

## ***El vestido de boda*—La problematización de la condición femenina en un monólogo teatral de Emilia Pardo Bazán**

Margot A. Versteeg  
*University of Kansas*

**Abstract:** Para divulgar sus ideas sobre la cuestión femenina, Emilia Pardo Bazán se acercó también a la escena y escribió, entre otras obras, el monólogo teatral *El vestido de boda* (1898). El género monológico se acopló perfectamente al discurso feminista de la autora, ya que le permitió construir a una protagonista que se expresaba libremente, sin que otro locutor le pusiese freno. La originalidad de *El vestido de boda* reside, sobre todo, en el uso que hace Pardo Bazán de la sátira y de la ironía para manipular las expectativas del público burgués al que iba destinada la pieza. Explotando hábilmente una serie de convenciones teatrales, la escritora resalta el culto a las apariencias de la sociedad española decimonónica, gran obstáculo a la emancipación de la mujer burguesa.

**Key Words:** cuestión femenina, cursilería, decimonónico, feminismo, moda, monólogo teatral, mujer burguesa, Pardo Bazán (Emilia), peninsular, teatro

El arquetipo femenino del “ángel del hogar,” es decir, de la esposa que no vivía sino en función de su marido y sus hijos (Aldaraca 64), nunca tuvo mucho encanto para Emilia Pardo Bazán (1851–1921). La versión contemporánea del viejo refrán “la mujer honrada, pierna quebrada” (y en casa) no le resultó muy atractiva, ni para ella misma ni tampoco para el conjunto de las mujeres españolas de clase media de su época (*Mujer española* 152). Como hija única de una familia burguesa con antecedentes nobiliarios, Pardo Bazán sufrió en carne propia las dificultades que experimentaban las mujeres de su tiempo si querían obtener una educación y preparación que a los varones de su clase les solía facilitar la sociedad (*Apuntes* 711). Esta experiencia le llevó a defender incesantemente los derechos de la mujer, bien en el terreno de la enseñanza, bien en los ámbitos del trabajo, de la moral y hasta de la política (*Mujer española* 330).

Para divulgar sus ideas Pardo Bazán recurrió tanto al género del ensayo o artículo periodístico como a los géneros de ficción: a la novela, al cuento y, lo que es menos sabido, al teatro también. Si el ensayo o artículo periodístico le brindó a la escritora la oportunidad de expresar sin rodeos lo que tenía que decir y de plantear su propia posición como intelectual y autor (Bieder 33), la novela, el cuento y el teatro, a su vez, le dieron la ocasión de elaborar artísticamente, y también de problematizar sutilmente, muchos de los temas desarrollados en sus artículos y ensayos.

Particularmente, la creación teatral le ofreció una serie de recursos para presentar ciertas ideas que nunca hubiera podido promulgar con tanta claridad a través de los demás géneros de ficción. El teatro permite representar delante de los ojos de los espectadores determinados temas que los géneros narrativos tan sólo pueden elaborar textualmente; además, confiere cierta materialidad corpórea y, por ende, cierta ilusión de realidad a los personajes; el teatro hace posible la creación de unas construcciones espaciales (espacio escénico/espacio extraescénico) que permiten subrayar ciertas distancias sociales; asimismo, permite la construcción más explícita de un público receptor ficticio. Hay, finalmente, un factor que no se puede minimizar: recurriendo al teatro, uno de los principales medios de comunicación con el gran público a finales del siglo XIX, Pardo Bazán podía alcanzar una audiencia ligeramente diferente a su público lector usual, ya que es de suponer que entre los espectadores de sus obras se encontrasen también lectores menos

Versteeg, Margot A.  
“*El vestido de boda*—La problematización de la condición femenina  
en un monólogo teatral de Emilia Pardo Bazán”  
*Hispania* 90.3 (2007): 413–422

asiduos.

El acercamiento de Emilia Pardo Bazán a la práctica teatral tuvo lugar bastante tardío en su carrera literaria. Ya era una novelista consagrada y una crítica de renombre cuando, no sin confesadas vacilaciones, decidió buscar fortuna en las tablas (Patiño Eirín 93, 97). Su fascinación por la escena arrancó, sin embargo, de muy atrás (*Apuntes* 708) y la creación dramática siempre había ocupado un lugar central en su pensamiento artístico, como consta en sus innumerables y muy perspicaces reseñas teatrales, en las que demuestra tener un gran conocimiento de la escena española y extranjera. Es posible que sus tanteos teatrales hubieran brotado también del espíritu de polígrafa de la escritora, de su afán de totalizar las letras contemporáneas (Patiño Eirín 97) y ocupar otro espacio tradicionalmente vedado a la mujer. O quizás estuvo tentada a seguir las huellas de Galdós y aportar alternativas a la languidecente escena de su tiempo (*OC* 1105), por no decir nada de la atrayente posibilidad de conseguir éxitos rápidos, beneficios económicos y celebridad (Thion Soriano-Mollá 375).

En el presente trabajo pretendo examinar un monólogo teatral poco conocido de Emilia Pardo Bazán, titulado *El vestido de boda*. El género del monólogo estaba en auge a partir de finales del siglo XIX y fue cultivado por dramaturgos destacados, como Strindberg y Chejov.<sup>1</sup> Por su aparente sencillez y dimensión introspectiva constituyó una novedosa alternativa a los moldes melodramáticos de Echegaray, paradigma incontestable de la escena española en las últimas décadas del siglo (Ríos-Font 9). Frente a unos dramones de honor altamente efectistas, cuya evolución se basaba en una intrincada acumulación de sucesos, Pardo Bazán hacía un esfuerzo para llevar al teatro a una mayor profundidad analítica y a un mayor realismo escénico. Es mi propósito demostrar que la escritora gallega supo sacar gran provecho del género monológico para manifestar sus ideas feministas acerca de la mujer “nueva” y para subvertir la categoría “mujer” tal y como había sido construida por la sociedad decimonónica y solía figurar en la escena española de su época.<sup>2</sup> Intuyó acertadamente que el monólogo escrito y protagonizado por una mujer era un “género femenino por excelencia,” ya que le permitió a la dramaturga construir a una mujer protagonista que se expresaba libremente, sin que otro locutor le pusiese freno, para así rechazar imágenes establecidas que consideraba deformadas o falsificadas por intereses ajenos (O’Connor 91). La originalidad de *El vestido de boda* reside, sobre todo, en el uso que hace la autora de la sátira y la ironía para manipular con destreza las expectativas del público burgués al que iba destinada la pieza. Explotando hábilmente una serie de convenciones de un teatro insustancial y ligero que era el repertorio usual del coliseo donde se estrenó la obra (entre otras, el espacio único, el diálogo con un público ficticio, el final convencional y acomodaticio), resalta la falsedad y el culto a las apariencias de la sociedad finisecular decimonónica, grandes obstáculos al pleno desarrollo de la “nueva” mujer.

*El vestido de boda* es la primera de la decena de obras compuestas entre 1898 y 1906 que juntas constituyen la producción teatral de Pardo Bazán.<sup>3</sup> Aunque el inventario de esta producción no es aún definitivo (Ribao Pereira 131), es cierto que sólo cuatro obras de este pequeño corpus lograron ser representadas (García Castañeda 114), con un éxito muy moderado (113). “¡Que se vaya a hacer calceta!” le recomendó uno de sus críticos a la escritora (Morote, en Nunemaker 165). Como causa del poco éxito, se ha aducido tanto la inexperiencia de la incipiente dramaturga como la falta de preparación de su público (Nieva 190). El primer argumento lo considero discutible. Aunque le faltaba experiencia a la escritora, no le falta cierta ingeniosidad a sus obras, como pretendo demostrar en el caso de *El vestido de boda*. El segundo argumento, sin embargo, sobre la modernidad de sus obras en combinación con las expectativas del público finisecular decimonónico, me parece más convincente y en éste ha insistido la misma Pardo Bazán.

En sus incontables contribuciones periodísticas y, sobre todo, desde las páginas de la sección “Revista de Teatros” de su *Nuevo Teatro Crítico*, que redactó entre 1891 y 1893, Pardo Bazán manifiesta sus ideas sobre el teatro y los caminos que éste, a su parecer, debería tomar. En repetidas ocasiones atribuye su alicaída situación a la indiferencia y el hastío del público y a su falta de interés por todo lo que no fuera la ópera o las bufonías de los teatrillos por horas (*OC* 1083). Conviene recordar que en la España finisecular, con el crecimiento de la capital, había

nacido una cultura urbana cuya manifestación más palpable era la expansión de la vida nocturna y la proliferación de los teatros. Eran lugares importantes de sociabilidad donde la clase media venía noche tras noche para ver y, sobre todo, para dejarse ver. Es bien sabido, por ejemplo, que hasta muy entrado el siglo XX no se apagaban nunca las luces en las salas (Salaün 23). Pardo Bazán era de la opinión que el teatro debía tener más fin que el de “recrearnos honesta, lícita y bonachonamente” (NTC 12, 52), y consistir en “el análisis de pasiones, miserias, luchas e ilusiones” (en Ruiz-Ocaña Dueñas 249). Para ella, es Galdós el que representa la tendencia teatral más innovadora del momento, porque el autor canario, siguiendo las ideas expresadas por Zola en *El naturalismo en el teatro* (1881), supo imponer a la escena los procedimientos y el contenido analítico de la novela y crear un teatro realista en la forma y filosófico en el contenido. En el teatro galdosiano nota Pardo Bazán cierto parecido con el teatro de Ibsen (OC 1117). Sobre todo en *La casa de muñecos* y *Espectros*, obras que se tradujeron y estrenaron en España entre 1891 y 1893 (Prado Mas 28), admira el protagonismo de la mujer. La incorporación de un personaje femenino fuerte y no exclusivamente sacrificado o víctima, es un modelo que la autora seguirá en su propia producción teatral.

El teatro de Lara, donde *El vestido de boda* fue estrenado el 1 de febrero de 1898, era un edificio elegante y confortable, con una nota de intimidad familiar por sus dimensiones reducidas. Era el teatro predilecto de un público netamente burgués. Como apunta Espín Templado, frente a los muchos teatros madrileños que no contaron con un público uniforme o identificable con una determinada clase social, Lara constituía una excepción, ya que contó con un público propio (74). En este respecto, escribe Deleito y Piñuela:

[Un] auditorio de pequeños burgueses pacíficos y acompasados, que gustaban de pasar allí las veladas, en la seguridad de que no les harían trasnochar mucho [...], no les calentarían la cabeza con tesis ni problemas sociales, psicológicos o éticos, ni les pondrían en apurada situación con asuntos escabrosos ni atrevidas frases que escandalizaran [...]. En cambio, era más seguro que les harían reír con chistes, retruécanos y situaciones cómicas, más o menos inverosímiles y de mejor o peor ley literaria. [...] Era su ordinario público el matrimonio pacífico, la mamá con niñas casaderas, la patrona de huéspedes, el escolar tutelado por padres cuidadosos de sus estudios, el empleado y el comerciante que habían de madrugar, etc. (320–21)

Éste era, pues, a *grosso modo* el público al que iba destinado *El vestido de boda*, o sea un público acostumbrado a un repertorio ligero e intrascendente de “comedias caseras” (Simón Palmer 33) y “juguetes cómicos” (Espín Templado 177).<sup>4</sup> Un público que en parte habrá coincidido con el público lector de los periódicos (*El Imparcial*, *El Liberal*...) en los que Pardo Bazán solía publicar sus numerosos cuentos y crónicas, aunque quizás el público de Lara fuera algo más modesto.<sup>5</sup>

*El vestido de boda* es una obra teatral en un acto y en prosa que consiste en un solo papel hablado. Fue escrita ex profeso para una representación a beneficio de Balbina Valverde, y sin duda concebida como un reto para esta conocida actriz cómica, que fue en aquellos años la innegable estrella del teatro de Lara.<sup>6</sup> Pardo Bazán opinaba que los autores dramáticos, al idear una obra, debían de tener presentes las condiciones y grados de capacidad de los actores que habían de representarla (OC 1089). El hecho de que la obra fuera escrita para una actriz determinada cuyo garbo, voz, dicción y porte conocía la autora, explica con toda probabilidad la escasez de acotaciones, algo que, por otra parte, no era inusual en el teatro de la época. En el monólogo Balbina Valverde, que al momento del estreno tenía 58 años, hizo el papel de Paula Castañar, una mujer de clase media que relata su vida: la muerte del padre y los consiguientes apuros económicos que pasaron madre e hijas, la falta de ayuda por parte de amigos y conocidos; su decisión de dejar el ámbito del hogar burgués para hacerse costurera y su éxito profesional como la famosa modista “francesa,” Madame Palmyre Lacastagne. Al levantarse el telón los espectadores ven a Paula con una caja que contiene, supuestamente, su más reciente y última creación, un precioso vestido de boda que ha cosido para su hija, educada en un convento y totalmente ignorante de la profesión de su madre, profesión socialmente cuestionable para una mujer de clase media. Una vez casada su hija en un matrimonio aventajado, Paula abandonará la costura para irse a vivir con

los recién casados y esperar la llegada de los nietos.<sup>7</sup>

El crítico de la *Ilustración Española y Americana* que asistió al estreno comentó que la obra “adolece en nuestra opinión del defecto de ser poco teatral; es más bien un artículo muy bien escrito que una producción dramática bien pensada” (en Farlow 98). Otros críticos consideraron el uso del monólogo más literario que teatral (Val 115). Aunque *El vestido de boda* es altamente diegético y otorga una gran importancia a la palabra, al código verbal, el mensaje propio de la representación teatral no reside en el discurso del personaje sino en las condiciones de ejercicio de éste (Ubersfeld 178), y su significado se crea mediante un espesor de signos—verbales y no-verbales (Bretz 43). El monólogo no es texto, sino *performance*, un *performance* en que la actriz debe dar vida a las tres *personae* de la protagonista: la joven ingenua, la modista tramposa y la burguesa acomodada. Como apunta Judith Butler, nuestra identidad generica es ya de por sí un *performance* implícito, condicionado por el paradigma social y los tabúes de una sociedad determinada, e instituido mediante una serie de actos performativos, “a stylized repetition of acts” (270, énfasis original). Son estos actos performativos, unos en concordancia (la joven, la burguesa) y otros en marcada contradicción (la modista) con el guión socio-cultural del momento, que la actriz debe representar. Se le exige, por ende, ser alternativamente ingenua, espontánea, locuaz, coqueta, maliciosa, tierna y falsamente sentimental, y desplegar la correspondiente mímica y gestualidad: risas, bofetadas, exclamaciones, lágrimas, sollozos, silencios.

Asimismo, y como es frecuente en el monólogo teatral, lo expresado por la protagonista se dirige a unos receptores ficticios (Peregrin 157), predefinidos en la obra como los supuestos espectadores burgueses del teatro de Lara. Se trata evidentemente de una comunicación trunca, unilateral, que le da a la monologadora el dominio de la palabra y carta blanca para manipular a sus receptores (Lauzière 121, 196). Paula, por ser un personaje con agencia, dista mucho de la mujer-objeto del teatro burgués, haciéndole todo tipo de observaciones maliciosas al público y burlándose repetidamente de las normas burguesas y patriarcales de sus supuestos espectadores, sin que éstos tengan la posibilidad de objetar. No busca realmente el diálogo con el público, no quiere que éste le dé su parecer, más bien lo invita (o mejor aún lo esfuerza) a escuchar un discurso demasiadas veces silenciado. No es por nada que el discurso feminista se acopla perfectamente a esta forma teatral.

Imprescindible para el significado de la obra es también el espacio en el que actúa la protagonista. Se destaca el gran contraste, la tensión entre, por un lado, el discurso de Paula, una mujer que sabe dirigir su propia vida, que ha viajado y que tiene mucho mundo, y, por otro lado, el espacio escénico inmutable y sumamente convencional que constituye el escenario durante toda la obra. Este escenario estándar es un interior muy trillado, un lujoso saloncito con su mesa, sofá, sillas y vista al jardín, que el espectador burgués de la obra debe de haber reconocido como enteramente familiar. Representa el ámbito burgués por antonomasia, cerrado, aislado de la naturaleza—sólo se nos deja ver el jardín por las ventanas—y es regido por un código tan severo de entradas y salidas que en él no entra nadie a no ser la criada. El contraste entre el enunciado de la protagonista, que remite a un espacio imaginario y dinámico fuera-de-escena y el carácter inmutable del espacio escénico que perciben los espectadores, le confiere a dicho espacio mimético un valor metafórico: es una especie de cárcel de lujo, que aprisiona a la mujer. Por cierto, no ha sido en este espacio aburrido donde Paula ha logrado independizarse. Esto ha ocurrido en el espacio narrado, exterior al escenario, un espacio menos decoroso—y, por eso, invisible—donde la protagonista tuvo que recurrir a trampas y engaños para recuperar su actual posición social, algo que parece indicar los falsos fundamentos de la vida burguesa, basada en puras apariencias.

Adelantándose hacia su público, Paula empieza su monólogo preguntando si los espectadores saben guardar un secreto. El secreto que quiere compartir no es, sin embargo, ninguna de las banalidades usuales del teatro ligero, sino que consiste en nada menos que una trasgresión de las normas burguesas y patriarcales vigentes en el siglo XIX. El personaje les confía a los espectadores que cuando joven fue empujada por las circunstancias a dejar el hogar burgués para aventurarse en el mundo laboral. Ni siquiera en situaciones tan urgentes como la suya, sin embargo, el decoro les permitía a las mujeres de clase media cambiar la esfera privada por la

pública, ya que dicho cambio era considerado como la manifestación de una movilidad de clase en declive, algo sobre lo cual Pardo Bazán ha expresado su indignación en numerosos artículos, ensayos y cuentos. Por ejemplo, es ilustrativo lo que escribe al respecto en su artículo “La mujer española”:

[S]uponed una familia mesocrática, favorecida por la naturaleza con cinco o seis hijas, y condenada por la suerte a vivir de un sueldo o una renta miserable. ¿Qué van a hacer esas niñas? [...] ¿Ejercer una profesión, un oficio, una ocupación cualquiera? ¡Ah! Dejarían de ser señoritas *ipso facto*. Hemos convenido en que las señoritas no sirven para cosa alguna. [...] A la mujer burguesa] la clase social a que pertenece la expulsaría de sus filas si supiese que cometía la incongruencia de hacer algo más que “gobernar su casa”! (100-01)

La protagonista de *El vestido* es una mujer enérgica e inventiva que expresa sus opiniones con claridad y firmeza. En un lenguaje vivaz, y no sin cierta agresividad verbal cuando se enfada, Paula les informa a los espectadores de su carácter, que no era “de achicarme” (4), y de la decisión que tomó para solucionar los problemas familiares, por falta de ayuda por parte de “amigos” y otros “lagartones” (4). Una decisión que se resume en la expresión “brujulearemos” (4). El empleo tanto del término “achicarse” como del término “brujulear” llama la atención. El primero es un verbo que Pardo Bazán emplea en su ensayo “La mujer española,” en el que se queja de “lo achicado” de sus compatriotas (105). El uso del término familiar “brujulear,” en vez de “trabajar,” puede haber sido un guiño intertextual al personaje de la Menegilda de la revista teatral *La Gran Vía* (1886), archiconocida por el público fmisecular madrileño. La canción—un tango—de la inventiva (léase tramposa) criada que “sisas” a sus amos, y al final sale mejor parada que ellos, viene muy a propósito para describir la situación de la pobre Paula.<sup>8</sup>

Si Paula es demasiado locuaz para corresponder al ideal tradicional de una femeneidad asociada al silencio y al recato, también las acciones que refiere traspasan los límites del decoro burgués. En efecto, Paula no se limitó a aprender el oficio de costurera sino que, al mismo tiempo, tramó un enredo, que—con una alusión al mismo teatro donde se estrenó la obra—afirma ser “ni de los del repertorio de Lara” (4). Un enredo del que supone—y aquí se dirige otra vez a su público ficticio—que le fueran ya adivinando todas las señoras, “como no habrá ninguna entre este escogido auditorio, que incurra en la vulgaridad de tener modista española” (5). El personaje relata cómo, provista de un peluquin zanahoria, adoptando unos modales muy impertinentes y chapurreando el francés, cambió su nombre de Paula Castañar al de Madame Palmyre Lacastagne, a la que describe, con un contraste estilístico elocuente, como “una eminencia del arte de los pingos” (3). Bajo esta falsa identidad se estableció, con dinero prestado, como modista francesa en una calle céntrica de Madrid, donde por mucho dinero—demasiado dinero según dice—vestía a sus clientes. El juego con el público ficticio burgués es importante aquí, porque de sus rangos, precisamente, debían de haber salido las clientes que se dejaron estafar por Madame Palmyre y sus congéneres.

En un artículo satírico publicado unos años más tarde (1912) en *La Nación* de Buenos Aires, Pardo Bazán pone de oro y azul a las poco simpáticas modistas francesas, con lo que la reputada importadora de ideas francesas demostraba que no se tragó todo lo que venía del país vecino. Pero aun más que a las modistas, critica la trapomanía de sus clientes, que se dejaron atrapar como moscas en la red de una araña (*Obra periodística* 722-26). Nótese el parecido con *El vestido de boda*, donde las burguesas sucumben como toros “que acuden derechos al engaño del trapo” (6). La escritora gallega, que en sus crónicas habló con cierta frecuencia de asuntos de la moda, era de la opinión que una mujer debía vestirse con discreción y sencillez (*Obra periodística* 150, 153) y de manera apropiada a las circunstancias (Ruiz-Ocaña Dueñas 376). Se opuso con vehemencia a que la moda fuera un ídolo hueco ante cuyo altar sus compatriotas sacrificaban el dinero, la salud, la decencia y el sentido común (*Obra periodística* 688, 1191-1193). Tanto en el artículo periodístico de 1912 como en la pieza teatral que nos ocupa aquí, las clientes de la modista son las exponentes de la cursilería y el cultivo de las apariencias de una sociedad cuyas estructuras están cambiando rápidamente y que se ve impulsada por el consumo y el fetichismo de la mercancía. En una sociedad donde lo único que se vende son unos signos (Fernández Cifuentes

289), lo de tener modista francesa "casi viste más que el traje" (*El vestido* 5). Y Paula, recurriendo a un galicismo, añade irónicamente: "sobre todo si se trata de *deshabillées*" (5). Walter Benjamin atribuyó la tiranía de la moda al afán de las clases altas por distinguirse de las clases medias, que a su vez no pararon de querer igualarse e imitar a aquellas (74–75). La disparidad entre, por un lado, las aspiraciones bien presentes en las clases medias españolas decimonónicas de adoptar cierto estilo de vida y de seguir ciertas modas, y, por otro, la falta de los medios económicos necesarios, es decir, "el querer y no poder," resultó en un sentimiento de inadecuación y produjo un efecto de cursilería (Valis 11). La palabra "cursi," empleada por Madame Palmyre en *El vestido* (5), se refiere despectivamente a la persona que tiene pretensiones de refinamiento y elegancia sin poseer estas características.

Si la moda es el indicio de cierta voluntad de distinción y de prestigio, también es el reflejo de una conducta convencional, de un deseo de integración social, en otras palabras, del conformismo más evidente (Salmon 280). El conformismo de las burguesas consumidoras e improductivas contrasta con el modelo de la mujer productiva que propone Pardo Bazán con el personaje de Paula, quien con su talento y ambición es capaz de fabricar su propio atuendo elegante en vez de dejarse estafar por otras. Su alter ego Madame Palmyre supo aprovecharse hábilmente de la situación, infligiendo a sus clientes un tratamiento que da muestra de un innegable aire de superioridad: "Mi primer movimiento era mirar por encima del hombro a las señoras que venían a preguntar precios: recorrer de una ojeada de arriba abajo su traje, con el aire del que dice: 'Valiente cursi abatida estás tú; parece que te vistieron tus enemigos; no sé si debo dignarme hacerte ropa.' Y cuanto más impertinencia en mí, las parroquianas más tiernas, más blandas, más abiertas de bolsillo" (5). Estas clientes no fueron, por cierto, unos ángeles del hogar, del que salían con frecuencia, aunque no instigadas por el noble motivo de remediar la necesidad, sino para hacer volar el presupuesto familiar. Sin que lo supieran sus maridos, empeñaron sus diamantes e hipotecaron sus fincas para poder pagar su ropa. Paula juega aquí con dos barajas, demostrando a los espectadores masculinos de su público (ficticio) que se dejaron engañar por sus propias esposas a las que tenían emperifolladas a sus lados, mientras que éstas se dejaron a su vez engañar por la modista.

En *El vestido de boda* el discurso económico se infiltra en todo, no sólo en la trama sino también en el lenguaje. En el letrero que Paula se ha dejado fabricar se lee *Madame Palmyre Lacastagne. Robes et costumes*, algo que algunos maridos de sus clientes no tardaron en cambiar en "roba por costumbre" (5). Paula, sin embargo, dice no haber abusado, aunque luego lo matiza: "no me gusta abusar," designando el abuso como un mal necesario: "si Madame Lacastagne cobrara una miseria, vamos, no estaría en carácter [...] carecería de verisimilitud" (6). Esta mujer sabe exactamente cómo funciona la nueva economía de mercado.

Gracias a su sentido comercial Paula ha podido crear el hogar burgués que se ve representado en la escena. El personaje relata además cómo ha sacado a su madre y hermanas de la miseria. En la obra sólo importan los lazos entre mujeres, especialmente entre madres e hijas. Los hombres no tienen ninguna importancia. Paula tuvo un padre ausente y luego muerto—"viajaba y negociaba; le veíamos poco" (4) y se casó con un hombre que "afortunadamente" / "desgraciadamente" (6) se fue pronto al otro mundo, un esposo que no le sirvió sino para procurarle la muy deseada estabilidad. La hija, a la que sólo al final de la obra se la ve pasar por detrás de las ventanitas del escenario, ha sido educada en un convento y mantenida en total ignorancia de la doble identidad de su madre. La modista no sólo le ocultó a la niña su trabajo, sino que también quiso que ella fuese una señorita por todo lo alto, y no la hija y, aun menos, la sucesora de Madame Lacastagne, ya que—y aquí el parlamento adquiere un tono algo triste—el trabajo deshonorra. Añade que no debía deshonorra, pero deshonorra (7). Dirigiéndose una vez más al público ficticio cuyas normas son precisamente la causa de la deshonorra del trabajo, Paula insiste en la falsedad de la sociedad burguesa: "Ahí verán ustedes, la gente es tan particular, que da más consideración al que se pasa la vida tumbado a la bartola [...] ¡Cuánta farsa! ¡Qué fantasma es la sociedad! Si mi vida apareciese como hija de una modista, no la hubiese pretendido un diputado, y de tanto porvenir como el que va a ser mi caro yerno dentro de pocas horas. . ." (7). Para la boda de su hija,

Paula ha confeccionado el vestido que está en la caja. Un vestido que les queda ocultado a los espectadores, pues remite al resultado de un trabajo socialmente cuestionable para una mujer de clase media, y al culto de las apariencias. “Parece que no lo han tocado manos” (3), dice la modista y la ironía es evidente. Es significativo que no se vea el trabajo invertido en el vestido, sino sólo la atractiva caja que lo encubre. Por mucho que Paula, que como madre de la novia se seca una lágrima sobre el vestido, nos quiera hacer creer que éste simboliza la inocencia, las ilusiones de un alma virgen, resulta evidente que el vistoso atuendo tiene otro valor metafórico, ya que simboliza, aparte del trabajo “oculto” de la modista, el acceso a la burguesía. Es, por supuesto, irónico que la hija incluso haya pedido que su vestido fuese cosido por Madame Lacastagne.

Si hay ironía en el capricho de la hija de querer su vestido de boda confeccionado por una famosa modista “francesa,” la hay evidentemente también en las pretensiones de esta misma modista tramposa de obtener para su hija, como bien supremo, la respectabilidad burguesa. Después de haber comunicado sus planes para abandonar la costura y vivir con los recién casados, Paula despide a su anterior *persona* de mujer enérgica y llena de picardía para adoptar el sentimentalismo de la personalidad burguesa. Este final nos remite otra vez al principio de la pieza, donde se originan las tensiones que se manifiestan a lo largo de la obra: tensión entre la descripción de la pobreza pasada de Paula y el lujo en que vive en el presente dramático, tensión entre la esfera pública donde se mueve profesionalmente, y que queda ocultada a la mirada de los espectadores, y la esfera privada de su hogar que se ve representada en la escena, y, por último, tensión entre su energía e inteligencia y la estupidez de sus clientes burguesas. Si una mujer moderna e independiente como Paula, que se ha creado una posición fuera del control patriarcal, quiere para su hija una posición entre las filas de la burguesía, tendrá ella misma que ceder ante las exigencias morales, económicas y espaciales de este mundo burgués en cuya falsedad había insistido tanto. En la realidad social de finales del siglo XIX, una hija no podía desde luego mantener una posición burguesa si la vida de su madre era una farsa. Con *El vestido de boda*, Pardo Bazán ha escrito una sátira del culto a las apariencias y de la imitación femenina, así como del uso eficaz que hace su protagonista Paula de estos atributos para ascender en la escala social. Burlándose de los acostumbrados finales de las miles y miles de otras obrillas teatrales representadas en el teatro de Lara que tanto gustaron a un público proveniente de la clase media, la autora da a la obra un desenlace no acomodaticio, sino satírico, interpretación que corroboran las últimas palabras de la pieza, “un solo aplauso [. . .] para las modistas” (8).

El texto permite también otra lectura, metafórica esta vez, en la que el personaje de Paula, en su lucha de mujer que quiere salir adelante en un mundo dominado por los hombres, simboliza el espíritu de la propia escritora y sus esfuerzos por situarse como “mujer de letras” en el campo literario, en el sentido de Bourdieu. Tal y como la costurera busca su propio camino y desarrolla estrategias propias para llegar a ser la modista más cara de la capital, la aficionada a las letras, que en su juventud escribe apuntes y poesía para sus adentros, sabe convertirse en una literata, y más que literata, un escritor hembra, una mujer de letras (Botrel 155). Desplegando deliberadamente una serie de estrategias y tácticas (tales como construirse un sistema de relaciones propio y granjearse el apoyo de críticos de renombre) (161), Pardo Bazán sabe finalmente conquistar, una tras otra, casi todas las posiciones propias del rol masculino de escritor público u hombre de letras, y ocupar un lugar a la vez “conforme” y *sui generis* en el campo literario (157). El vestido de boda simboliza entonces este pleno acceso a la república de las letras y el final satírico no es sino un guiño de la escritora que se burla de sus propias pretensiones a una posición de igualdad que, por supuesta, considera bien merecida y ampliamente justificada.

En conclusión, se puede decir que con *El vestido de boda*, Emilia Pardo Bazán produjo una obra teatral que es mucho más que una simple sátira de los vicios sociales, de las falsas apariencias y la falsa vanidad de determinada burguesía femenina que se deja estafar *en masse* por unas tramposas modistas francesas (Farlow 98). También en las tablas, Pardo Bazán dio forma a su feminismo. La especificidad del teatro le brindó una serie de recursos que no le ofrecieron los géneros narrativos y que explotó eficazmente para *representar*, y así comunicar de una manera muy clara al público, sus ideas sobre la cuestión de la mujer. En el escenario, los modelos de mujer

que propone Pardo Bazán—tanto en la obra que nos ocupa aquí como en sus otras producciones teatrales—adquieren una materialidad corpórea, lo que refuerza la ilusión de realidad en los espectadores. Focalizando en unas protagonistas femeninas que eclipsan a los personajes masculinos en sus obras, la creación teatral es para la escritora una manera eficaz de deconstruir arquetipos femeninos tradicionales y de sugerir a su auditorio derrotados para la existencia femenina que se basen en la propia voluntad de la mujer. En *El vestido de boda* recurre con gran habilidad al género del monólogo, género que le permite construir una protagonista que, sin temer contradicción, puede expresar con toda franqueza lo que tiene que decir y desde su propio punto de visto femenino. Además, emplea de manera original el humor y la ironía para burlarse de las pretensiones de su personaje y así destacar, una vez más, el culto de las apariencias y la falsedad de la sociedad finisecular decimonónica, estos grandes obstáculos a la emancipación de la mujer. La tramposa protagonista es evidentemente el producto de la sociedad en la que le toca vivir. Pardo Bazán, por incipiente dramaturga que fuese, tenía una clara conciencia tanto de la técnica dramática como de las expectativas del público, que supo manipular con destreza. Esta conciencia la alcanzó mediante su larga experiencia con el análisis crítico teatral que desde años venía realizando en sus reseñas. En las pocas obras que logró estrenar, cuidaba siempre mucho de la escenografía y seleccionaba cuidadosamente a las actrices, como en este caso Balbina Valverde. Si solía preferir una puesta en escena de máxima sencillez, esto se debe a que estaba al tanto de las nuevas corrientes dramáticas y optó por seguir las huellas de innovadores como Ibsen, Zola y, en su propio país, Galdós. Su ambición era un teatro moderno y feminista con un equilibrio entre el realismo en la forma y el pensamiento en el fondo (OC 1117). Un teatro cuyo motor no era una intrincada acumulación de sucesos, sino el mismo personaje femenino con sus ideas, pasiones y emociones.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Anton Chajov, *Sobre el daño que hace el tabaco* (1886–1902), y August Strindberg, *La más fuerte* (1889), para dar tan sólo dos ejemplos.

<sup>2</sup>Marta de los Ángeles Ayala sitúa el mayor compromiso personal de Pardo Bazán con el feminismo entre 1889 y 1913, época que engloba los años de su producción teatral que tiene lugar, sobre todo, entre 1898 y 1906 (183).

<sup>3</sup>Además de en la edición consultada (ver bibliografía), *El vestido de boda* se publicó, como precisa Patiño Euriñ (94), en forma de folleto (Madrid: Imprenta de Idamor Moreno, 1899). También fue recogido en *Teatro (1897–1909)*, en *Obras Completas*, Ed. Sáinz de Robles, Tomo II, Madrid: Aguilar, 1973. 1604–1720.

<sup>4</sup>Espín Templado llama al teatro de Lara, en el que se estableció también el sistema de funciones por horas, la “sede del juguete cómico” (177). En el juguete cómico en un acto, la acción se basa en un enredo amoroso, motivado por algún equívoco (recurso típico del “vaudeville” francés), y termina normalmente en boda (178). Entre los motivos de comicidad destaca Espín las dificultades económicas y las presunciones de una posición social y económica superior a la que se posee (179). El número de personajes es escaso (181), su lenguaje oscila entre cuño y popular (182), los decorados son realistas y presentan un interior de vivienda o bien modesta o bien de cierto lujo burgués (180).

<sup>5</sup>Al comparar la descripción del público del Lara que da Deleito y Piñuela con la de los lectores de la narrativa de Pardo Bazán que proporciona Clémensy, se nota que el del Lara es quizás algo más modesto:

el verdadero público de la Pardo Bazán, en su gran mayoría, estaba compuesto en realidad por miembros de la media y alta burguesía provinciana y más aún madrileña. Reunía representantes de las profesiones liberales, altos funcionarios, propietarios que vivían de rentas más o menos sustanciosas, personajes políticos [...] y, naturalmente, un pequeño grupo de intelectuales, de hombres de letras unidos a estas distintas clases o nacidas en ellas. Finalmente, entre este público, al que hay que añadir una minoría aristocrática, conviene no olvidarse de la importancia del elemento femenino. (172).

<sup>6</sup>Deleito y Piñuela escribieron sobre la Valverde:

[E]s de justicia elemental poner a la cabeza de todos [los cómicos del teatro de Lara] a doña Balbina Valverde, que fue personificación, alma y símbolo vivo de aquel coliseo. Ella le inauguró, y fue su primera figura incommovible hasta que la riñó el peso de los años en 1908. La Valverde fue la característica por excelencia, la característica siempre, desde su primera juventud. Cursaba en el Conservatorio de Madrid, cuando su maestro, el notable actor Arjona, descubrió en ella excepcionales aptitudes para ese género de papeles, y la

[sic] aconsejó que le cultivara, renunciando a ser dama joven. Y así lo hizo ella, que “tras algunos lloriqueos y varias protestas, y pensar dedicarse a cualquiera otra cosa que no fuera el teatro, se decidió por fin a hacer viejas, siendo tan joven, a ponerse arrugas en su guapa fisonomía y polvos blancos en el pelo y mellas en su fresca boca.” (325)

El mismo tema de la mujer que, instigada por la necesidad, se dedica a la costura con éxito encontramos en un cuento de Pardo Bazán titulado *Casi artista* (1908), cuento que tiene, sin embargo, un final completamente distinto.

\*El texto de la canción reza: “Pobre chica / la que tiene que servir. / Más valiera / que se llegase a morir. / Porque si es que no sabe / por las mañanas brujulear, / aunque mil años viva / su paradero es el hospital” (113).

## OBRAS CITADAS

- Aldaraca, Bridget A. *El Angel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1991.
- Ayala, María de los Angeles. “Emilia Pardo Bazán y la educación femenina.” *Salina* 15 (2001): 183-190.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard UP, 1999.
- Bieder Maryellen. “Women, Literature, and Society: The Essays of Emilia Pardo Bazán.” *Spanish Women Writers and the Essay*. Eds. Kathleen M. Glenn and Mercedes Mazquiarán de Rodríguez. Columbia, MO: U of Missouri P, 1998. 25-54.
- Botrel, Jean-François. “Emilia Pardo Bazán, mujer de letras.” *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*. Ed. Ana María Freire López. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2003. 153-68.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia UP, 1993.
- Bretz, Mary Lee. “The Theater of Emilia Pardo Bazán and Concha Espina.” *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo* 10.2 (otoño 1984): 43-53.
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.” *Performing Feminism: Feminist Critical Theory and the Theatre*. Ed. Sue-Ellen Case. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990. 270-79.
- Clémessy, Nelly. *Emilia Pardo Bazán como novelista*. Trad. Irene Gamba. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.
- Deleito y Piñuela, José. *Estampas del Madrid teatral fin de siglo. I. Teatros de declamación*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja, s.a.
- Espín Templado, Pilar. *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1995.
- Farlow, Charlotte E. *Emilia Pardo Bazán and the Theater*. Diss. U of Wisconsin, 1977.
- Fernández Cifuentes, Luis. “Signs for Sale in the City of Galdós.” *Modern Language Notes* 103 (1988): 289-311.
- García Castañeda, Salvador. “El teatro de Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión.” *Estudios sobre Emilia Pardo Bazán: In memoriam Maurice Hemingway*. Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1997. 113-45.
- Lauzière, Carle. *El monólogo en el teatro español desde los años setenta. Un estudio sobre las funciones del lenguaje en un “nuevo” género dramático*. Diss. McGill U, 1996.
- Nieva, Francisco. “Una mirada sobre el teatro de Emilia Pardo Bazán.” *Estudios sobre Los Pazos de Ulloa*. Coord. Marina Mayoral. Madrid: Cátedra, 1989. 189-201.
- Nunemaker, J. Horace. “Emilia Pardo Bazán as a Dramatist.” *Modern Language Quarterly* 6.2 (1945): 161-66.
- O’Connor, Patricia. “El monólogo y la mujer: Una minimeditación.” *Art Teatral* 3 (1991): 91-92.
- Pardo Bazán, Emilia. *Apuntes autobiográficos*. OC III. 698-732.
- . *La mujer española y otros escritos*. Ed. Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999.
- . *Nuevo Teatro Crítico*. Edición facsímil basada en la de Madrid: La España Editorial, 1891-1893. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. 5 de mayo de 2005. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- . *La obra periodística completa en La Nación de Buenos Aires (1879-1921)*. 2 Vols. A Coruña: Editorial Diputación Provincial, 1999.
- . *Obras completas*. Tomo II. Ed. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar, 1973.
- . *Obras completas*. Tomo III. Ed. Harry L. Kirby. Madrid: Aguilar, 1973.
- . *El vestido de boda. Monólogo. Obras completas*. Tomo 35. Madrid: Imprenta A. Pérez Dubrull, S.A. [1909].
- Patiño Eirín, Cristina. “La experiencia de la frustración en el teatro: Un drama, inédito textual y teatral de Pardo Bazán.” *Siglo diecinueve* 5 (1999): 93-116.
- Peregrin, John. *A Dialogue of the Self: On the Nature of Theatrical Monologue and Self-Articulation*. Diss. UC Berkeley, 1993.
- Prado Mas, María. Introducción. *Cuesta abajo. Las raíces*. Por Emilia Pardo Bazán. Ed. María Prado Mas. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2000. 9-98.
- Ribao Pereira, Montserrat. “Tres textos dramáticos inéditos de Emilia Pardo Bazán.” *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura* 4 (1998): 131-52.

- Ríos-Font, Wadda. *Rewriting Melodrama. The Hidden Paradigm in Modern Spanish Theater*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1997.
- Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo. *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en La Ilustración Artística de Barcelona (1895-1916)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004.
- Salaün, Serge. "La mujer en las tablas. Grandeza y servidumbre de la condición femenina." *Mujeres de la escena 1900-1940*. Eds. María Luz González Peña, Javier Suárez-Pajares, y Julio Arce Bueno. Madrid: SGAE, 1996. 19-41.
- Salmon, Fabienne. "Le vêtement bourgeois dans l'oeuvre d'Emilia Pardo Bazán: Objet d'identification sociale." *Relations entre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Elites et masses*. Dir. Augustin Redondo. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997. 275-84.
- Simón Palmer, María del Carmen. *Construcción y apertura de teatros madrileños en el siglo XIX*. Madrid: Instituto de estudios madrileños, 1975.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. "Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán." Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003. 5 de mayo de 2005. <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1993.
- Val, Mariano Miguel del. *Los novelistas en el teatro*. Madrid: Imp. y Lit. de Bernardo Rodríguez, 1906.
- Valis, Noel. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch and Class in Modern Spain*. Durham, NC: Duke UP, 2002.