTP*, LX, nº 1, CSIC, 2005.

FERNÁNDEZ, Pura, “Los extravíos de La imaginación romántica frente al correctivo moral del naturalismo”, *Foro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*. “Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX”, nº 15, septiembre 1999.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, “El otro teatro de Emilia Pardo Bazán”, UNED, *Revista Signa* 23, 2014.

FRAAI, Jenny, “El papel del género en El cisne de Vilamorta de Emilia Pardo Bazán”, *España Contemporánea. Revista de Literatura y cultura*, nº 18, 2005.

GARCÍA, Carmen, “Galería de mujeres en los cuentos de Emilia Pardo Bazán”, *XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de San Miguel de Tucumán, 2007.

GONZÁLEZ ARIAS, Francisca, “Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias”, *Bulletin hispanique*, 91, 1989.

GONZÁLEZ MARTÍN, Pilar, *Aporías de una mujer, Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Siglo XXI, 1998.

GONZÁLEZ VILLAR, Rebeca, “La Quimera (1905), La sirena negra (1908) y Dulce dueño (1911). Del manuscrito original a la edición moderna”, *Minerva*, (USC), 2017

GURREA, Ana, “*Misterio* de Emilia Pardo Bazán: intertextualidad, Historia y ficción”, *C.I.F. XXV*, 1999.

GUTIERREZ ALVAREZ, Ruth, “La batalla ideológica entre la carne y el espíritu. Una aproximación a los personajes femeninos de las últimas novelas de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 12, 2017

HEMINGWAY, Maurice, *Decadence and Renaissance*, Londres, Ardent Media, 1983.

HEMINGWAY, Maurice, *The Search for a new Formula*, Londres, Ardent Media, 1983.

LATORRE CERESUELA, Yolanda, *Las artes en Emilia Pardo Bazán; cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida, 1994.

LATORRE CERESUELA, Yolanda, “Decadentes y diletantes, la mujer en la última Pardo Bazán”, *Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio (Barcelona 23-25 octubre de 2002)*, 2005.

LÓPEZ, Mariano, “A propósito de *La madre naturaleza* de Emilia Pardo Bazán”, *Boletín Hispanique*, tome 83, nº 1-2, 1981.

LÓPEZ QUINTÁNS, Javier, “La difusión de los postulados higienistas en la obra periodística de Emilia Pardo Bazán”, *Lectura y signo*, nº 13, 2018.

MAYORAL, Marina, “Tristana y Feíta Neira, dos versiones de la mujer independiente”, *Galdós, centenario de Fortunata y Jacinta*, J. Arellano (ed.) UCM, 1989.

MAYORAL, Marina, “El tema del amor en las novelas de Los pazos”, *Estudios sobre Los pazos de Ulloa*, Madrid, Cátedra, 1989.

MAYORAL, Marina, “Emilia Pardo Bazán ante la condición femenina”, *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003.

NOYA TABOADA, Ruth, *La violencia en los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Facultad de Filología, USC, 2016.

OLEZA, Joan, “El movimiento espiritualista y la novela finisecular”, L. Romero Tobar ed, *El siglo XIX*, en V. García de la Concha, director, *Historia de la Literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*, Granada, Universidad de Granada eds., 1979.

PAREDES NÚÑEZ, Juan, “El feminismo de Emilia Pardo Bazán”, *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo XL, fascículo 105. CSIC, 1992.

PATIÑO EIRÍN, Cristina, “*El cisne de Vilamorta* de Pardo Bazán. Los mimbres románticos de su realismo”, *Foro hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos*. “Asimilaciones y rechazos: presencias del Romanticismo en el Realismo español del siglo XIX”, nº 15, septiembre 1999.

PAZ GAGO, J.M., “Una nota sobre la ideología de Emilia Pardo Bazán. Doña Emilia entre el carlismo integrista y el carlismo moderado”, *La Tribuna. Revista de estudios da Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5, 2016.

PEÑAS RUIZ, Ana, “Emilia Pardo Bazán, Cartografías en torno a la mujer”, *La Tribuna, Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 6, 2016.

PERCOCO, Cristina, “El objeto seductor: carnaval, amor y deseo en *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán”, *Actas XVI Congreso AIH. Nuevos caminos del hispanismo*, vol. 2, Iberoamericana, 2010.

PEREIRA MURO, Carmen, “Mimetismo, misticismo y la cuestión de la escritura femenina en *Dulce Dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La tribuna. Cadernos de estudos da casa museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 4, A Coruña, 2016.

POZO GARCÍA, Alba, “Quiero ser santa: misticismo y decadencia en *Dulce dueño* de Emilia Pardo Bazán”, *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Barcelona, Boadas, Chávez y García Vicens (eds), 2012.

PURRÚA, M^a del Carmen, “Una lectura feminista de *La Tribuna*”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Tomo XXXVII, nº 1, 1989.

RIBAO PEREIRA, Montserrat, “Soy una voluntad”, *UNED, REI*, nº 4, 2016.

RUIZ-OCAÑA DUEÑAS, Eduardo, “Emilia Pardo Bazán y las pruebas de amor”, *La tribuna. Cadernos de Estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, nº 4, A Coruña, 2016.

SANDINO CARREÑO, Ángeles, “El antifeminismo de Emilia Pardo Bazán en las novelas de los pazos”, *Cuadernos de estudios gallegos*, Tomo XLVI, Fascículo 109, CSIC, 1997.

SANTIÁÑEZ- TIÓ, Nil, “Entre el Realismo y el modernismo: Voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana* y *La prueba*”, *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 19, 1994.

SAUTER, Silvia, “Procesos de iniciación y transformación en *Los pazos de Ulloa*”, *Letras Femeninas*, vol. 15, nº 1/2, 1989.

SCHIAVO, Leda, *Emilia Pardo Bazán. La mujer española y otros escritos*, “La educación del hombre y de la mujer”, Madrid, Ed. Nacional, 1976.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “El viejo y la niña. Un tópico al revés en un viaje de novios, de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cadernos de estudos da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, vol. 2, 2004.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “El personaje de Chinto en *La tribuna*. Entre la caracterización naturalista y la mirada aristocrática de doña Emilia Pardo Bazán”, *Moenia*, nº 8, USC, 2002.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, *Realismo y Naturalismo en España. La novela. Antología de textos*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2013.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, “*La Quimera* de Emilia Pardo Bazán. Novela de artista”, *Deslindes paranovelísticos*, Zaragoza, 2018.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, “La sirena negra y Gaspar de Montenegro, el personaje oscuro de Emilia Pardo Bazán”, *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Tremontorio ediciones, Santander, 2012.

VARELA OLEA, M^a Ángeles, “Destino y determinación en el naturalismo decimonónico”, *Estudios Humanísticos, Filología*, nº 33, 2011.

VERSTEEG, Margot A, “El vestido de boda: La problematización de la condición femenina en un monólogo de Emilia Pardo Bazán”, *Revista Hispania*, nº 90, September, 2007.

VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel. “Introducción, Insolación. Morriña”, PARDO BAZÁN, Emilia, *Obras Completas, II*, Madrid, Biblioteca Castro, 1999.

3. BIBLIOGRAFÍA SOBRE VESTIDO Y MODA

ALFARO, Ricardo J. “El anglicismo en el español contemporáneo”, *Thesaurus*, tomo IV, nº 1, 1948.

ALVAR, Manuel, “Léxico catalán en tierras aragonesas. Según el Atlas Lingüístico de Catalunya”, *AFA XII- XIII*, 1961-62.

ARAGONÉS RIÚ, Nuria, “Intersecciones entre teatro y alta costura: el estatus de la actriz como icono de moda en la Belle Époque”, *Strand 2: The eye of Era: Art Nouveau Interpretations of the Feminine*, CDF II International Congress, Barcelona, 2018.

AVILÉS- ORTIZ, Iliris A., “Reflexiones en torno a la moda: tensiones, paradojas y frivolidades. Apuntes sobre Georg Simmel y Gabriel de Tarde”, *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, nº 12, UAM. 2016.

BALZAC, Honoré de, *Tratado de la vida elegante*, Barcelona, Anagrama, 1974.

BALZAC, Honoré de, *Dime cómo andas, te drogas y comes y te diré quién eres: teoría del andar, tratado de los excitantes modernos, fisiología del vestir fisiología gastronómica*, Barcelona, Tusquets, 1830.

BARTHES, Roland, *Système de la mode*, París, Seuil, 1967, Ed. esp. Barcelona, Paidós, 2003.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973, Ed. esp. Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1974

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 2001.

BIRRIEL SALCEDO, Margarita, “Un consumo imprescindible. El traje femenino en las cartas de capital del valle de Lecrín”, *Estudios Humanísticos, Historia*, nº 15, 2016.

BORNAY, Erika, *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.

BOUCHER, François, DELANDRES, Yvonne, *20.000 Years of Fashion. The History of Costume and Personal Adornment*, New York, Harry N. Abrams, 1987.

BOUCHER, François, *Historia del traje en Occidente*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998.

BRANDRES OTO, Maribel, *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse, 1998.

BRAUDEL, Fernand., *Civilización material y capitalismo, siglo XV-XVIII*, Madrid, Alianza, 1981.

BUTAZZI, Grazieta, *Moda dal secolo XVIII al secolo XX nelle Ciciche Raccolte d'Arte Applicata di Milano*, Milán, Cordaní Editore, 1990.

CALERO FERNÁNDEZ, M. A. FORGAS BERDET, E. *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22ª edición del DRAE*, Madrid 2004.

CARLYLE, Thomas, *Sartor resartus*, Barcelona, Alba, 2007.

CASTELFIDO, V., “Revista parisiense”, *La moda elegante*, nº 43, 1921.

CHAVES GUERRERO, Elisa Isabel, “El ajuar nupcial y la dote. Vistiendo la intimidad”, *Blanca y radiante, desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino, la exposición y sus objetos. La liminalidad o marginalidad. La boda*, MUPAM, CATÁLOGO, 2008.

CLARK KEATINGE, Margaret, *Costumes of the Levant*, Khayat's College Book Cooperative, 1955.

COLEMAN, Elizabeth Ann, *The Opulent Era. Fashions of Worth, Doucet and Pingat*, New York, Thames and Hudson and the Brooklyn Museum, 1989.

CORONA VERDÚ, Rafael, “La emancipación femenina a través del desnudo velocípedo”, *Femeris*, vol. 2, nº 2, 2017.

COSGRAVE, Brownyn. *Historia de la Moda. Desde Egipto hasta nuestros días*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000.

CRESPO SÁNCHEZ, Francisco Javier, “Vestidos y adornos: la crítica a las apariencias externas a través de la prensa española (finales siglo XVIII-Siglo XIX)”, *Estudios Humanísticos. Historia*, Universidad de Murcia, 2016.

Cuestionario de Folk-Lore Gallego establecido en La Coruña el día 29 de diciembre de 1883 (1885), Sociedad del Folk-lore Gallego, (La Coruña- Madrid (s.n.), 1885 Establecimiento tipográfico Ricardo Fé. En Galiciana. Biblioteca Dixital de Galicia.

D’AUREVILLY, Barbey, *Del Dandismo y de George Brummell*. Barcelona, Anagrama, 1974.

DAVIS, Deborah, *Strapless, John Singer Sargent and the fall of Madame X*, New York, Tarcher Perigee, 2004.

DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *Moderno manual de labores*, Barcelona, Juan y Antonio Bastinos editores, 1904.

DE BURGOS SEGUÍ, Carmen, *El arte de ser mujer*, Pedro Gómez Carrizo, editor, España, Biblok editores, 2018.

DE HOYOS SANCHO, Nieves, *El traje regional de Galicia*, CSIC, A Coruña, 2010.

DE MONLAU, Pedro Felipe, *Elementos de higiene privada o arte de conservar la salud del individuo*, Madrid, Moya y Plaza, Libreros del Ministerio de Fomento, 5ª edición, 1875.

DEL POZO GARCÍA, Alba, “Una aproximación a la construcción del cuerpo femenino en la literatura decimonónica”, *IV Congreso Internacional de artes, ciencias y Humanidades El Cuerpo descifrado*, Universidad de México, 2009.

DELILLE, Damien, “Entre art et industrie: la réforme de la mode au passage du XXe siècle”, *Regard Croisés- Revue franco-allemande de recensions d’histoire de l’art et esthétique*, nº 6, 2016.

DELPierre, Madeleine, *Indispensables accessoires. XVI-XX siècle, Exhibition Catalogue*, Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, París, 1983-84.

- DESLANDRES, Yvonne, *El traje, imagen del hombre*, Barcelona, Tusquets, 1987.
- D'ETREILLIS, Jeanne, *The gift of creating. Arts and decoration*, vol. 17. Arstpur publications, Incorporated. 1922. Digitalizado 3 Enero de 2017.
- DÍAZ MARCOS, Ana María, *La edad de seda. Representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2006.
- DIAZ-PLAJA, Femando, *La vida cotidiana en la España romántica*, Madrid, Edaf, 1993.
- ERNER, Guillaume, *Víctimas de la Moda*, Barcelona, Gustavo Gili, editorial, 2005.
- EWING, Elizabeth, *History of 20th century Fashion*, Londres, B.T. Batsford Ltd., 1986.
- EXPÓSITO GARCÍA, Mercedes, *De la garçonne a la pin-up. Mujeres y hombres en el siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2016.
- FAIRBROTHER, Trevor J., "The shock of John Sirgent Sargent's Madame Gautreau", *Arts Magazine*, nº 55, January 1981.
- FEATHERSTONE, M., HEPWORTH, TURNER, B., *The body. Social process and cultural theory*, Londres, Sage, 1991.
- FERNÁNDEZ, J. Manuel, "La construcción social de la pobreza en la sociología de Simmel", *Cuadernos de Trabajo Social*, nº 13, 2000.
- FLUGEL, John Carl, *Psicología del vestido*, Buenos Aires, Paidós, 1964.
- FOGG, Marnie, *Moda, toda la Historia*, Barcelona, Blume, 2014.
- FONT TOLEDO, Salvador, *La raza karakul*, Ministerio de Agricultura, Sección de Publicaciones, Prensa y propaganda, Madrid, 1942.
- Fotografías de Ruth Mathilda Anderson en Galicia*, Hispanic Society of America, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2009.
- FRAGUAS FRAGUAS, Antón, *El traje Gallego*, A Coruña, GAESA, 1985.
- FUKAI, A., SUOH, T., IWAGAMI, M., KOGA, R., Y NII, R., *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la indumentaria de Kyoto*, China, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2006.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, "Tejidos con denominación de origen extranjera en el vestido castellano", 1500-1860. *Estudios humanísticos. Historia*, nº 3. Universidad De Castilla y León, 2004.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, *Cuadernos de Historia Moderna*, VII, Anejos, 2009.

GARCÍA VAL, Marta, *Elisabeth Vigée Le Brun y la moda femenina francesa de finales del siglo XVIII (1770-1780)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2016.

GARELICK, Rhonda K., *Dandies. Fashion and Finesse in Arte and Culture*, New York, Susan Fillin-Yeh, editor. NYU Press, 2001.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique, *Psicología de la moda femenina*, Madrid, M. Pérez Villavicencio editor, 1907.

GÓMEZ DEL VALLE, Patricia, *Trajes en Galicia, Traxes na Galiza. Fotografías de Paula Gómez del Valle*, Cunca eds., Santiago, 2016.

GUICHOT Y SERRA, A., *Noticia histórica del folklore. Orígenes en todos los países hasta 1890. Desarrollo en España hasta 1921*, Sevilla, 1922.

GRUMBACH, Didier, *Histoires de la Mode*, Paris, Seuil, 1993.

GUTIÉRREZ GARCÍA, Ángeles, *Imagen femenina en la literatura española del último tercio del siglo XIX: de Benito Pérez Galdós a Emilia Pardo Bazán*, Murcia, Universidad de Murcia eds, 2018.

HEGEL, G.W.F., *Estética*, Turín, Einaudi, 1976.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, Carmen, “Casas y ajuares en las tierras de la Mancha Occidental (1650-1850)”, Facultad de Ciencias de la Educación y Humanidades de Cuenca, *Seminario de Historia Social de la población*, Universidad de Castilla la Mancha, 2012.

HERNANDO DE PEREDA, Cesáreo, *Manual de la costurera en familia o libro para la enseñanza de la costura, del corte, armado y confección de prendas de vestir y de las reglas para aumentar lo o reducir toda clase de patrones*, Madrid, Imprenta de José M. Pérez, 1877.

HUIZINGA, Johan, *Homo ludens: el juego y la cultura*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005.

JIMENO DE FLAQUER, Concepción, “El traje femenino”, *El hogar y la moda*, nº 283, 1915.

KAPLAN, M.A., *The marriage bargain: women dowries in European History*, Haworth Press, 1985.

LEIRA, Amelia, “El traje nacional”, *Area 5, El modelo del mes*, Museo del traje, Septiembre, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades contemporáneas*, Barcelona, Anagrama, 1990.

MAGLI, Patrizia, *Pitturare il volto. Il Trucco, l'Arte, la Moda*, Venezia, Marsilio Editori, 2013.

MANDIANES CASTRO, Manuel, "Folklore, etnografía y etnología de Galicia", *La Antropología cultural en España*, Barcelona, Aguirre A. (ed.), 1986.

MANSILLA VIEDMA, Pedro, "Sociología de la moda, un punto de vista privilegiado", *Vínculos de Historia*, nº 6, 2017.

MARCEL, Sarah Elizabeth, *Buttoning Down The Past: A look at Buttons as Indicator of Chronology and Material Culture*, University of Tennessee Honors Thesis Project, 1994.

MARLY, Diana de, *Worth, Father of Haute Couture*, London. Elm Tree Books, 1980

MÁRQUEZ MORANT, Jaime, "La moda femenina en la España del siglo XIX", Universidad de Málaga, <https://www.academia.edu>

MARTÍN GAITE, Carmen, *Tirando del hilo. Artículos (1949-2000)*, Madrid, Siruela, 2015.

MARTÍN I ROS, Rosa Maria, "Moda e industria 1880-1939", *Moda en sombras*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

MARTÍNEZ ALCÁZAR, Elena, "No agrada la ropa nueva por mejor, sino por nueva y exranjera", *Arenal*, nº. 23: 2 julio-diciembre, Granada, 2016.

MENDOZA URGAL, María del Mar, *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el Arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, UCM, Madrid, 2010.

MIRANDA BAUTISTA, *Condición social del sastre*, Conferencia, 1917.

MONNEYRON, Frédéric, *Sociología della moda*, Roma, Editori Laterza, 2008.

MOREYRA, Cecilia, "Cuerpos vestidos. Indumentaria femenina en Córdoba, Argentina, siglo XIX", *Arenal*, 25.2, 2018.

MORINI, Enrica. *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Milano, Skira, 2011.

NADELHOFFER, Hans, *Cartier*, San Francisco, Chronicle Books, 2007.

NICOLÁS MARTÍNEZ, María del Mar, "Galas y regalos para una novia. A propósito de la boda de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva, Duquesa de Alba", *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Universidad de Murcia, 2008.

NORTH, Susan, "John Redfern and sons, 1847 to 1892", *Costume*, nº42, 2008.

O'HARA, Georgina, *Enciclopedia de la moda. Desde 1840 hasta nuestros días*, Barcelona, Destino, 1994.

ORTEGO AGUSTÍN, María de los Ángeles, “La mirada ajena. Una aproximación a la indumentaria y los hábitos domésticos de los españoles según algunos viajeros ingleses”, *Tiempos modernos*, “Monográfico: Miradas propias y ajenas en un baile de espejos”, nº 21, 2010/2.

ORTIZ, José A., “Dolor y muerte en la indumentaria española. Vestir de luto a finales del siglo XIX”, *dObras*, vol. 11, nº 25, abril, 2019.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado, Madrid 1898-1915*, Madrid, UCM, 2000.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, “Algunas consideraciones sobre la moda durante la Belle Epoque”, *Indumenta*, Ministerio de Cultura y Deporte, Edición Digital, 26 mayo 2008.

PAZ GAGO, José María, *El octavo Arte: La moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules, ediciones, 2016.

PENA GONZÁLEZ, Pablo, “Indumentaria en España, el período isabelino” (1830-1868), *Indumenta, revista del Museo del Traje*, nº 0, 2007.

PENA GONZÁLEZ, Pablo, “La moda en la Restauración 1868-1890”, *Indumenta*, nº 2, 2011.

PÉREZ NAVARRO, Domingo, “La mantilla”, *Del documento, los autores*, Biblioteca digital ULPGC, Biblioteca universitaria, 2010.

PERROT, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Bruselas, Complexe, 1984.

POIRET, Paul, *Vistiendo la época. Recuerdos*, Sevilla, Renacimiento, 2017.

PRATS NOGUERA, Cristina, “La mantilla, poder y poderío”, *Mupart*, Valencia, 2012

PUIGGARÍ I LOBET, Josep, *Monografía histórica e iconográfica del Traje*, Barcelona, Librería de Joan y Antoni Bastinos, 1886.

QUINTERO MORÓN, Victoria, “Las bodas: ¿Ritos de paso o rituales de consumo?” *Blanca y radiante, desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino, la exposición y sus objetos. La liminalidad o marginalidad. La boda*, MUPAM, CATÁLOGO, 2008.

RIOS LLORET, Rosa Elena, “Vestidas para Dios, vestidas para el diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la Restauración”, *Actas del curso Folklore, literatura e indumentaria*, Ministerio de Cultura, Museo del Traje, Madrid, 2006.

RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes, *La pieza del mes: mantón de Manila 1850-1860*, Museo Romántico, febrero 2012.

RODRÍGUEZ SOLÍS, Enrique, *Majas, manoplas y chulas. Historia, tipos y costumbres de antaño y orgullo*, Madrid, Imp. Fernando Cao y Domingo de Val, 1889

ROZADOS FERNÁNDEZ, M. Ángeles, *Unha aproximación ao estudo do traxe galego. Santiago e comarca no século XVII*, Premio de investigación Asociación do Traxe galego, modalidade descriptiva (inédito), 2011.

SÁENZ-CHAS DÍAZ, Belén, “Folclorización e estudos de indumentaria en Galicia”, *Revista Adra*. . Museo do pobo Galego, nº 9, 2014.

SAINT-LAURENT, Cecil, *Histoire imprevue des dessous féminins*, París, Herseher, 1986.

SAMPAYO SEOANE, Eva, “Un estudio sobre el entorno urbano de La Coruña del siglo XVIII: el ámbito de lo cotidiano”, *Obradoiro de Historia Moderna*, nº 6, USC, 1997.

SAPORI Michelle, *Rose Bertin, Ministre des modes de Marie Antoinette*. Paris, Institut Français de la Mode_ Regard 2003.

SAUNDERS, Edith, *The age of Worth. Couturier to the Empress Eugénie*, London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co, 1955.

SIMMEL, Georg, *De la aventura, Ensayos de estética*. Barcelona, Ediciones Península, 1998.

SIMON, Marie, *Mode et Peinture. Le Second Empire et l'impressionnisme*, París, Hazan, 1995.

SIROP, Dominique, *Paquin*. Adam Biro, París, 1990.

SNODGRASS, Mary Ellen, *World clothing and fashion: An Encyclopedia of History, Culture and Social Influence*, London, Routledge, 2015.

SOUSA CONGOSTO, Francisco de, *Introducción a la Historia de la indumentaria en España*, Madrid, Itsmo, 2007.

SPENCER, Herbert, “Las maneras y la Moda”. *Ética de las prisiones*. Madrid, La España moderna, 1897.

SQUICCIARINO, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Milán, Cátedra, 1990.

- SQUILLACE, Fausto, *La moda*, Milán, Palerino Remo Saudi editore, 1912.
- STEELE, Valerie, *París Fashion: A Cultural History*, USA, Bloomsbury Publishing, 2017.
- STRBÁKOVÁ, Radana, *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario de la indumentaria*, Granada, 2007.
- TAYLOR, Lou, *Mourning dress: A costume and a Social History*, Oxford, Routledge, 2009.
- TER ASSATOUROFF, Corinne, *Vive la mariee!: deux siècles de dentelles et caballas*, Bruselas, Musée du Costume de la dentelle de la Ville de Bruxelles, 1998.
- TERRA, Jun, *Juan Luna drawings: the Paris period*, Makati (Filipinas), Dr Eleuterio M. Pascual Publishing House, 1998.
- TOUSSAINT-SAMAT, Maguelonne, *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid, Alianza, 1994.
- TRUEBA GIL, Idoia, “La hispanización de Isabel de Valois a través del vestido”, *X Congreso virtual sobre Historia de las mujeres, Comunicaciones*, 2018.
- TURNER, B., *The body and the society. Explorations in the social theory*, Oxford, Basil Blackwell, 1985.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María, “La esclavitud de la belleza. Mujeres a la moda: corsé crinolina y pantalón”, *Fronteras contemporáneas, identidades pueblos, mujeres y poder. Actas del V Congreso de Jóvenes investigadores en Historia contemporánea*, vol. 2. Cristian Ferrer Gozález y Joel Sans Molas (coords.) Departament d’Historia Moderna i Contemporánea de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- VEBLEN, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamérica, 1988.
- VIZCONDESA DE BARRANTES, *La elegancia en el trato social*, Madrid, A.P. Guillot y Cía Editores, 1898.
- WELTERS, Linda and CUNNINGHAM, Patricia, *Twentieth Century american fashion*, Oxford, Berg Publishers, 2005.
- ZAMBRANA, Francisco, “El traje de novia en el siglo XIX”, *Blanca y radiante, desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino, la exposición y sus objetos. La liminalidad o marginalidad. La boda*, MUPAM, CATÁLOGO, 2008.

4. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio, *La “Escuela” de los Annales. Ayer, hoy, mañana*, Rosario, Prohistoria eds, 2006.

ALAS CLARÍN, Leopoldo, *Madrid Cómico*, 9 de noviembre de 1889, Año IX, nº 351.

ALAS CLARÍN, Leopoldo, *La Regenta*, Madrid, Cátedra, 1995.

ALBAR, Oscar, *Los comedores de tiza*, Madrid, Caballo de Troya, 2004.

ALONSO CABEZAS, M. Victoria, “El siglo XIX como campo de estudio de la masculinidad: El artista y su representación en el ámbito español”, *Aportaciones a la investigación sobre mujeres y género*, I+G, 2014.

AMAR Y BORBÓN, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Cátedra, (Edición M. Victoria López Cordón), 1994.

ANGENOT, M., BESSIÈRE, J., FOKKEMA, D. y KUSHNER, E. eds. (1989), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris: PUF. Ed. esp.: Madrid: Siglo XXI, 1993.

ARAGÓN RONSANO, Flavia, “Estereotipos franceses en las novelas traducidas de los hermanos Goncourt: El caso de Germinie Lacerteux”, *L'Étranger tel qu'il (s)écrit*, Santos y de Almeida (directores.), Porto, Universidade de Porto, 2014.

ARWAS, Víctor, *Art Nouveau: The French aesthetic*, Singapur, Papadakis Publisher, 2002.

ASIMOV, Isaac, *El libro de los sucesos*, Madrid, Editorial Maeva Lasser, 1987.

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Barcelona, Brontes. 2019.

BENAVENTE, Jacinto, *Gente conocida*, Obras completas, tomo I, Madrid, Aguilar, 1969.

BENJAMIN, Walter, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.

BLOCK, Elizabeth L., “Virginie Amélie Avegno Gautreau: Living statue”, *Nineteenth Century Art Worldwide, a Journal of nineteenth-century visual culture*, vol. 17. nº 2, Autumn, 2018.

BOLLARIN DOMINGO, Pilar; “La construcción de un modelo educativo de utilidad doméstica”, *Historia de las mujeres en Occidente*, Georges Duby y Michelle Perrot eds., Madrid, Taurus, vol.4, 1993.

BRUNEL, P. y CHEVREL Y. eds., *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF 1989. Ed. esp.: *Compendio de Literatura Comparada*, México: Siglo XXI, 1994.

BRUNEL, P., PICHOS, C. y ROUSSEAU A.M., *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, Paris: A. Colin., 1983.

CANDAU CHACÓN, M^a Luisa. “Literatura, género y moral en el Barroco de Pedro de Jesús y sus consejos a señoras y demás mujeres”. *Hispania Sacra*, LXIII, n° 127, junio 2011.

CARMONA BADÍA, Xoan, “Merceros de Castilla: estacionalidad agrícola y desplazamientos estacionales en la España Cantábrica”, en GARCÍA MERINO, L. y otros (comp.) *Los espacios rurales cantábricos y su evolución*. Santander, Universidad de Cantabria, 1990.

CARMONA BADÍA, Xoán, *El atraso industrial de Galicia. Auge y liquidación de las manufacturas textiles (1750-1900)*, Barcelona, Ariel, 1990.

CASTELLANO RODRÍGUEZ, Belén, “El erotismo como fascinación ante la muerte según George Bataille”, *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 26, n° 2, Roma, Euro Mediterranean University Institute, 2010.

COSTA DE, Caroline, *The Diva and Doctor God: Letters from Sarah Berhardnt to Doctor Samuel Pozzi*, Bloomington, Xlibris Corporation, 2010.

DALMAU I RIBALTA, Antoni, “El Quarto Stato: Una icona fundamental del segle XX”, *Revista d'Igualada*, n° 36, Diciembre 2010.

DE JUANA, Jesús y CASTRO, Xabier (ed.), *VII Xornadas de Historia de Galicia. Cuestións de Historia galega*, Deputación provincial de Ourense, 1995.

DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croché: Tutti gli scritti*. Milano, Il Saggiatore, 2018.

DERFLER, Leslie, *Alexandre Millerand: The socialist years*, Contemporary Politics, vol. 4, París, Walter de Gruyter GmbH& Co, 2018.

DEVOTO, Fernando J., *Historia de La inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

DILIBERTO, Gioia, “Las musas de Sargent. ¿Madame X era realmente un señor?”, *The New York Times*, 18 de mayo de 2003.

DÍAZ PADRÓN, Matías, “Religión y devoción de Van Dyck en el coleccionismo español del siglo XVII”, *Anales de Historia del Arte*, n° 20, 2010.

DÍAZ PLATAS, Fátima, “Las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio en la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela”. *Quintana, revista de estudos do Departamento de Historia da Arte*, nº 17, 2018.

DIETRICK, Janelle, *Alice and Eiffel: A New History of early cinema and the love story*, vol. 3. New Jersey, Bookbaby, 2015.

DIETRICK, Janelle, *Illuminating moments. The films of Alice Guy Blaché*, vol 2, New Jersey, Bookbaby, 2017.

DÍEZ DE REVENGA TORRES, Pilar, “Notas sobre el simbolismo en el teatro de García Lorca: *Bodas de sangre, Yerma y la casa de Bernarda Alba*”, *Digitum*. 3, vol. 53, 1976.

DIJKSTRA, Bram; *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin- de- siecle culture*, Nueva York, Oxford University Press, 1986.

DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Historia de las mujeres en Occidente*, Siglo XIX, Tomo IV, Madrid, Taurus, 1993.

DUHAMEL, Patrice y SANTAMARIA, Jacques. *L'Elysée. Coulisses et secrets d'un palais*, París, Pláce des éditeurs, 2012.

DUMONT, L., *Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983.

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1984.

EAKER, Adam, *Lore of the Studio: Van Dyck, Rubens and the Status of Portraiture*, Columbia University Press, 2016.

ERLANGER, Philippe, *Le Régent*, París, Gallimard, 1966.

FAIRBROTHER, Trevor J., *John Singer Sargent: The sensualist*. Seattle Art Museum, New Haven, Yale University Press, 2000.

FOKKEMA, D. “Comparative Literature and the New Paradigm”, *Canadian Review of Comparative Literature*, nº 1, 1982: 1-18.

FRIEDMAN, Jonathan, *Identidad cultural y proceso global*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

G. NAVARRO, C., *Fortuny (1838-1874)*, Madrid, Museo nacional del Prado, 2017.

GABALDÓN, Sabel. “Ofelia de John Everett Millais (1852)”, *Temas de psicoanálisis*, nº 7, enero de 2014.

GARCÍA MERCADAL, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal (Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1999.

GIBSON, Michael, *El Simbolismo*, Taschen, 2006.

GÓMEZ FERRER MORANT, Guadalupe, “La educación de las mujeres en la novela de la Restauración” en *La imagen de la mujer en la literatura* (Coord, CALERO FERNÁNDEZ, María Angeles), Lleida, Universitat de Lleida, 1996.

GÓMEZ SANCHO, Marcos, *La pérdida de un ser querido. El duelo y el luto*, Madrid, Arán, 2007.

GONZÁLEZ, Celestino, “La Sonámbula, argumento de la ópera en tres actos del maestro Bellini”, *Galería de argumentos*, Valladolid, Imp. Lib. Y Enc. De J. Montero, 3 febrero de 1904.

GONZÁLEZ PÉREZ, Julio José, *Historia de la transplación dentaria*, Madrid, UCM, 2011.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel, *Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro VI*, Edición crítica de Yolanda Bache Cortés y Elvira López Aparicio, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

HAIDT, Rebeca, “Los Majos, el españolismo gremio del teatro popular dieciochesco”, *Cuadernos de Historia Moderna*, X, 2011.

HAMMERSCHLAG, Keren Rosa, *Frederic Leighton: Death, Mortality, Resurrection*, Farham, Ashgate Publishing Ltd, 2015.

HERRERO DE VIDAL, Melchora, *Para las mujeres. Reflexiones y consejos*, (Prólogo del Excmo. Señor don Jesús Pando y Valle), Madrid, Imprenta de los hijos de MG. Hernández, 1905.

HUYSMANS, J.K., *À rebours*, París, Gallimard, 1977.

HUYZINGA, J., *Homo ludens, : el juego y la cultura*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2005.

ISLA, Padre, *Historia del famoso predicador, Fray Gerundio de Campazas*; 2 tomos, Madrid, 1978.

JÁUREGUI LOBERA, Ignacio, “Gordos, obesos y obsesos”, *Trastornos de la conducta alimentaria*, nº 4, 2006.

JIMENO DE FLAQUER, Concepción; *Iniciativas de la mujer en la higiene moral y social*, Conferencia leída en la Sociedad Española de Higiene, Madrid, 1908.

JONES, Jill, *Storia Della Tour Eiffel*, Roma, Donzelli Editore, 2011.

KIRKPATRICK, Susan, *Las románticas. Women, Writers and Subjectivity in Spain 1835-1850*, Berkeley, University of California Press, 1989.

LIMÓN DELGADO, Antonio, *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981.

LISTA, Giovanni, *Loïe Fuller. Danseuse de la Belle Epoque*, París, Stock, 1995.

LITVAK, Lily, “Las flores en el Modernismo hispanoamericano”, *Creneida*, nº 1, 2013.

LÓPEZ CORDÓN, Victoria “La situación de la mujer a finales del Antiguo Régimen (1760-1860)”, *La mujer y sociedad (1700-1975)*, Madrid, Ministerio de Cultura (Rosa Capel eds.), 1982.

LÓPEZ VÁZQUEZ, *Do Neoclasicismo a 1950*, en Francisco Rodríguez Iglesias (dir.), *Proyecto Galicia-Antropoloxía*, Tomo XV Arte contemporánea, A Coruña, Hércules Ediciones, 1993.

LORITE CRUZ, Pablo Jesús, “La representación de la pureza en la mujer. Los resquicios iconográficos del siglo XIX en el siglo XXI en España”, *IV Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, Asociación de amigos del archivo Histórico de Jaén, 2012.

MAQUEDA ABREU, María Luisa, “La violencia de género; Entre el concepto jurídico y la realidad social”, *Revista electrónica de Ciencia Penal y Criminología*, nº 8-02, 2006.

MARTÍN ALEGRE, Sara, “El error de J.S. Mill: el rechazo de la caballería y la imposible erradicación de la violencia patriarcal”, *Argus-a*, vol. III, 2014

MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama, 1994.

MARTÍNEZ FALERO, Luis, “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, UNED, *Revista Signa*, nº 22, 2013.

MIGUEL Y BADÍA, F., *Fortuny Su vida y obras. Estudio biográfico crítico*, Barcelona, Torres y Seguí editores, 1887.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1988.

MORY, Catherine, *La littérature pour ceux qui on tout oublié*, París, Larousse, 2013.

NIELFA CRISTÓBAL, Gloria “El nuevo orden liberal”, *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991.

NIETO SÁNCHEZ, *Mercaderes y Artesanos, una historia social y económica de Madrid (1450-1850)*, Madrid, Fundamentos, 2006.

ORTEGA DATO, José Ángel, "Los dineros en el Quijote", *SUMA* 52, Junio, 2006.

PELUFFO, Ana, "A. Latin American Ophelia's. The Aesthetisation of Female death in Nineteenth- Century Poetry", *Latin American Literary Review*, vol 32, n° 64: 63. 2004.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La familia de León Roch*, 1985.

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Lo prohibido*, Madrid, Edit. F. Montesinos. Castalia, 1991.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta, Dos Historias de casadas*, Madrid, Cátedra, 1994.

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *La de Bringas*, Madrid, Ada Blanco y Carlos Blanco Aguinaga editores, Cátedra, 1994.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tormento*, Madrid, Alianza editorial, 1996.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *La desheredada*, Madrid, Alianza editorial, 1997.

PRETTEJOHN, Elizabeth, *Interpreting Sargent*, New York, Stewart, Tabori & Chang, 1998.

PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu* (vol. 1). *A l'ombre des jeunes en fleurs*. París, Gallimard, 1954.

PROUST, Marcel; *Un amour de Swann*. Interforum editis. 2000.

PROUST, Marcel, *In search of lost time: In the shadow of young girls in flower*, vol. 2. William C. Carter, Yale University Press, 2015.

QUILEZ I CORELLA, Francesc, *Una colección singular. La obra de Mariano Fortuny del gabinete de Dibujos y grabados del MNAC*, MNAC, 2017.

REMAK, H. H. H., "Comparative Literature. Its Definition and Function". En *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale: Southern Illinois University, 1971; 3-7.

REMAK, H. H. H., "The Future of Comparative Literature", En *Actes du VIIIe. Congrès de l'Association Internatiuonale de Littérature Comparée*, Köpeczi, B. y Vajda, G. M. eds., Stuttgart: E. Bieber, vol. 2, 1980: 429-437.

REY CASTELAO, Ofelia. "Casas y cosas en la Galicia Occidental en el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, XIV, 2015.

ROÛSSEL ZUAZU, Chantal, *La literatura de viaje española del siglo XIX, una tipología*, Texas Tech University Press, 2005.

RUIZ RAMÍREZ, Inmaculada, “Recorrido histórico del concepto de casticismo en España: estado de la cuestión”, *Innovación y Experiencias educativas*, nº 28, marzo, 2010.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, Pegerto, “La consolidación de las ferias como fiestas profanas en la Galicia de los siglos XVIII Y XIX”, NÚÑEZ, M (ed), *El rostro y el discurso de la fiesta*, 1994.

SÁEZ DE MONTOYA, Constantino, *Tratado teórico práctico de metalurgia*, Madrid, Gaspar y Roig, 1856.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “Iconografía de la Virgo Dolorosa en la pintura bajomedieval italiana a la luz de fuentes patrísticas y teológicas”, *Actas del Congreso internacional Virgo Dolorosa*, Sevilla, OSM, 2015.

SÁNCHEZ, Raquel, “Política de gestos. La aristocracia contra la monarquía democrática”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, nº 18, 2019.

SÁNCHEZ PALACIOS, Concepción, *Estereotipos negativos hacia la vejez y su relación con variables sociodemográficas, psicosociales y psicológicas*. Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

SIMÓN PALMER, Carmen, *La mujer española en el siglo XIX*, Ciclo de conferencias sobre Madrid en el siglo XIX, Ayuntamiento de Madrid, 1982.

SIXTO BARCIA, Ana María, “Pecados y escándalos femeninos. Imagen y representación femenina en los sínodos diocesanos gallegos y en las visitas pastorales de época moderna”, En García González, Miguel de (EDS), *As mulleres na Historia de Galicia*, Santiago, Andavira, cd. 2, 2012.

SIXTO BARCIA, Ana María, “La educación femenina en Galicia”, *Innovación educativa*, nº 26, 2016.

SLATER, D.R., *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997.

SOBRADO CORREA, Hortensio, “La sociabilidad campesina en la Galicia del antiguo régimen”, *Sociabilidades na vida e na morte (séculos XVI-XX)*, Lobo de Arújo, Esteves, Silva y Abilío Coelho, (coords.), CITCEM, 2014.

TOWNSEND, J., *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, tomo II, Londres, 1791.

URDIALES VALIENTE, Alberto, *Ceatividad y comunicación de la Ilustración infantil en la narrativa en castellano (1900-1936)*, Madrid, UCM, 2005.

VALERA, Juan; “Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas” (III, IV) en *Revista de España*, décimonoveno año, tomo CXII, nº 112, septiembre y octubre, Madrid, 1886.

VALERA, Juan, *Juanita la Larga*, vol. 1 de Obras escogidas de Juan Valera, Madrid, Biblioteca nueva, 1967.

VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*, Madrid, Cátedra, 1992.

VALERA, Juan, *Juanita la Larga*, Madrid, Alianza, 1993.

VAN VOLLENHOVEN, Joost, *Essai sur le fellah algérien*, París, Rousseau, 1903.

VARAS RIVERO. Manuel, “La custodia de la catedral de Santiago de Compostela de Antonio de Arfe. La consolidación de un modelo renacentista”, *Estudios de platería. San Eloy 2009*, Rivas Carmona Coord., Santiago, 2009.

VIDAL NEIRA, Antonio, *El santuario del Corpiño, milagro o leyenda*. Madrid 22-7-2014. Faro de Vigo 28-08-2014.

WAUGH, Evelyn, *Vile Bodies & Black mischief*, London, Penguin Books, 1958.

WOOLF, Virginia, *Les années*, París, Gallimard, 2007.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*, Madrid, Alianza, 2012.

ZAMBRANO GONZÁLEZ, Joaquín, “Cultura funeraria en España y su presencia historiográfica”, *Meditaciones en torno a la devoción popular*, UCM, 2016.