

Las *toilettes* de gala como recurso narrativo en la obra de Emilia Pardo Bazán, experta en moda

Blanca Paula Rodríguez Garabatos
blanparoga73@gmail.com

(recibido noviembre/2019, aceptado diciembre/2019)

RESUMEN: Emilia 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. Un análisis de su prolífica obra narrativa nos revela que el vestuario femenino fue una de sus mayores preocupaciones.

La abundante correspondencia que mantiene a lo largo de casi tres décadas con su comadre, Carmen Miranda de Pedrosa, atestigua sus profundos conocimientos sobre lo que se lleva y lo que está demodé.

Dado que el traje de *soirée* es el colofón de la vida social puesto que las galas de noche encarnan las esperanzas e inquietudes de muchas mujeres que aspiran a encontrar en los bailes un amor, una aventura o un galanteo, la autora se detiene prolijamente en esta cuestión. Novelas como *El cisne de Vilamorta* y cuentos como *El zapato*, *La punta del cigarro* o *El pajarraco*, nos ofrecen una idea del enorme cuidado que las señoras, interesadas en aquellos propósitos, ponían en sus exquisitas *toilettes* de baile. El carnaval, fiesta en la que se ambientan los cuentos del llamado "ciclo de Carnaval", sirve como excusa para retratar los juegos de engaños y apariencias que enmascara la coraza que ofrece el disfraz.

En el teatro, el afán de emulación o la envidia y el ansia de competir, guían las elecciones del arreglo y vestuario de las asistentes a las representaciones teatrales quienes rivalizan en glamour tanto con sus compañeras de palco o platea como con las más reputadas actrices.

PALABRAS CLAVE: moda, vestidos de noche, vestidos de gala, Pardo Bazán, Literatura, correspondencia privada.

ABSTRACT: Emilia Pardo Bazán displayed her enormous erudition in fashion throughout her stories and novels and also in her articles, essays and even in her private correspondence. An analysis of her prolific narrative work reveals that women's clothing was one of his biggest concerns.

The abundant correspondence that she maintains over almost three decades with her friend, Carmen Miranda de Pedrosa, testifies to her deep knowledge of what is worn and what is out.

Since the *soirée* costume is the culmination of social life since the evening galas embody the hopes and concerns of many women who aspire to find a love, an adventure or a courtship at the dances, the author neatly stops at this question. Novels like *El cisne de Vilamorta* and stories like *El zapato*, *La punta del cigarro* or *El pajarraco*, offer us an idea of the enormous care that the ladies, interested in those purposes, put into their exquisite dance *toilettes*. The carnival, a party in which the tales of the so-called "Carnival cycle" are set, serves as an excuse to portray the games of deception and appearances that masks the armor that the costume offers.

In the theater, the desire for emulation or envy and the eagerness to compete, guide the choices of arrangement and wardrobe of the assistants to the theatrical performances who rival in glamour both with their stage or audience companions and with the most reputed actresses.

KEY WORDS: Fashion, Evening dresses, Prom dresses, Pardo Bazán, Literature, Private Correspondence

Las señoras de principios de siglo pasado estaban sujetas a una estricta serie de convenciones sociales en materia indumentaria. Las *toilettes* de gala constituían el colofón de la vida social y había diversas tipologías en función del evento al que estaban destinadas. Bajo la denominación de traje de ceremonia se incluían las *toilettes* que vestían algo más que el traje de visita pero sin llegar al esplendor de un traje de noche y que se llevaban en comidas, recepciones de tarde, bodas y otros eventos que exigían un plus de elegancia. Las galas de baile, mucho más esplendorosas que las anteriores, encarnaban además las esperanzas e inquietudes de muchas jóvenes que aspiraban a encontrar al amor de su vida en los bailes de sociedad. 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 era la ocasión de lucir disfraces que ocultaban la verdadera identidad y esta 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, como veremos, 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 del firmamento escénico.

1. EL ATAVÍO DE BAILE

El traje de sociedad fue una vestimenta de moda entre las damas pudientes desde 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 galas (Fukai 2006: 239 y 243). 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 encuentran pues a primera vista no se distinguen ciertas cosas para las cuales hay que frecuentar la sociedad”¹. 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...²

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* (1903), 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” (Pardo Bazán 1990b: 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 (Pardo Bazán 1999b: 48).

¹ Archivo RAG. MO 88/C. 1.15.

² Archivo RAG MO 88/C. 1.3.

Frente a este hábito o vestido de humildad y mortificación (Strbáková 2007: 931) 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 prolifas descripciones sobre las *toilettes* lucidas por las damas (Pasalodos 2000: 227). 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”. (Pardo Bazán 1999c: 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” (Ezama 2017: 64); 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 arrebatadora 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 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. (Pardo Bazán 2003b: 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 romántico (Pena 2007: 98). 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 matices (Pasalodos 2000: 238). 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”³. También en el cuento *La novia fiel* (1894), 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 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 fresca 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 (Pardo Bazán 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” (De Burgos 2018: 162) 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 prometida (Patiño 2018: 26, 47).

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* (1911), el protagonista trata de impedir los coqueteos de su amada, Meli, arrebatándole un zapato en un concurridismo:

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 (Pardo Bazán 1990c: 425).

³ Archivo RAG: MO 88/C. 1.9.

El baile es un lugar ideal para flirteos y para entablar contacto con otros hombres por eso las damas, incluida 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! (Pardo Bazán 1990c: 426).

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* (Pena 2011: 9, 12).

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 elegancia (Pena 2007: 97). 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. Sarito (Rosario), la protagonista del relato *La punta del cigarro* (1914), demuestra su intención de cazar a un buen partido en uno de estos saraos por 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 lindos dedos el punto donde cundía el fuego y exclamó: –No hay cuidado... No es nada... No se apuren... (Pardo Bazán 1990c: 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" (Pena 2011: 11). La misma sensación de sobreabundancia parece tener doña Emilia.

El abrigo⁴ era una pieza de la que la dama se desprendía una vez llegada a la fiesta⁵. 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 gasa⁶. En su segundo encuentro con Cristóbal va a ser la boa magníficamente decorada de marabú⁷ 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! (Pardo Bazán 1990c: 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 decoro ya que no se limita a querer imitar a las mujeres de rango superior y replicar su estilo (Calabuig 2018: 13) 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 (Pardo Bazán 1990c: 167).

⁴ El término se impuso a finales del XIX para designar a los sobretodos prefiriéndose a veces usadas en el Romanticismo como gabán o paletó. (Pena 2011: 17).

⁵ Desde 1861 hay constancia del uso de la palabra abrigo como sinónimo de "salida de baile" en la revista *Moda*, nº 7, 1861: 49. (Strbáková 2007: 551).

⁶ La palabra *boa* es un préstamo semántico del francés *boa* que se incorporó al léxico español en 1827. (Strbáková 2007: 623 y Pasalodos 2000: 247).

⁷ 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*. (Strbáková 2007: 1015).

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 hombres (Paz Gago 2016: 29–30).

“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, cerrados en el delantero con broches ocultos (Strbáková 2007: 1165). 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 todos (Pasalodos 2000: 247).

Uno de los temas peliagudos de la actitud de Rosa es ir en *pernetas* (Pardo Bazán 1990c: 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 que, a finales del siglo XIX, no debían asomar en público. En este caso es el juego de exhibición–ocultación de la desnudez (Paz Gago 2016: 29) lo que causa alboroto entre los convecinos de “la gallinera” y lo que marcará la determinación social de imponerle un castigo ejemplar.

2. EL ATUENDO 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 proscritas⁸ y sólo se reanudaban al concluir la Pascua de Resurrección (Pasalodos 2000: 229).

Doña Emilia frecuenta los bailes de carnaval no sólo por su afán de documentarse para su obra narrativa. 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

⁸ 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: 8).

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 compuestas⁹.

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” (Pardo Bazán 2004a: 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...” (Pardo Bazán 2004a: 247). Cuando el 17 de junio de 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” (Carballal 2016: 392–396). 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 Pedrosa¹⁰:

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 Leighton¹¹.

Dada la teatralidad que pareció presidir este homenaje privado, no nos cabe la menor duda de que “el traje de falda de encaje y con cuerpo alto blanco” que la autora 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 deduce (Ezama 2017: 64).

⁹ Archivo RAG. MO 88/C. 1.7.

¹⁰ Archivo RAG MO 88/ C. 2.14.

¹¹ 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 2015: 3 y 70).

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 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. (Pardo Bazán 2000b: 337).

Los tejidos sederosos, 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* (Pasalodos 2000: 230) 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”. (Pardo Bazán 2000b: 369). Si en el tren parecían ir disfrazadas, en el casino las mismas galas lucen exquisitas.

La máscara (1897) 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 litúrgico (Herrero 1994: 146). 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 costura (Paz Gago 2016: 35):

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 larguísima guantes, también de seda y bordados igualmente de oro, acababan de estrenarse; y el sonoro 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 (Pardo Bazán 1990a: 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 bordados (Pasalodos 2000: 248). El atavío de la dama disfrazada posee numerosos detalles de gran lujo: largos guantes de seda bordados (De Burgos 2018: 198), diamantes y un antifaz asegurado con un barbuquejo una cinta o correa que sujetaba esta prenda por debajo de la barbilla¹². 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 nuevos (Pasalodos 2000: 232).

En el caso del cuento *Ceniza* (1902), 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 máscaras (Strbáková 2007: 821). La capucha era la cubierta de la cabeza unida a la ropa exterior que se podía echar a la espalda cuando fuera necesario (Strbáková 2007: 696). Por lo regular y, aunque hiciera frío, esta capucha no se desplegaba antes de entrar en la fiesta, ya que el peinado podía verse deteriorado (Pasalodos 2000: 247).

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 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... (Pardo Bazán 1990a: 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* (1897). Las protagonistas de este relato, 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” (Pardo Bazán 2011: 92) delata, como ocurría en el relato *La máscara*, “la calidad de las damas que podían permitirse el lujo de tal disfraz” (Pardo Bazán 2011: 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 dos 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” (Schiavo 1976: 15) acerca de la personalidad rompedora e incorformista que debe poseer la mujer nueva que defiende en muchas de sus obras.

También se oculta bajo un dominó la misteriosa, tentadora y aristocrática dama a la que el protagonista del cuento *El dominó verde* (1895) persigue en un baile de máscaras, “un domingo de Carnestolendas” en el teatro Real (Pardo Bazán 1990a: 257). María, la ex novia del perseguidor, se oculta en este baile de carnaval “envuelta en amplio dominó de rica seda verde con lazos complicados” flotando en la capucha, una prenda que no esconde, sin embargo, a pesar de su holgura, “su fino porte y trazas señoriles” (Pardo Bazán 1990a: 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 ídolo (Percoco 2010: 186). 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 la realidad del desencanto. 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 lector (Albadalejo 1996: 88).

3. EL ARREGLO EN LOS 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 romanticismo (Fraai 2005: 85 y Patiño 1999: 32). 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 *soirée* 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, almuerzo 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... (Pardo Bazán 1999a: 749, 750).

En este texto, Segundo 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 de hueso o bambú (Fukai 2006: 250). Todos ellos daban forma a la falda desde el interior y su reducido tamaño permitiría 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* (Fraai 2005: 88 y Patiño 1999: 35). 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 protagonista (Fernández 1999: 79).

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 ligero (Pasalodos 2000: 233):

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 valencienes: 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 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. (Pardo Bazán 1999a: 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 sencillo (Fukai 2006: 242-243). No obstante, la descripción del traje podría también obedecer al retorno de las formas neoclasicistas del Directorio y el Imperio¹³ en las que la silueta se vuelve más flexible, recta y ligera y se aminora e incluso desaparece la cola y el cuello (Paz Gago 2016: 86). 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 admiración (Veblen 1988: 119) tal y como describe muy eficazmente Pardo Bazán en el siguiente fragmento:

Quando 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.

–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! (Pardo Bazán 1999a, I: 753).

El complemento ideal de este traje de Nieves son los guantes de Suecia largos y oscuros (Brandes 1998: 18). Estos guantes oscuros según decía Carmen de Burgos “tienen la ventaja

¹³ Este estilo Imperio es descrito por Pardo Bazán, no sin cierta retranscripción en su relato *Primer amor* (1883) 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...” (Pardo Bazán 1990^a: 286, 287) la descripción de esta dama recuerda a las “Maravillosas” de la corte de Josefina Bonaparte (Paz Gago 2016: 49 y Fogg 2014: 124-125).

de hacer más pequeña la mano” (De Burgos 2018: 198). 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)”¹⁴.

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 glasé (Pasalodos 2000: 675-676). 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”¹⁵. 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 gusto¹⁶.

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... (Pardo Bazán 1999a: 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 sencillez (Pasalodos 2000: 231). 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:

¹⁴ Archivo RAG: MO 88/C. 1.18.

¹⁵ Archivo RAG MO 88/C. 1.9.

¹⁶ 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 verdadero tamaño de la manecita no lo encubre el guante holgado; al paso que el justo la amorcilla y desfigura.” (Pardo Bazán 2004b: 310, 311).

...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. (Pardo Bazán 1999a: 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”¹⁷. Generalmente la longitud de la cola no sólo estaba marcada por el imperativo de la 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.

4. EL TRAJE DE “LA PERFECTA CASADA” 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 cola (Fukai 2006: 239-240). 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. entreabrió el corpiño destapando la garganta... (Pardo Bazán 1999c: 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 Carmiña 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 política (Ezama 2004: 252 y Charques 2012: 218) choca con la 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

¹⁷ *La moda elegante*, n° 46, 1898: 542. (Pasalodos 2000: 231).

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. (Pardo Bazán 1999c: 315, 316).

Para el baile en el casino de Pontevedra, Carmen 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 alhajas (Pasalodos 2000: 236). 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” (Pardo Bazán 1999^d: 1597). La rosa posee pues en el relato una carga emotivo simbólica teñida de influencias religiosas y tradicionales (Latorre 1994: 443). Por otra parte, la ausencia de joyas en el adorno de la señora Unceta revela un desapego de lo material (Gutiérrez 2017: 35) que enlaza con la santidad que Salustio atribuye a su tía (Hemingway 1983: 69) quien como evidencia este fragmento practica en esta novela y en *Una cristiana* una “religión del sufrimiento” (Oleza 1998: 789-790).

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. (Pardo Bazán 1999c: 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 sociedad (Hemingway 1983: 67). 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 tí 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 admirable prontitud, se ensancharon, ahuecaron los trajes, y fingiéndose distraídas y abanicándose precipitadamente, imposibilitaron la colocación de la intrusa. (Pardo Bazán 1999c: 317).

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 Salustio (Santiáñez 1994: 198). En cambio Cándida que no oculta sus intenciones, que no deshonra 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, hermo세ada, 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 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. (Pardo Bazán 1999c: 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.

5. TRAJES 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 noche (Pasalodos 2000: 253).

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...¹⁸

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 movimiento *Arts and Crafts* de William Morris (Fogg 2014: 185). También reaparece en la descripción del traje el gusto por el eclecticismo (Pena 2001: 12) 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 trajes 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 abajo.¹⁹

¹⁸ Archivo RAG MO 88/C. 2.1.

¹⁹ Archivo RAG: MO 88/C. 4.7. Imagen 1.

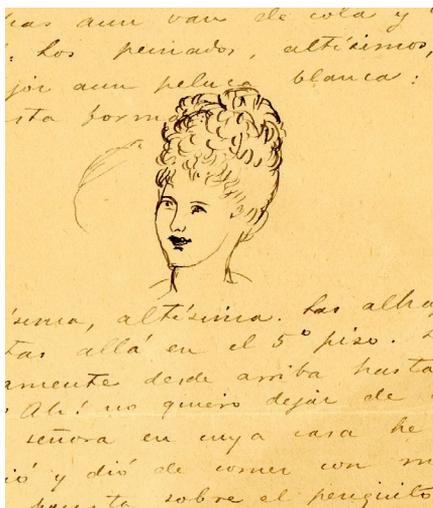


IMAGEN 1: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de peinado a la moda (archivo de la Real Academia Galega).

Muy interesante en esta segunda misiva es la referencia a la moda corta que doña Emilia, muy consciente de las limitaciones de su figura (Burdíel 2019: 313), decide desdeñar utilizando un traje de cola que la favorece mucho más, También reseña los cambios del peinado *Gibson* que se elevan para estilizar la figura algo achaparrada debido al acortamiento de las faldas (Fogg 2014: 190).

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”²⁰

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

²⁰ Blanco y negro 1911, n° 1074 (Pasalodos 2000: 254).

del personaje y da por hecho que no es necesario explicar nada de él: –La señorita Gregoresco (Pardo Bazán 1991: 403, 404).

El gusto exhibido por la Gregorescu es más que discutible. Los trajes de noche, en líneas generales, estaban más trabajados que los de tarde. La aplicación de lentejuelas, azabaches y pequeñas piedras multicolores o cuentas de cristal que adornaban los trajes de *soirée* servían para que las luces artificiales de los salones de baile incidiesen de formas pánicula sobre la superficie irregular de los vestidos. Este juego de destellos provocaba un espectáculo muy digno del que salían triunfadoras siempre las más brillantes *toilettes* (Pasalodos 2000: 250). 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 el muy exigente Silvio: “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 primulas de gasa, envió reciente de un maestro en costura” (Pardo Bazán 1991: 323). Las flores, esta vez 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 realizaba 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 días²¹.

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...” (Pardo Bazán 1990c: 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” (Pardo Bazán 1990c: 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 arraigada en el japonismo y que influyó en el movimiento esteticista de William Morris

²¹ Archivo RAG: MO 88/C. 2.3.

(Fogg 2014: 188). 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 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 espectadores (Pasalodos 2000: 251). 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 extinción (Fukai 2006: 300–301). Juanito, recién llegado de París, no se ve impresionado por tanta magnificencia ni por tanta belleza resaltada “por el adorno y el arte” (Pardo Bazán 1990c: 378). 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...” (Pardo Bazán 1990c: 378).

6. 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 extravagancia (Paz Gago 2016: 88). 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 atrevidas (Poiret 2017: 70-80). No en vano muchos modistos crearon vestuarios teatrales para las divas de la escena como Sarah Bernhardt o Réjane (De Burgos 2018: 124-125) 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:

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 cadavez 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. (Pardo Bazán 2003a: 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 tul (De Burgos 2018: 55). 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 desvanecidos (Poiret 2017: 69) 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 que se desarrollaba en las butacas del teatro nos la ofrece Silvio Lago en *la Quimera*:

Es un abigarrado, un mariposeador remolino de hombros y senos salpicados de پدرerías, 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, cejjuntas, 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» (Pardo Bazán 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 vistos. No sólo las damas exhiben sus trajes y alhajas como trofeos que engalanan su belleza, también los caballeros sacan a relucir las preesas que testimonian su valor y su honorabilidad. La visión irónica de Silvio, no exenta de pincladas 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 (Pardo Bazán 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, cejijuntas, desesperadas toda la noche de Dios porque no han conseguido asiento en un palco” (Pardo Bazán 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 delanteros de raso blanco todo bordado de perlas de realce muy gruesas²².

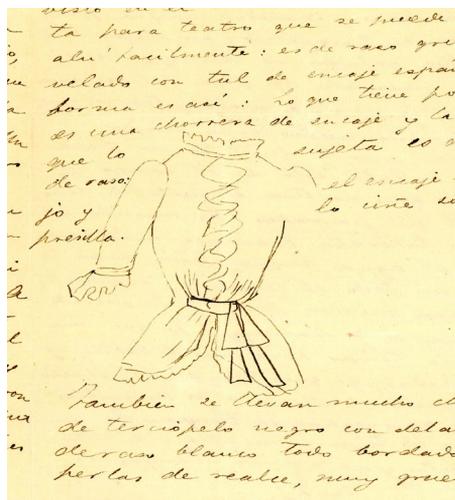


IMAGEN 2: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de chaqueta (archivo de la Real Academia Galega).

²² Archivo RAG: MO 88/C.1.14. Imagen 2.

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”²³.

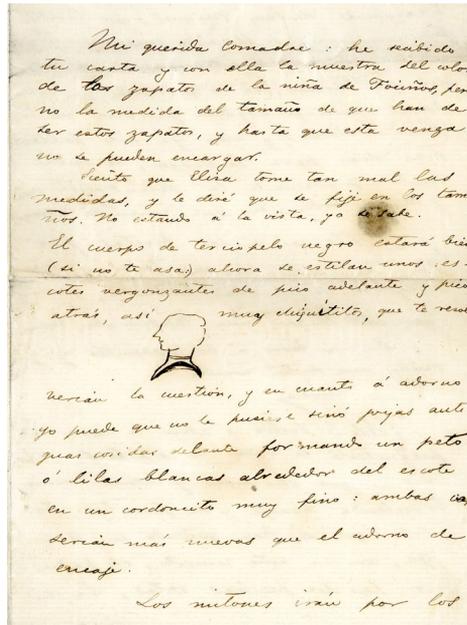


IMAGEN 3: Carta de Emilia Pardo Bazán a su amiga Carmen Miranda de Pedrosa ilustrada por la autora con boceto de escote a la moda. RAG.

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 de 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 lucimiento (Pasalodos 2000: 249-250).

²³ Archivo RAG: MO 88/C. 1.9. Imagen 3.

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 Dumbrías, 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 Regís, 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...

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 (Pardo Bazán 1991: 381, 382).

Las joyas no debían faltar. Los escotes de los trajes de noche, proscritos en los vestidos de día (Pasalodos 2000: 230), 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 sobre el busto y las tiaras se exhibían sobre las cabezas más aristocráticas dejando clara la jerarquía y el orden social (Slater 1997: 69).

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 masculino (Veblen 1988: 119) 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 comentando 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 (Pardo Bazán 2003b: 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 emperifollamiento (Calabuig 2018: 12). 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* (De Burgos 2018: 186, 189-190). El traje violeta heliotropo y las amatistas de la sueca crean un conjunto equilibrado que causa la envidia y el afán de emulación de todas las concurrentes que admiran el alfiler de Lucía no por su belleza en sí sino porque ha sido llevado por la despampanante 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 Enriquetita 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” (Pardo Bazán 1990^C: 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 Enriquetita, 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? (Pardo Bazán 1990^C: 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 vería 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...» (Pardo Bazán 1990^C: 70).

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, crujió 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! (Pardo Bazán 1990^C: 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 pardobazanianiana 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 gusto (De Burgos 2018: 179-180). 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 gallery* era el color de moda al ser el preferido por los esteticistas ingleses entre los que se contaba el mismísimo Oscar Wilde (Fogg 2014: 185-187). 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 XX (Pasalodos 2000: 238, 248). 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.

Otro relato cuyo clímax tiene lugar en el teatro es *Vivo retrato* (1893). En este cuento, el protagonista, Gonzalo descubre a su hija sentada en uno de los palcos del teatro de la Comedia:

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 (Pardo Bazán 1990b: 163, 164) .

La alusión a las modas *vintage* resulta muy interesante en este inesperado reencuentro entre Gonzalo y su esposa e hija en el teatro. 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 90 (Fogg 2014: 133, 191). 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.

En *Por el Arte* (1891), 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 (Pardo Bazán 1990a: 76).

En este texto, de nuevo, 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 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 Inglaterra (Fogg 2014: 154-155). 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 faldón. Ambas prendas son perfectas para ser lucidas por los caballeros en situaciones formales como una función teatral (Fukai 2006: 636-637).

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... (Pardo Bazán 1990a: 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 ellos es una especie de peineta Luis XIV, de gourah 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 amarillo²⁴.

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 gusto (De Burgos 2018: 169).

El rodete era uno de los peinados más utilizados para las galas teatrales. En *Afra* (1894) la protagonista destaca por su “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 (Pardo Bazán 1990a: 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 cabeza (De Burgos 2018: 166). 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”. (Pardo Bazán 1990a: 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 1887

²⁴ *La moda elegante*, n° 5, 1898: 50 (Pasalodos 2000: 248).

(Ribao 2016: 49). La muchacha 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.

El relato *Paria* (1903) 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, en un primer momento, 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...” (Pardo Bazán 1990c: 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 pieles (Pasalodos 2000: 247, 637, 640). Este dato también tiene su trasfondo narrativo: 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.

CONCLUSIÓN

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

Las cartas dirigidas a su amiga, la santiaguesa Carmen Miranda de Pedrosa, reflejan 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 cumpliese con la exigente etiqueta de gala de la *Belle Époque*.

La moda también sirve para pergeñar estereotipos femeninos que se definen por sus cualidades psicológicas. La mediocridad e hipocresía de Carmiña Aldao en *La prueba*, la obsesión enfermiza por la moda de Pilar Gonzalvo en *Un viaje de novios*, la personalidad frívola y menos recatada de lo que parece de Nieves, vestida a la última para un baile local, en *El cisne de Vilamorta*, la naturaleza coqueta de Meli en *El zapato*, la impostura interesada de Sarito en *La punta del cigarro*, la ostentación imprudente de “la gallinera” en *El pajarraco*, el juego de las apariencias y los sentimientos ocultos de las protagonistas de los cuentos del ciclo de Carnaval, la presunción ridícula de Madame Gregorescu y de las espectadoras del teatro en *La Quimera*, la indiferencia olímpica ante las hablaturías de excelsa sueca en *Un viaje de novios*, el sentimiento de humillación de doña Consolación en *El disfraz*, la determinación implacable de *Afra* y el egoísmo de Piedad en *Paria* constituyen un amplio muestrario de las emociones, vicios y debilidades de las mujeres

de la narrativa de Pardo Bazán asociados magistralmente por la autora a elementos de su indumentaria. La moda habla y expresa más de lo que probablemente sus devotas querrían revelar. El gran mérito de doña Emilia consiste en poner en valor todo lo relacionado con la vestimenta como recurso narrativo de primera categoría y, para ello, utiliza su enorme erudición sobre la materia tal y como ha quedado demostrado en estas páginas.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA:

Pardo Bazán, Emilia (1990a): *Cuentos completos*, tomo I, *Cuentos de Marineda, Cuentos Sacroprofanos, Cuentos de amor*, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA.

____ (1990b): *Cuentos completos*, tomo II, *En tranvía (Cuentos dramáticos), Interiores*, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA.

____ (1990c): *Cuentos completos*, tomo III, *Cuentos amorosos, Cuentos trágicos, Sud Express*, edición de Juan Paredes Núñez, Fundación Barrié de la Maza, A Coruña, Galicia editorial S.A., GAESA.

____ (1991): *La Quimera*, edición de Marina Mayoral, Madrid, Cátedra, Letras hispánicas.

____ (1999a): *El cisne de Vilamorta, Obras completas*, tomo I, (pp. 641-826) edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG.

____ (1999b): *Pascual López, autobiografía de un estudiante de medicina, Obras completas*, tomo I (pp. 1-191), edición de González Herrán, Madrid Biblioteca Castro, RAG.

____ (1999c): *La prueba, Obras completas*, tomo III, (pp. 197-402) edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (1999d): *Obra periodística completa en la Nación de Buenos Aires (1879-1921)*, tomos I y II, edición de Juana Sinovas Maté, A Coruña, Diputación provincial.

____ (2000a): *El niño de Guzmán, Obras completas*, tomo IV, (pp. 311-414) edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (2000b): *El saludo de las brujas, Obras completas*, tomo IV (pp. 119-309), edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (2003a): *La dama joven y otros relatos, Obras completas*, tomo VII (pp. 1-261), edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

____ (2003b): *Un viaje de novios*, edición de Marisa Sotelo Vázquez, Madrid, Alianza.

____ (2004a): *Al pie de la torre Eiffel, Viajes por Europa* (pp. 118-281) Madrid, Bercimuel.

____ (2004b): *Por Francia y por Alemania, Viajes por Europa* (pp. 282-431) Madrid, Bercimuel.

____ (2011): *Los dominós de encaje, Cuentos dispersos, Obras completas*, tomo XI, edición de González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, RAG.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA:

Albadalejo Mayordomo, Tomás (1996): "Texto y referente en el cuento: *El dominó verde* de Emilia Pardo Bazán", *Monteagudo 3ª Época*, nº 1.

Brandes Oto, Maribel (1998): *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse.

Burdiel Bueno, Isabel (2019): *Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Taurus.

Calabuig Durá, Lydia (2018): *Los personajes femeninos en la narrativa de Emilia Pardo Bazán*, Alicante, Universidad de Alicante.

Carballal Miñán, Patricia (2016): "La velada en honor a José Zorrilla en Meirás", *La Tribuna. Caderno de Estudos da Casa-Museo de Emilia Pardo Bazán*, nº 5.

Charques Gámez, Rocío (2012): "Recorriendo Madrid. Una cristiana y La prueba de Emilia Pardo Bazán", *Anales*, nº 24.

De Burgos Seguí, Carmen (2018): *El arte de ser mujer*, Pedro Gómez Carrizo, editor, España, Biblok editores.

Ezama Gil, Ángeles (2004): "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.

____ (2005): "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 2002), Barcelona, Universitat de Barcelona: PPU, pp. 103-133.

____ (2007): "Emilia Pardo Bazán, revistera de salones. Datos para una historia de la crónica de sociedad", *Espéculo, revista de estudios literarios*, nº 37, Año XII, Universidad Complutense de Madrid.

____(2017): "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.

Fernández, Pura (1999): "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.

Fogg, Marnie (2014): *Moda, toda la Historia*, Barcelona, Blume.

Fraai, Jenny (2005): “El papel del género en *El cisne de Vilamorta* de Emilia Pardo Bazán”, *España contemporánea. Revista de Literatura y cultura*, nº 18.

Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., y Nii, R. (2006): *MODA: Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX. La colección del Instituto de la indumentaria de Kyoto*, China, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2006.

Gutiérrez Álvarez, Ruth María (2017): “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.

Hammerschlag, Keren Rosa (2015): *Frederic Leighton: Death, Mortality, Resurrection*, Farham, Ashgate Publishing Ltd.

Hemingway, Maurice (1983): *The Search for a new Formula*, Londres, Ardent Media.

Herrero Figueroa, Araceli (1994): “Un relato carnavalesco de Emilia Pardo Bazán”, *Revista UDC*, Coruña, ruc.udc.es.

Latorre Ceresuela, Yolanda (1994): *Las artes en Emilia Pardo Bazán: cuentos y últimas novelas*, Lleida, Universitat de Lleida.

Oleza, Joan (1998): “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.

Pasalodos Salgado, Mercedes (2000): *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado, Madrid 1898–1915*, Madrid, UCM.

Patiño Eirín, Cristina (1999): “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.

____ (2018): *El encaje roto. Antología de cuentos de violencia contra las mujeres*, Zaragoza, Contraseña.

Paz Gago, José María (2016): *El octavo Arte: La moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules, ediciones.

Pena González, Pablo (2007): “Indumentaria en España, el período isabelino” (1830–1868), *Indumenta, revista del Museo del Traje*, nº 0.

____ (2011): “La moda en la Restauración (1868–1890)”, *Indumenta, revista del Museo del Traje*, nº.2.

Percoco, Cristina (2010): “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.

Poiret, Paul (2017): *Vistiendo la época. Recuerdos*, Sevilla, Renacimiento.

Ríbaos Pereira, Montserrat (2016): “Soy una voluntad”, *UNED, REI*, nº 4.

Santiáñez-Tió, Nil (1994): “Entre el Realismo y el modernismo: Voz narrativa y deseo triangular en *Una cristiana* y *La prueba*”, *Castilla: Estudios de Literatura*, nº 19.

Strbáková, Radana (2007): *Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: El vocabulario en la indumentaria*, Granada, Universidad de Granada ediciones.

Schiavo, Leda (1976): *Emilia Pardo Bazán. La mujer española y otros escritos*, “La educación del hombre y de la mujer”, Madrid, Ed. Nacional.

Slater, D.R. (1997): *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997.

Veblen, Thorstein (1988): *Teoría de la clase ociosa*, Madrid, Hyspamerica.