

PERVIVENCIA Y CAMBIOS. LA ORIGINALIDAD EN EL LÉXICO DEL ATUENDO DECIMONÓNICO

Pilar Díez de Revenga Torres

Universidad de Murcia

Para aproximarnos al funcionamiento de la sociedad del siglo XIX podemos servimos de textos de variada índole. Los técnicos o los jurídicos nos muestran los avances en ciertos aspectos de la vida. Los periodísticos nos informan de los avatares que sufría esa sociedad y se expresan en una lengua más asequible para “todos”, si tenemos en cuenta que “todos” era únicamente una minoría. Ese “todos” se reducía a una élite, con excepciones, que sabía leer y podía acceder a la prensa.

A este panorama, es preciso sumar los textos literarios. Sabemos que no son muestra fiel de una sociedad porque, a menudo, la caricaturizan y, por ello, nos facilitan el análisis de los usos y abusos que en ella se cometían.

Habida cuenta de lo anterior, nuestro propósito se centra en el análisis del léxico de algunos cuentos de los que escribió la Condesa de Pardo Bazán. Entre 1890 y 1920 era frecuente que las revistas que se publicaban en España y América regalaran a menudo alguno de ellos cuya temática y, consecuentemente, sus personajes eran muy variados (Sáinz de Robles, 1973: 1061). Una vez que se había mostrado como una gran novelista, surgió la escritora de cuentos más importante de su tiempo y cultivó una gran variedad de estilos (Shaw, 1973: 228). En estos cuentos, Dña Emilia utiliza prendas de vestir, tejidos, joyas, abalorios y otras bagatelas, no solo para caracterizar la clase social en la que incardina a sus personajes, sino también para retratar sus más ocultos sentimientos, intenciones y deseos.

Todo ello está sujeto a la tradición, por una parte, y a la innovación, por otra, innovación que, muy frecuentemente, va de la mano de la moda. Con la entrada de nuevas tendencias llega léxico de origen extranjero y, por qué no decirlo, de nueva creación. Se inventa un objeto y se le asigna el nombre. Este sufre distinta suerte, ya que muchas veces permanece y se integra en el caudal léxico español. Otras, por el contrario, sigue la misma fortuna que el objeto que nombra y su vida es efímera.

Si dejamos a un lado cuestiones puramente estilísticas (Baquero Goyanes, 1986) y nos centramos en aspectos lingüísticos, la Pardo Bazán no escapa a las tendencias de su época. Es frecuente en estos cuentos encontrar extranjerismos de uso obligado ya que

nombra una prenda o un objeto importados y que siempre aparecen señalados en cursiva, aunque no podemos saber si esto se debe a la propia autora o a la intervención del editor que nada explica de ello; otros, quizás, denoten el deseo de la autora de poner de manifiesto su conocimiento de otras lenguas. Así, en “Sud-Expres” un personaje que viaja en ferrocarril come “un gajo de *chasselas*”, es decir, un racimo de uvas de esa variedad: “... miraba yo alternativamente al solitario del departamento próximo y a la pareja, esta picaba un dorado gajo de *chasselas* que ‘ella’ tenía suspenso en el aire”, mientras que pide a su acompañante que busque su bolso de cuero de Rusia: “Te lo agradecería... Debe estar hacia allá, en la rejilla del *sleeping*...” o en “Coche-cama” cuando la autora se refiere a “una historia de *sleeping*”, la zona dormitorio de un tren, aunque la traducción *durmiente*, se refiera no al coche-cama o departamento similar sino a la traviesa de la vía (*DRAE*, 1992, s.v. *durmiente*). El medio de transporte en “Evocación” es el *break* o carruaje de caja alargada: “Me bajé en la estación más próxima a la quinta, donde ya me esperaba el capellán de la duquesa con un *break*” y *suits* en “Las vistas”; aunque su significado actual sea traje, parece referirse a alguna prenda interior: “en los pantalones y *suits* de forma indiscreta, con moñitos provocativos”, o sea, lazos de cintas según el *Diccionario* de la RAE de 1822, aunque el significado de lazo que se hace con los cabellos para realzar el tocado era más antiguo. Por otra parte, Monsieur Lomouche, personaje de “La mirada” y viajante de joyas, ofrece a una dama su *stock* de joyas, en lugar de su colección, por ejemplo. En “La bronceada” la autora avisa que no es *calembour* que se refiera a la parte oscura de un relato en el que algunas damiselas tienen la piel color tabaco cuando podía haberse referido simplemente al retruécano o juego de palabras. Y en “El disfraz”, la ropa blanca no está perfumada con heno sino “de foin”. Unos y otros están usados con plena conciencia de su carácter extranjero y conservan la grafía originaria: *trousseau*, *secrétaire*, aunque muchos de ellos, incorporados al habla común, habían adoptado ya una grafía que se adecuaba a la fonología del español (Lapesa, 1981: 454-456). No obstante, esta alternancia gráfica se manifiesta en los relatos de la Condesa cuando se refiere en “Vida nueva” a un “pañolito de Alençon”, mientras que en “El encaje roto” ha preferido aludir al “viejo Alenzón”, un antiguo volante de encaje.

Aunque abundan los galicismos, los préstamos que salpican sus obras son, además de anglicismos, italianismos en “Vida nueva” cuando habla del “ritornello de un amor” o “el ritornello de una sana explosión de risa al acordarse de un castizo sainete” en “Morrión y boina” y lusismos, si el personaje es brasileño. Su preferencia por todo lo

francés, incluida la moda como es natural, la expresa en “El vestido de boda” cuando Paula dice “Como no habrá ni una entre este escogido auditorio que incurra en la vulgaridad de tener modista española... ¡Eso de modista francesa viste tanto!”... porque “supe... que aún no se habían inventado las modistas del sexo feo... ni las elegancias a la inglesa, género marimacho”. Por esta razón, para salir de la pobreza, monta un taller de costura y el primer paso es afrancesar su nombre y convertir Paula Castañar, una ordinariéz en su opinión, en Palmyre Lacastagne. Robes et costumes” que los maridos de sus clientas, maliciosamente, convirtieron en “Roba por costumbre”. Pero el carácter francés no solo denota encanto y elegancia en estos cuentos, sirve también para expresar la afectación y los melindres como ocurre en el “El disfraz”: “¡Desnudarse delante de aquella Toinette, la doncella francesa, remilgada y burlona,...!”

Pero la Pardo Bazán, gallega, no olvida su tierra y tampoco a su gente. Aunque no escribió en gallego ninguna de sus obras, entre los cuentos sí publicó varios de tema costumbrista y en ellos la presencia de galleguismos es frecuente. Por este motivo y para facilitar la comprensión a los lectores como indica en una nota, al final de “La gallega” incluye un breve léxico. Como señala Lapesa (1981:442), “el gusto por el color local, tan característico de la novela realista, dio entrada en la literatura a muchas voces y giros regionales”, por ello, además de la Pardo Bazán, actuaron así Fernán Caballero y Valera en cuyas obras hay andalucismos, rasgos asturianos en Clarín y Palacio Valdés, particularidades de La Montaña (Cantabria) en Pereda o peculiaridades canarias en Galdós.

En los cuentos que hemos analizado la autora se sirve de una serie de objetos con los que caracteriza a sus personajes o teje la historia que nos presenta. Estos son de muy variada índole pues abarcan desde prendas de vestir o adornos de ésta, piedras preciosas y joyas hasta pequeños objetos, un peinecillo o una cajita, que frecuentemente poco o nada indicarían por sí solos, pero que en el marco de la narración ayudan a mostrar no solo la clase social a que se adscribe el personaje en cuestión sino rasgos de su carácter. En cambio, otras veces, ese objeto o esa joya son la clave de la historia.

La contraposición vida urbana / vida rural es fácil de mostrar ya que son muchas, por no decir todas, las características que difieren. No obstante, si nos centramos en la ropa de persona o de casa, observamos que tanto una dama como una aldeana tienen ajuar, pero las diferencias comienzan en la narración en sí. Para describir el de la primera, recurre a las *vistas*, término tradicional que ya recoge el *Diccionario de Autoridades*:

“Ya terminada la faena de la instalación de los trajes, galas, joyas y ropa interior y de mesa y casa, lo que nuestros padres llamaban vistas y nosotros llamamos el *trousseau*, cometiendo un galicismo y tomando la parte por el todo...” (“Las vistas”),

Mientras que cuando se refiere a la gallega tradicional, la “bella y robusta serrana de Limia”, dirigiéndose a las damas, describe la casa y el ajuar que se guarda en “maciza arca apolillada, depositaria del *trousseau*, que llegará a un repuesto de tres camisas de lienzo gordo y algún mandilón de burdo picote”, lo que no quiere decir que esta última en fechas previas a la boda no organizara también unas vistas.

Los tejidos para los vestidos de las damas o los trajes de novia son de uso tradicional y sus nombres estaban integrados en el léxico español como muestra que se hallen recogidos en los primeros repertorios lexicográficos académicos o no: *brocado de oro, seda, terciopelo, raso, gasa, crespón* o *lienzo*. Excepto en el picote, tela áspera hecha con pelos de cabra, y el lienzo, “tela que se fabrica del lino o cáñamo. El qual se hace diferentes géneros bastos o finos” (Autoridades, s.v. lienzo), la seda era un elemento de los demás y por lo tanto sugerían refinamiento y riqueza, pero no todas las damas tenían solvencia y, al querer aparentarla, decía Mme. Lacastagne:

“Volvía yo en primavera de París, con alijo de novedades, y empeñaban sus diamantes antiguos, hipotecaban sus fincas...” (“El vestido de boda”)

Porque la imagen, tan de moda hoy, no es nada nuevo. Quizás sea el *dril* el más moderno ya que esta tela de hilo, “comúnmente para pantalones de verano”, en opinión de Domínguez que es el primer lexicógrafo que la incluye en un diccionario en 1853, es de origen inglés, drill; la Real Academia aún tardaría unos años, en 1884, en integrarla en su diccionario, lo que muestra que ya debía ser de uso frecuente y estar incorporada la voz en el caudal léxico español. Por otra parte, serviría para la confección de diversas prendas porque en “El disfraz” aparece “un corsé de pobre dril gris”. A este se suma el sedán, paño fino procedente de la ciudad francesa del mismo nombre que explica Domínguez en su diccionario, 1853, y otros lexicógrafos no académicos posteriores y del que se hace el “ancho mantelo de brillante sedán franjeado de panilla y recamado de

azabache” que forma parte del atuendo de las gallegas de las Rías Bajas y de Muros (“La gallega”).

Los encajes y puntillas también eran tradicionales en los adornos de vestidos y otra ropa y, como muchos se importan, con ellos llegan nuevos nombres que, como hemos visto, la autora transcribe unas veces con la grafía originaria, mientras que otras los adapta al español. Es el caso de los encajes de Alençon, por ejemplo, que reciben el nombre de la ciudad donde se fabrican y es Gaspar y Roig, en 1853, el único lexicógrafo que introduce en su diccionario este término y hace referencia a que los encajes de esta ciudad francesa son muy valorados. De hilo, plata u oro son signo externo de riqueza y elegancia y, por ello, entre los objetos personales de la condesa en “La flor seca” se cita “la ropa blanca con nieve de encajes sutiles” y “...enaguas, donde se encrespan las concéntricas orlas de espuma de encaje” en “Las vistas”. La delicadeza del encaje sirve a la Pardo Bazán para poner de manifiesto la fragilidad de algunos sentimientos y este es el tema del cuento “El encaje roto” en el que se narra por qué no se celebró una boda cuando ya estaban los invitados presentes. La novia había recibido como regalo de su prometido “un viejo Alenzón auténtico... digno del escaparate de un museo” que incorpora a su vestido nupcial y en el último momento sufre un desgarrón. La expresión de ira del novio por un hecho insignificante en realidad le muestra su verdadero carácter y decide romper el compromiso:

“...el encaje se enganchó en un hierro de la puerta, con tan mala suerte, que al quererme soltar oí el ruido peculiar del desgarrón y pude ver que un jirón del magnífico adorno colgaba sobre la falda. Solo que también vi una cosa: la cara de Bernardo contraída y desfigurada por el enojo más vivo: sus pupilas chispeantes, su boca entreabierta ya para proferir la reconvención y la injuria...”.

Reserva, en cambio, las puntillas para el vestido de la aldeana: “Si ha nacido en Mahia,..., ceñirá su cabeza, con cinta de vivos tonos, la linda cofia de puntilla transparente”, porque, en su pobre casa “hay colgaduras de primoroso encaje que tejieron las arañas” (“La gallega”).

En relación con los vestidos que se citan o se describen en los cuentos que analizamos, al contrario que en algunas novelas coetáneas (Gutiérrez García, 2005 y Soler Ferrer, 2005), los detalles que nos ofrece no son muchos: “...las faldas de crujiente

seda tornasol, con volantes soplados de flor fresca” en “Las vistas”, “las señoras vestidas de seda y terciopelo” en “El encaje roto” o el abrigo de pieles que viste la protagonista de “Vida nueva” no nos ayudan a conocer cómo era la moda, solo nos indican cuál era la clase social. Quizás sea “El disfraz” el relato en que haga hincapié en estos aspectos y el propio título sea un aviso sobre el contenido. La desigualdad de clases sociales se advierte con más crudeza cuando una marquesa regala unas entradas para la ópera a la profesora de su hija, pero tiene que prestarle ropa para que pueda acudir con su marido:

“Mamá le da a usted un vestido bonito... ¿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? ¿Y ropa de papá, un frac ya antiguo para el marido de doña Consola”.

La humilde profesora ante el temor de disgustar a los señores sofoca el deseo de gritar “No, no iré, no me vestirán de carnaval con la librea de lujo” pero al verse con las galas, no tan anticuadas como suponía la alumna, solloza sabiendo que al día siguiente volvería a vestir “su traje negro, decente y raído” y que sus apuros no desaparecerían. Sí es muy detallista cuando describe el traje tradicional gallego según las regiones y nos explica cómo es la *cofia*, el *dengue*, la *basquiña*, el *corpiño*, el *justillo*, la *chambra*, el *refajo* o la *saya*. Todas estas prendas eran de uso antiguo, pero no escapaban a la moda; así, el dengue pasó de ser una mantilla estrecha y de largas puntas en el siglo XVIII (*Autoridades*) a tener forma de capotillo de mujer o esclavina de paño, también con las puntas largas, en el XIX (DRAE, 1884 y 1899).

Si analizamos detenidamente las piedras preciosas: diamantes, esmeraldas, turquesas, azabache, aljófar, perlas rosa “de ese raro y peregrino matiz”, perlas con su bello oriente, es decir, las de color blanco y brillante que las hace más estimadas, o los metales nobles, plata y oro, que se citan, observamos que son de uso tradicional y, aunque de procedencia diversa, estos términos formaban parte del léxico español desde tiempos remotos, medievales unos, posteriores otros. En estos aspectos, cuando trata de joyas u otros objetos de adorno, la moda atañe más a la factura que a la materia prima en sí porque los *broches*, las *sartas* de perlas, el *tembleque* o adorno con forma de flor o botón, de diamantes o de otras piedras, sujeto a una aguja de plata u oro que, por estar retorcida, temblaba con el peso y que llevaban las mujeres, los *collares* de brillantes,

perlas o de filigrana de oro para el personaje más tradicional y menos refinado, la gallega, *pinjantes* o colgantes, la *patena* o medalla en que está esculpida alguna imagen y que es propia de labradoras, de ahí que aparezca en “La gallega” o los *zarcillos*, se incorporan ya en el *Diccionario de Autoridades*. La Real Academia no incluye en su diccionario hasta 1770 las *arracadas* y las *ajorcas*, especie de pulseras que llevaban las moras en las muñecas y tobillos y en 1780 el camafeo, presente ya en los diccionarios de Nebrija.

Es Terreros y Pando, en 1788, el primero que define la *piocha*, joya o especie de flor, con o sin pedrería, que se ponen las mujeres sobre la frente y el *sapo*, piedra de que estaba hecha la patena o medalla de la gallega y que define como batraquites o crepudina: “...y sobre el pecho refulgirá la patena, conocida por ‘sapo’” (“La gallega”). No obstante, el *dije* debe ser más moderno si nos guiamos por su localización en un diccionario y no es hasta 1832 cuando por primera vez se integra en uno de ellos, concretamente el de la Real Academia, pero en este cuento utiliza otro término que debía ser bastante más moderno, el *guardapelo* que Alemany y Bolufer define en su diccionario en 1917, pero que la Real Academia no acepta hasta 1925:

“La diminuta nube que oscurecía el cielo de Sergio era un dije de oro, un minúsculo guardapelo que, pendiente de una cadenita ligera, llevaba constantemente al cuello Matilde...”.

Disponiendo de esta variedad de joyas para expresar la devoción a la Virgen, el amor, la admiración o la belleza, la Pardo Bazán prefiere utilizar un galicismo cuando narra cómo un dependiente de joyería fía distintas piezas a las clientas contra la voluntad del dueño:

“Y éste no repara: lo mismo envía en descubierto una *rivière* de chatotes que un broche de perlillas de cien pesetas...” (“La confianza”), es decir un collar de brillantes porque los *chatotes* habían designado desde antiguo a los botones de adorno y en 1843 la Real Academia, por primera vez, recoge la acepción de brillante grueso, especialmente cuando está ensartado en otros de su misma clase.

Si estas alhajas son de uso antiguo, con los objetos que se nombran en las narraciones no ocurre exactamente igual. El *guardajoyas* designaba el sujeto que guardaba las joyas del rey o el lugar donde las custodiaban desde los primeros repertorios lexicográficos: “Las reinas... enviaban de sus guardajoyas arracadas, ajorcas,

piochas, tembleques y collares” (“El aljófaro”) y cajitas ha habido siempre, no obstante cambia la forma o la materia con que se fabrican. En “La mirada”, M. Lamouche envía a una dama una serie de joyas a través de un admirador: “Rehusó la fianza que quise entregarle, y puso en mis manos dos *cajas de zapa negra*, rellenas con sus preseas mejores” cuando la zapa era una labor de plateros que cubrían las cajas imitando los granos de la lija. En “La caja de oro”, este bonito objeto de filigrana y esmaltes, los materiales también son de uso tradicional, pero otro objeto antiguo, un bello camafeo tallado sobre ágata se guarda en una caja de *malaquita* y pedrería cuyo uso se debió generalizar o poner de moda posteriormente porque es la Real Academia quien la define por primera vez en 1817.

Hay otros objetos de tocador que parecen ser más modernos por su estilo o por su manufactura. Así en “Vida nueva”, “otro espejo mayor, el del *tremó*, colocado enfrente, reflejaba las lucecillas...” o el “último peinecillo de *estrás*” de “La mirada” porque *tremó* y *estrás* son voces que se incorporan a los diccionarios en el siglo XIX. El *tremó* (DRAE, 1803) es un adorno que se pone como marco a los espejos de pared, mientras que *estrás*, nunca admitido por la Real Academia, es una sustancia que imita a las piedras preciosas, según Domínguez, 1853, y ya en 1917 Alemany y Bolufer lo define como borosilicato de potasa y plomo.

Sin necesidad de entrar en excesivos detalles, en el siglo XIX, como en otras épocas, el atuendo caracterizaba a su portador. En “El aljófaro” se puede ver una muestra de ello: los titiriteros son acusados de robar las alhajas de la Virgen y es su modo de vida y su vestimenta lo que aprovecha el estudiante para enardecer a los lugareños:

“la saltarina de aros... hecha una mamarracha con su faldellín de gasa amarilla y su corpiño de lentejuelas; y, por último, los dos niños gimnastas... ambos vestían la malla color de carne, sobre la cual llevaban túnicas de seda celeste prendidas con rosas de papel”.

Respecto a la ropa de casa, también ropa blanca aunque así se podían referir a la ropa interior, tampoco se detiene mucho en la narración, pero no se puede escapar el simbolismo de las iniciales de los novios que habían bordado entrelazadas en el ajuar expuesto en “Las vistas”. Cayo llega dispuesto a romper su compromiso matrimonial con Nina cuando ésta enseñaba a familiares y amigas el ajuar pero reflexiona y se percata de que ya es tarde:

“Las vistas son ya el matrimonio, hecho y derecho; las cifras bordadas y entrelazadas de tu nombre y el de tu futura no permiten que separéis vuestros destinos. No sueñes con romper lo que unieron modistas, sastres, diamantistas y bordadoras. Te acordaste tarde. Eres marido, eres consorte; se han realizado tus nupcias”.

Las joyas son objetos muy preciados y al alcance de pocos, sobre todo en tiempos pasados. La Pardo Bazán las utiliza en sus cuentos para tratar de una serie de sentimientos, defectos o creencias. El amor imposible en “Evocación” lo representan además de los jazmines dobles unos “pendientes de perlas de inestimable precio, por lo iguales, lo gruesas y la hermosura de su oriente”; la seducción se consigue con “un collar, de brillantes y perlas peraltadas, un antojo ya antiguo, sin duda...” en “La mirada”; la curiosidad es el eje en “El guardapelo”, más por el objeto en sí mismo, que por su contenido; “La caja de oro” muestra la desconfianza que lleva al protagonista a abrir la cajita que contenía unas pastillas mágicas que perdían sus propiedades si eran vistas por otros; la infidelidad y la traición son el tema de dos cuentos; en el primero, “Infidelidad”, una señora cubre de joyas a un grifón olvidando a su fiel perro y en el segundo, “La perla rosa”, un marido encuentra en casa de un amigo un pendiente con una rara perla que no podía ser otro que la pareja de los que regaló a su mujer con gran esfuerzo:

“Lo cierto es... que al primer alegre rayo de sol que cruzó las vidrieras, y antes de que el criado me dijese “tome usted asiento”, ya había visto brillar sobre el ribete de paño azul de la piel de oso blanco, tendida al pie del muelle diván turco, ¡la perla, la perla, la perla rosa”.

“El camafeo” representa la locura en el apego del joyero a un bonito camafeo, pero la salvación viene de la mano de su hija que era muy parecida a la diosa que estaba tallada en la joya:

“¡Acababa de advertir que la faz de la niña era la misma faz de la diosa grabada en la piedra dura..., y comprendió que, sin saberlo, había prestado ser y realidad, carne y hueso, a la belleza soberana!”.

En “El aljófár”, la devoción a la Virgen y el ultraje lo muestran las joyas que había recibido de donativos y el robo posterior; “La mariposa de pedrería” representa la magia ayudada la autora por el brillo de esmeraldas y otras piedras que refulgían con la luz:

“Su abdomen era una perla oriental; de esmeraldas su corselete; sus alas de rubíes y brillantes, y al remate de sus antenas temblaban, como gotas de rocío, dos cristalinos solitarios de incomparable pureza. Lo más encantador de la mariposa era que, siendo de pedrería, estaba viva...”

Y, por último, reserva los collares de filigrana de oro y el azabache para lo más tradicional, las joyas de “La gallega”..

Si repasáramos detenidamente el léxico analizado, observaríamos que la Condesa de Pardo Bazán, en términos generales, se sirve de un léxico tradicional. El uso de extranjerismos, como explicábamos al principio, está condicionado por distintas influencias. En primer lugar, por su deseo de mostrar a los lectores su conocimiento de lenguas extranjeras y, en segundo, la necesidad de nombrar algo que se ha importado, por ejemplo, el *break* que utiliza un personaje. La misma autora es consciente de que no hay necesidad de usar *trousseau* ya que la exposición del ajuar se ha llamado siempre *las vistas*.

Respecto a las piedras preciosas y las joyas puede cambiar la moda en cuanto a su manufactura, pero los materiales se conocían desde antiguo. Es cierto que hay piezas que pasan de moda, por ejemplo, la *piocha*, aunque sus nombres pueden perdurar en el tiempo porque que pasen de moda no implica necesariamente que desaparezcan.

De la ropa hemos conseguido poca información en estos cuentos, pero en su descripción también introduce elementos simbólicos semejantes a las iniciales entrelazadas a que hemos aludido ya. Se trata de los corazones tejidos en el encaje de Alenzón que protagoniza el cuento “El encaje roto” y que era presagio de felicidad para la novia:

“En aquel momento solemne, al verlo realzado por el denso raso del vestido, me pareció que la delicadísima labor significaba una promesa de ventura y que su tejido, tan frágil y a la vez tan resistente, prendía en sutiles mallas dos corazones”.

Los vestidos siguen llamándose así aunque la forma cambie de manera ostensible. No obstante, hay otras prendas que caen en desuso como el corsé y el nombre se integró

en el léxico español y permanece, pero lo que sin duda pervive con más vitalidad es el derivado que surgió de este, encorsetar, y se usa en la conversación diaria.

La Historia nos enseña que son estos mecanismos los que han forjado el léxico del español y que éste es fruto de los influjos de pueblos que, asentándose o no en la Península, dejaron su huella a lo largo de los siglos y de las modas, más o menos pasajeras, que se suceden con el devenir de los años.

BIBLIOGRAFÍA

BAQUERO GOYANES, Mariano (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

GUTIÉRREZ GARCÍA, M^a Ángeles (2005): “El mundo burgués y la moda en la obra de Benito Pérez Galdós” en *De crinolinas y polisones*. Murcia, Museo de Bellas Artes.

LAPESA, Rafael (1981): *Historia de la Lengua Española*. Madrid, Gredos.

PARDO BAZÁN, Emilia: *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, 1964. 3 vols.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*. Madrid, Espasa Calpe. Edición en DVD. Todos los diccionarios citados en el presente trabajo se han consultado a través de este DVD.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1964): “Estudio preliminar a las *Obras Completas* de E. Pardo Bazán. Madrid, Aguilar, 1964. 3 vols.

SHAW, D.L. (1973): *El siglo XIX en Historia de la Literatura Española*, 5. Barcelona, Ariel.

SOLER FERRER, M^a Paz (2005): “Moda y sociedad en la segunda mitad del siglo XIX” en *De crinolinas y polisones*. Murcia, Museo de Bellas Artes.