

## **Entre botas, manteletas y vestidos: Los objetos de moda como significantes de la clase social en la novela *Tormento*, de Benito Pérez Galdós**

Jeannette Acevedo Rivera

En su artículo “La reina Isabel,” publicado en el periódico *El Liberal* el 12 de abril de 1904, Benito Pérez Galdós describe sus varios encuentros en París con la exiliada reina Isabel II. Aquella cuyos destinos no habían sido los más dichosos estaba instalada en su Palacio de Castilla, en el exclusivo decimosexto distrito de la capital francesa, a pasos del Arco del Triunfo (nótese la ironía del detalle). El propósito de estas visitas era, según lo explica Galdós mismo, solicitarle a la reina que le contase “cosas y menudencias de su reinado,” para así construir la “historia que suena,” que sería secuela de la ya acontecida historia “que palpita.” Después de compartir algunos detalles de las anécdotas históricas elaboradas por Isabel en esos encuentros, mezclados inevitablemente con fragmentos quiméricos de las ideas que le hubiera gustado compartir en sus conversaciones, Galdós llega en su texto a la descripción de su entrevista final con la monarca. “Fue aquella mi postrera visita y la última vez que la vi,” señala el escritor, “[v]estía un traje holgado de terciopelo azul.” No debe resultar sorprendente para los que hemos leído más de un texto de Galdós descubrir este interés suyo en la vestimenta de la reina española. En su novela *Tormento* (1884), Galdós se había referido indirectamente al extenso ajuar de Isabel, describiendo cómo la renovación de este resultaba beneficiosa para Rosalía de Bringas, personaje que heredaba las prendas usadas de la reina. Quizá al escudriñar el atuendo de Isabel, Galdós rememoraba aquel personaje de décadas previas, imaginando cómo le entusiasmaría recibir ese traje de terciopelo azul cuando ya la reina se hubiera cansado de tenerlo en su armario.<sup>1</sup>

Esos vestidos de la reina que fascinaban a Galdós son emblema del exceso de objetos personales que proliferaba en el siglo XIX. Abanicos, álbumes, tarjetas de visita, tarjetas de baile, gemelos de teatro—entre otros muchos artefactos—representaban las prácticas, costumbres y posición económica de cada sujeto en la sociedad. Esta expansión de la cultura material está vinculada al desarrollo de una clase media burguesa que a menudo tenía más aspiraciones que capital para materializarlas. En el caso de las mujeres, era indispensable exhibir accesorios que las significaran en el espacio público, donde su presencia se hacía progresivamente más evidente. Los encajes en los vestidos, guantes de seda y aderezos de diamantes requerían, sin duda, una habilidad monetaria reservada

para clases superiores. En *Tormento*, Rosalía de Bringas y Amparo Sánchez Calderón carecen de la fluidez económica necesaria para obtener los artículos de moda que les permitirían construir la versión de sí mismas que idealizaban en su contexto madrileño del siglo XIX.<sup>2</sup> Es posible, sin embargo, afirmar que Amparo, desde su pobreza absoluta, y Rosalía, desde su clase media baja sin potencial de ascensión, desarrollan estrategias para escapar materialmente de la determinación de su realidad social. En este artículo, propongo analizar cómo Rosalía y Amparo burlan la conexión establecida entre la capacidad económica y los significantes materiales, adquiriendo objetos de moda que no corresponden a su posición social. De esta manera, ambas se reconstruyen a través de artefactos que les permiten concretar sus aspiraciones de escapar, aunque fuera alegóricamente, de la clase social a la que han sido condenadas. El éxito de este proyecto de ficcionalización individual depende principalmente de las relaciones que Rosalía y Amparo establecen con figuras en estratos sociales superiores, las que les proveen vestidos y zapatos que eran impensables para ellas. Así, examinaré la función de la reina Isabel y Agustín Caballero como agentes que, a través de sus regalos, facilitan el escalamiento simbólico de clase social de estas mujeres. Este ángulo de mi estudio permite identificar un comentario implícito de Galdós sobre la caída economía de la Corona española versus la riqueza del indiano recién llegado de América.

Como señala Dorota Heneghan, “the fraudulent manipulation of external appearances was a recurrent topic in Galdós’s narrative” (3). La afición a lo material como recurso de artificio de muchos de los personajes creados por Galdós ha sido un tema abordado por la crítica desde distintas perspectivas. Heneghan, por ejemplo, se enfoca en los personajes de Isidora Rufete, de *La desheredada*, y Manuel Pez, de *La de Bringas*, para explorar la forma en la que Galdós presenta la vestimenta y la moda en relación a la problemática constitución del género en una España que aspiraba a la plena modernización. Pertinentes para el análisis que propongo aquí son los estudios sobre los personajes de Amparo y Rosalía, aunque la mayoría de estos se concentra en *La de Bringas*, novela que sucede a *Tormento*. Noël Valis analiza la debilidad de Rosalía por la indumentaria en el contexto de la cultura del crédito y como ejemplo de cursilería, y Akiko Tsuchiya propone que Rosalía construye subversivamente su sexualidad a través de un acercamiento fetichista a la vestimenta. Elizabeth Amann estudia *Tormento*, pero considerando la presentación del capitalismo y el consumerismo en una lectura intertextual con *Au Bonheur des Dames*, de Émile Zola. Mi análisis de la adquisición que hacen Rosalía y Amparo de objetos que no les corresponden y de su éxito al construir una ficción efímera de sí mismas se inserta, entonces, en el diálogo de la crítica sobre la cultura material en la novelística de Galdós. Asimismo, aporta un acercamiento particular a la interpretación de la clase social como categoría cuestionable en el contexto pre-Revolución de 1868.<sup>3</sup>

La intersección de clase y género es esencial en mi análisis del uso que hacen Rosalía y Amparo de indumentaria y accesorios en su intento de acceder a una clase social alta. Heneghan plantea que, puesto que la moda estaba significativamente envuelta en la erosión de distinciones de clase y en la alteración de divisiones de género tradicionales, es comprensible que los novelistas de la Restauración, como Galdós, recurrieran al arte sartorial para representar los límites inciertos de masculinidad y feminidad en el siglo XIX (9). Este acercamiento es importante para mi propuesta, pues exploro precisamente el desafío a la determinación de clase que hacen Rosalía y Amparo como uno originado y

justificado a partir de la conceptualización del género. Es decir, es su posición como sujetos femeninos, con todas las presiones sociales que esta implicaba en el Madrid de apariencias en el que se ubican, la que lleva a ambas mujeres a anhelar resignificarse socialmente. Para reflexionar sobre estas transacciones sociales que toman lugar en *Tormento*, me interesa evocar los planteamientos de Thorstein Veblen y Georg Simmel respecto al significado individual y social de la moda. En sus estudios sobre la evolución histórica de las clases sociales, Veblen desarrolló el concepto de “conspicuous consumption,” o “consumo ostensible,” para explicar el consumo enfocado en el lujo y lo visible, pero que es innecesario para satisfacer las necesidades vitales. Veblen explica el rol de la mujer en esta dinámica económica, señalando que, según la tradición patriarcal, ella es responsable de la imagen social de su familia y de su esposo como cabeza de esta, labor que incluye probar la “fuerza pecuniaria” de esa unidad económica. Aunque en la sociedad moderna de finales del siglo XIX a la que se refiere Veblen la “idea patriarcal” de la mujer como propiedad del hombre (“chattel”) ya se ha superado, aún permanece la expectativa de que el vestuario de ella represente la riqueza del hogar. “Dress,” apunta Veblen, “comes [...] near being synonymous with ‘display of wasteful expenditure’” (200). Así, se combinan en la vestimenta de la mujer el gasto excesivo con el afán de visibilidad, lo que le otorga una posición decorativa en el núcleo familiar. Es posible conectar esta noción de la moda como una responsabilidad con su constitución como un proceso de imitación y adaptación, según propone Simmel: “Fashion [...] is a product of class distinction,” por lo que permite pertenecer a un grupo específico y distinguirse de otros (544). En una generalización peligrosa sobre la determinación de género, Simmel afirma que hay entre las mujeres una falta de diferenciación que las obliga a buscar formas de destacarse entre sí. La moda, aunque constituye también una forma de imitación, se convierte entonces en válvula de escape para la mujer que ansía obtener notoriedad y prominencia individual (551). Asimismo, Simmel reconoce que existen diferencias entre la moda de las clases alta y baja, y que esta última pretende emular a la primera. Aunque la clase privilegiada tiende a abandonar las tendencias apropiadas por las clases bajas, como apunta Simmel, es evidente que la moda ofrece una fantasía contradictoria de pertenencia y singularidad que permite una reconstrucción del yo a partir de lo material. Esta es la forma en la que experimentarán la moda Rosalía y Amparo en un espacio en el que se hacen borrosas las divisiones entre las clases sociales.

Es importante contextualizar la relación entre Rosalía y Amparo y su situación económica para entender cómo, en un gesto cuasi cíclico, cada una contribuye al esfuerzo de la otra de reconstruirse a través de los objetos. Como resultado de un parentesco lejano, el padre de Amparo pide en su lecho de muerte a Francisco de Bringas y Caballero, el esposo de Rosalía, proteger a sus hijas Amparo y Refugio. Esta es una tarea difícil para los Bringas, que son “ricos de buena voluntad nada más” (45). Valis afirma que este matrimonio es de clase media baja debido a su relación con las realidades sociales y materiales de su cultura, las que presentan en su caso la amenaza de la cursilería (14). En *Tormento*, vemos a los Bringas en una situación económica crítica que les exige mudarse de casa al inicio de la novela e imponer racionamientos estrictos de comida a lo largo de esta. Mientras, las hermanas Sánchez Calderón, evocando el ideal de feminidad del momento, se habían propuesto “vivir de su trabajo,” tarea casi imposible en el caótico Madrid pre-revolucionario. El que las hermanas dependan de la caridad de los Bringas le permite a Rosalía establecer su superioridad sobre ellas,

humillándolas y haciéndoles sentir “el peso de su mano al darles la limosna” (34). La relación con los Bringas revela precisamente la diferencia principal de carácter entre Amparo y Refugio. La presencia de Amparo en la casa de los Bringas se desplaza en un rol fronterizo entre pariente que ayuda voluntariamente y empleada explotada que se somete a las exigencias de la abusiva Rosalía. Aunque Refugio también participa de las transacciones monetario-materiales en la novela y ansía escapar de la miseria a la que la muerte de su padre las destinó, sus medios para alcanzar este fin son distintos a los de su hermana. Incapaz de someterse a las ínfulas de superioridad de Rosalía, Refugio se niega a trabajar en casa de los parientes por la escasa dádiva que Francisco, a veces a escondidas de su esposa, le da a su hermana. Contrario a Amparo, Refugio no tendrá un intermediario de clase superior que le provea la vestimenta y los accesorios que facilitarán su proceso de transformación social. Para desafiar su realidad económica y comprarse botas nuevas, Refugio vende las planchas de la casa, empeña el mantón de Amparo y trabaja como modelo (vestido, como lo aclara ella). De esta forma, la hermana rebelde se responsabiliza de su propio proceso de ascensión simbólica, entrando directamente en los intercambios económicos que le permitirán transformar su apariencia. Refugio obtiene así resultados más inmediatos que su hermana pasiva, quien tardará un poco más en deshacerse de sus botas rotas.

El primer contacto que tenemos los lectores con los Bringas es el día de su mudanza, una escena que podemos considerar emblemática de la relación entre Rosalía y Amparo, y de la situación financiera de la familia. Incluso, el primer atuendo con el que se nos presenta la pareja revela sus posibilidades económicas: mientras Francisco usa un “chaquetón viejo, con un gorro más viejo aún,” Rosalía, en actitud combativa de limpieza, luce pañuelo en la cabeza, “bata ajadísima” y “botas viejas de su marido” (21, 23). Esta imagen de los Bringas dista mucho de la que veremos en otras instancias de la novela, cuando se reconstruirán usando prendas de mejor calidad regaladas o arregladas por ellos mismos. A pesar de la simpleza de su apariencia, Rosalía reitera su superioridad imaginada sobre Amparo, reprendiéndola y señalándole sus errores en una dinámica que evoca la de una patrona abusiva con su empleada. Además del simbolismo de las prendas de vestir en relación a la clase social, la importancia de esta escena radica en el hecho de que ya al inicio de la novela se nos presenta la centralidad de Isabel para los Bringas. En las instrucciones que da a su esposo para la organización de los muebles, Rosalía se asegura de que el retrato de la reina desplace de la posición del centro (del salón, podemos suponer) al Cristo de la Caña. Este gesto evidencia que para Rosalía la lealtad a la Corona supera la fe religiosa, inclinación que convierte a la reina en una especie de salvadora terrenal. A las indicaciones para la ubicación del retrato les sigue la primera mención de los regalos que le hace Su Majestad a Rosalía, que serán las pruebas materiales de esa salvación simbólica que ella significa. Francisco está satisfecho de su trabajo empalmando el pedazo de alfombra que le dieron hace dos años en Palacio a su mujer con el que obtuvo hace un mes. La alfombra, hecha de retazos viejos, es evidentemente una metáfora de la reconstrucción que aspirará a realizar Rosalía de sí misma a través de los vestidos y accesorios regalados, muchos de ellos también procedentes de Palacio.

Mientras en la dinámica con la realeza es Rosalía la que, por estar en una posición subalterna, recibe objetos usados, en sus interacciones con Amparo ella asume la posición

de autoridad, convirtiéndose en la que comparte sus sobrantes. Refugio se burla de la sumisión de su hermana, denunciando que a cambio de su servicio recibe “pingajos” de Rosalía. Debido a las estrecheces económicas de los Bringas, los restos que la señora provee a Amparo son precisamente harapos entre los que hay a menudo “algún jirón sobrante, pedazo de faya deshilachada o de paño sucio, los recortes de un vestido, retazos de cinta, botones viejos” (35). Siendo emblemáticas de cómo se siente hacia Amparo, estas limosnas de Rosalía no resultan de una genuina generosidad sino, más bien, de su obligación por los múltiples servicios que la joven le ofrece. Además de traer las compras de las tiendas de telas y de sombreros, y los encargos terminados del zapatero, Amparo funge como costurera y peñadora de Rosalía, ya que Francisco no permite a su mujer el lujo de contratar a nadie para estas labores. La multifuncionalidad de la presencia de Amparo en la casa de los Bringas es tal que la noche en la que Francisco y su mujer se preparan para ir al teatro, la pariente-criada está encargada de, simultáneamente, cocinar la cena y arreglar a Rosalía. En su habitual proceder explotador, la de Bringas “tan pronto llamaba a Amparo para que le prestase algún servicio de tocador, como la mandaba a la cocina para que la comida no se retrasase” (52). Amparo asume su rol subordinado y cumple las órdenes con presteza, convencida de que el privilegio de asistir al teatro no le corresponde. Irónicamente, el privilegio que Amparo reconoce en Francisco y Rosalía en realidad tampoco les corresponde a ellos a partir de su posición en esa sociedad. Los Bringas no pertenecen a los círculos autorizados a disfrutar de noches de teatro, pero gracias a las entradas regaladas que reciben de sus conocidos pueden disfrutar con frecuencia de este entretenimiento correspondiente a una clase social superior. Así, Francisco y Rosalía desarrollan un consumo ostensible ilusorio, sustentado por la generosidad de otros que conocen su verdadera situación económica. En esta ocasión es Agustín Caballero, el primo de Francisco recientemente llegado de América, el que provee a la pareja una noche de espectáculo. Careciendo del criterio de diferenciación social establecido en el Madrid del momento, Agustín trae una tercera entrada destinada para la pariente-sirvienta, Amparo. Rosalía rechaza la invitación a la joven con “vivísima irritación,” horrorizada ante la idea de presentarse en el teatro con Amparo, “cuyo humilde guardarropa era incompatible con toda exhibición mundana” (44). Entonces, la posibilidad de reconstruirse para el evento a través de la vestimenta determina el derecho de participar en este. Puesto que Amparo no posee las prendas para arreglarse y crear una ficción social de sí misma, no puede ir al teatro. Rosalía, por su parte, procura transformarse con prendas que, a partir de lo que veremos más tarde en la novela, son probablemente regaladas y arregladas. Esta escena de preparación para el teatro constituye un despliegue de la cultura material del siglo XIX: Rosalía sale usando “galas y adornos” que incluyen un abrigo, unos guantes, un corsé, un abanico y unos gemelos, además del vestido color caramelo, escogido por Amparo. Con este último detalle, apunta el narrador, la de Bringas se iguala a una duquesa, resultado que indica el éxito que tuvo esa noche su proceso de construcción social a través de los objetos. Debido a su inferioridad económica, Amparo está obligada a participar en el arreglo de su pariente, al punto de que no puede terminar su cena porque tiene que ponerle el “epílogo de alfileres y lazos” a la señora. De esta manera, la joven se hace indispensable en los planes de significación material de Rosalía, pero no participa de los mismos privilegios de entretenimiento social que ella.



La llegada de Agustín Caballero de América altera notablemente la relación entre Rosalía y Amparo, y determina la posibilidad de ambas de completar su proyecto social a partir de objetos de moda. Después de haber pasado 30 años en el Nuevo Mundo, Agustín regresa a España con planes de transformar su vida, escapando de la soledad y las dificultades que implicaba vivir en la brutal ciudad de Brownsville. Uno de los aspectos más importantes de la presentación de Agustín es el misterio que rodea la extensión de la fortuna que acumuló con sus negocios en las Américas. “[N]adie sabía la verdad,” afirma el narrador, y esto es precisamente lo que lo hace más atractivo entre las familias madrileñas con las que se relaciona (41). Los lectores, que tenemos acceso al monólogo que Agustín prepara para confesar su amor a Amparo, sabemos que su riqueza se basa principalmente en el contrabando de municiones para la Confederación durante la Guerra de Secesión de los Estados Unidos. Rosalía ha podido comprobar que el primo tiene “dinerales” a través de los múltiples regalos que hace a la familia, incluyendo el pago del colegio de los niños y del piano, y el maestro de Isabelita. Felipe Centeno, sirviente de Agustín, también sabe bastante del caudal de su amo, y no duda en revelar detalles al respecto. “¡Tiene más millones!” le cuenta emocionado a Amparo, añadiendo que mucho de ese dinero está en Londres, Burdeos y las Américas, y que Agustín hasta le ha prestado parte de él al Gobierno, entiéndase, la Corona (91). Esta coyuntura sobre la riqueza de Agustín es esencial para la comparación que propongo establecer entre este personaje y la reina Isabel, y su respectiva función en el proceso de ascensión simbólica de Rosalía y Amparo. Como veremos más adelante, hay en la novela un enfrentamiento implícito entre Agustín y la monarca que resulta del poder simbólico y material que tiene cada uno de ellos en esta sociedad.

En su estudio sobre la presentación del indiano en *Tormento*, Eva Maria Copeland propone que esta figura, al revelar ansiedades sobre la identidad nacional española y el deterioro del estatus imperial, adquiere una hibridez subjetiva que tiene el potencial de regenerar a España. Así lo señalaba Galdós en un artículo de 1914, en el que planteaba que los indianos son “la riqueza, la inteligencia y el trabajo que vienen a conquistar y civilizar a la madre caduca” (cit. en Copeland 223). Me interesa particularmente esta idea de la regeneración que puede lograr el indiano porque, en mi análisis, el personaje de Agustín es de cierta manera superior a su equivalente nacional en la concesión de objetos de moda, la reina Isabel. Desde las primeras páginas de la novela, cuando Felipe le revela orgulloso a Ido del Sagrario que su amo es “¡Capitalista!,” nos queda claro que Agustín representa la inserción de una visión económica nueva y desafiante en la sociedad española del momento. Como resultado de esta perspectiva y su habilidad en los negocios, Agustín ha podido regresar a España y adquirir una casa que es, literalmente, “un palacio.” Mientras en el Palacio Real tenemos a una reina que, en el contexto de la novela, será pronto desahuciada, Agustín, con el dinero que trae de las Américas, crea un espacio que reta la jerarquía matritense. La casa de Agustín no es cursi (como las de otros en su entorno), sino que es opulenta y simboliza cómo “empezaba a despuntar la capital moderna” (160). El indiano introduce, entonces, la modernidad en su patria atrasada y deslumbra a todos con los avances que puede proveer esta, como, por ejemplo, la insólita ducha en el cuarto de baño, que hace gritar en coro a los que disfrutaban el recorrido de la casa. El caudal de Agustín supera al de la Corona, y es por esto que él es capaz de renovar a España, comenzando con su propia casa, aunque alcanza también a los que están fuera de esta. Dos situaciones específicas evidencian la superioridad de Agustín

respecto a la reina Isabel en términos económicos. En la presentación laudatoria que hace Felipe de su amo, señala que uno de sus grandes atributos es su desmedida caridad con los necesitados. Son muchos los que visitan al indiano para solicitar su ayuda, “[y] el amo es tan buenazo,” afirma Felipe, “que a todos les da más o menos,” convirtiéndose en el “segundo Dios de los necesitados” (90). Según Rosalía, Isabel recibe también pedidos de limosnas a diario, “y la pobrecita se aflige por no poder atender a todos.” La intención parece estar presente, pero la reina es incapaz de cumplir con esa función caritativa porque, como representante de un trono en decadencia, no tiene “todo el dinero de la nación” (38). El reconocimiento de esta limitación hace a Rosalía anular a Isabel como posible donante de la dote de Amparo, lo que constituye el segundo ejemplo del poder económico de Agustín. Parecería que él sí tiene “todo el dinero” de España, pues también asume la responsabilidad de la dote de la joven. Aunque el matrimonio entre ellos no se materializa, Agustín había propuesto dotar a Amparo en 50.000 duros. La supremacía económica de Agustín respecto a Isabel es evidente en estos gestos, así como en las cuantiosas contribuciones que hace a los proyectos de creación material de Rosalía y de Amparo.<sup>4</sup> Aunque derrocada por Agustín en términos económicos, hay que reconocer que el estatus de Isabel deriva de su posición en la realeza y constituye un capital simbólico que el indiano, sin importar la extensión de su riqueza, no puede poseer.

La lectura que hace Simmel de la moda como estrategia de imitación que permite la unión de los miembros de una misma clase es fundamental para entender la intención de Rosalía y Amparo de escapar de su clase social a través de los objetos. Hay dos eventos en la novela que propongo interpretar como puntos de partida de esos planes de fantasía social: la invitación al baile en Palacio que recibe Rosalía y la propuesta de matrimonio que recibe Amparo de Agustín. El baile requerirá un esfuerzo mayor de Rosalía en términos de arreglo personal y atuendo que el de su ocasional noche de teatro. Los planteamientos de Veblen sobre la importancia del atuendo de la mujer para la representación pública del capital de la familia se hacen explícitos en el caso de los Bringas, cuya economía se desnivela por tres meses a causa del baile. Mientras Francisco asume este evento como una responsabilidad que debe cumplir como dependiente de la nómina real, la reacción de Rosalía es casi de euforia al saber que tendrá la oportunidad de asistir a una celebración típicamente reservada para miembros de estratos sociales más altos. En el estudio económico que realiza en preparación para el baile, Rosalía toma en cuenta la magnanimidad de la reina, quien “quizá le mandaría alguna falda en buen uso” para ese día (145). Este anhelo se materializa cuando Su Majestad le envía un vestido color melocotón que necesita ciertos arreglos para ser digno del encuentro en Palacio.<sup>5</sup> Será gracias al compromiso de Amparo y Agustín, y al dinero que este destina para las compras de su futura esposa, que Rosalía podrá obtener los accesorios necesarios para mejorar el traje usado de la monarca.

Como hemos visto, Amparo contribuye activamente con su trabajo como costurera y peinadora a la construcción que hace Rosalía de un yo público alejado de sus posibilidades económicas. El sufrimiento pasivo de la joven tiene recompensa en su relación con Agustín, quien la descubre precisamente en su posición de subalterna en el cuarto de costura de Rosalía. Esta correspondencia cíclica le permite a Amparo comenzar su propio proyecto de reconstrucción, mientras cumple con su rol en el de Rosalía. No fue difícil para Agustín identificar en Amparo a la “soñada, [...] grande,

hermosa, escogida, única” mujer que en su vida anterior en Brownsville imaginaba para casarse, el ángel del hogar con el que completaría su ideal de una nueva vida en España (69). En carta a su primo, confiesa emocionado el indiano que se enamoró de “una pobre”: “La he conocido con botas rotas” (162). Agustín exalta la sencillez en la vestimenta de Amparo como materialización de las características que lo han hecho escogerla como esposa. El objeto, las botas, y su estado representan para Agustín el honor de Amparo y la distancian de las frívolas mujeres madrileñas que pretendían su atención. A diferencia de Agustín, los lectores sabemos que, según los estándares del siglo XIX, el honor de Amparo está manchado a causa del misterioso amorío que tuvo con el sacerdote Pedro Polo. En una de las visitas que hace la joven a este examante, se nos dice que iba “vestida a lo pobre decente,” pues “[n]o quería aparentar riqueza ni tampoco abandono” (216). Así, la vestimenta de Amparo se convierte en distintos momentos de la novela en signifiante de sus relaciones amorosas con estos hombres. En la medida en que se formaliza su relación con Agustín, y recibe dinero y accesorios de su prometido, Amparo comienza un proceso de transformación material que, además de elevarla de clase, le permite alejarse de la apariencia corrupta de un yo pasado que evoca su pecado. Hay entonces una equiparación entre la pobreza y la falta de honra que se manifiesta a través de los objetos, y se resolverá con la adquisición de estos.

Aunque Agustín idealiza el aspecto original de Amparo, parecería que la moralidad que este transmite no es suficiente para él, por lo que tiene que intervenir para transformar materialmente a la joven. El indiano se asegura así de que su prometida evoque a través de su vestimenta la imagen de riqueza que todos tienen de él.<sup>6</sup> Desde antes de su matrimonio, Agustín impone indirectamente en Amparo aquella responsabilidad que Veblen identifica en la esposa de significar la casa como unidad económica exitosa, haciéndola consumidora de objetos de moda. Además de ofrecerle a Amparo una “cuantiosa pensión mensual” previa a la boda, Agustín le anuncia que pronto deberá escoger sus ajuares “para entrar triunfal y decorosamente en su nuevo estado” (163-64). Nuevamente se establece aquí el vínculo entre la vestimenta y el decoro requerido para materializar el anhelado vínculo matrimonial. Personificada, la fortuna de Agustín se le presenta seductora a Amparo, anunciándole el fin de su vida de pobreza y la renovación de su armario: “Aquí estoy, cógeme” (156). El hecho de aceptar el dinero que le ofrece Agustín representa un conflicto moral para Amparo, pues ella se cree indigna de su confianza por la falta que cometió con Polo. Amparo está consciente de que tiene que confesar su deshonor a su prometido, pero la tentación de los objetos es más fuerte que su voluntad: “Cuando echó de ver la inconveniencia grande de aceptar el dinero, [...] ya la indigente novia se había encargado dos pares de botas y dos vestidos” (175). Las ansias materiales de Amparo, limitadas antes por su clase social, encuentran ahora escape en el acceso a la moda que le ofrece Agustín a través del dinero que incluye su oferta matrimonial. La joven puede materializar su “afán de la decencia” a través de la transformación de su apariencia, luciendo prendas que la conviertan en una mujer distinta a aquella del imperdonable desliz que, además, era pobre. Es preciso en este punto evocar el intenso debate establecido entre estudiosos sobre la verdadera naturaleza de Amparo. ¿Es la joven sagaz villana o víctima de sus circunstancias?<sup>7</sup> En su análisis sobre las máscaras de los personajes en *Tormento*, Rodney Rodríguez se inclina por la primera alternativa, argumentando que Amparo es una “intérprete excelente” que desarrolla un plan deliberado para engañar a Agustín y hacer que se enamore de ella



(520). Aunque el gesto de Amparo de usar con inmediatez el dinero que le envía Agustín podría interpretarse como estrategia en una treta para tener acceso a una vida mejor, no me parece que la joven sea tan calculadora como para planificar su destino a través de engaños. Coincido en esta instancia con Ribbans, quien propone que la falta de Amparo reside en su debilidad, la que resulta a su vez de su situación económica y su temperamento melancólico (512). Después de todo, Francisco mismo había señalado que Amparo no tenía más defecto que ser pobre. Argumento, entonces, que es esa misma debilidad de carácter la que le atrae al “lujo insultante y revolucionario” de Agustín y la que eventualmente se convierte en beneficio, permitiéndole rehacerse en el espacio público (169).

Otra circunstancia importante que determina el nuevo acceso que tiene Amparo a objetos de moda es la suma de dinero que Agustín dispone para que su prometida adquiera su ajuar y se convierta así en la mujer a la que ha idealizado. En un proyecto desde el inicio problemático, el negociante designa a Rosalía como encargada de estas compras pre-matrimoniales para Amparo. Esta concesión de poder pecuniario permite que en las excursiones a las tiendas que hacen la prima y la prometida de Agustín se reproduzcan las dinámicas de abuso ya establecidas en la casa de los Bringas. Rosalía escoge los objetos como si fueran para su propio ajuar, mientras subraya su superioridad en términos de gusto y feminidad respecto a Amparo: “Si no fuera por mí te vestirías de mamarracho” (198). A pesar de no pertenecer a la clase social capaz de participar de dinámicas comerciales, la autoridad que le otorga Agustín permite a Rosalía crearse una fantasía individual que contribuye a su proceso de representación pública como consumidora pudiente. Rosalía regatea en sus compras, pero es incapaz de pagar la mercancía que ella y Amparo desean, por lo que tiene que pedir que envíen la cuenta al primo acaudalado. Además de satisfacer su ego en el espacio comercial al asumir un rol ficticio de consumidora, Rosalía obtiene una compensación concreta por sus servicios de compradora: “Agustín me ha regalado este abanico. [...] Hija, no todo ha de ser para ti. [...] Y una de las dos manteletas parece que será también para mi humilde persona” (207). Transfiriendo la jerarquía individual a las distintas telas de los vestidos que compran, Rosalía lamenta el “vestido de faya azul marino” designado para Amparo, aduciendo que a la joven sólo le queda bien el “vestidito de merino,” que corresponde mejor a su esencia y personalidad (207-08).<sup>8</sup> Hay aquí un desfase entre el acceso material que tienen ambas mujeres a artículos de moda y su capacidad monetaria de adquirirlos. Veblen plantea que lo que permite clasificar la vestimenta dentro de la teoría económica es su función como índice de la riqueza del usuario o de su dueño. “The wearer or the owner are not necessarily the same person,” apunta Veblen, pero “they must be organic members of the same economic unit” (199). En este caso, Agustín es el dueño de los artefactos que compran y usan Rosalía y Amparo, a pesar de que ninguna de ellas pertenece (todavía) a su unidad económica/hogar. De esta manera, ambas mujeres significan la riqueza del indiano y solidifican su imagen pública, mientras se zambullen en una ficción de objetos que les permite escapar de su clase social. En el caso de Amparo, la exhibición de los accesorios adquiridos por Agustín anuncia su próxima unión con él y la continuidad, a largo plazo, de su proyecto de evolución material.

Los accesorios que Rosalía obtiene en las compras con Amparo le serán útiles en su arreglo para el tan esperado baile en Palacio que se aproxima. Los preparativos del baile

se desarrollan simultáneamente a los de la boda, lo que confirma el paralelismo de estos eventos en la proyección social de ambas mujeres. Rosalía deja claro que en las compras con Amparo debe procurarse algunas “fruslerías” para complementar el vestido color melocotón que le envió Su Majestad. El baile es un sacrificio económico necesario para los Bringas, pues materializa el acceso efímero a una esfera social superior a la suya. Según Francisco, Isabel se empeña en que él y Rosalía vayan al baile, y “[q]uien vive de la nómina no puede hacer un desaire al poder supremo” (145). Los lectores no sabemos cómo expresaba la reina su insistencia a los Bringas, pues ella nunca aparece en la novela y no se le cita directamente. Tampoco atestiguamos si la entrega de los objetos usados que le concede la monarca a Rosalía se haga de primera mano o si hay un intermediario que impida el contacto directo con ella. Los encuentros con la realeza pueden, sin duda, ser ficcionalizados por los Bringas en su esfuerzo por reimaginarse como parte de la realidad palacial. El vestido que recibe Rosalía de Su Majestad contribuye a esta intención, aunque la necesidad de mejorarlo es emblemática de su verdadera posición en esa sociedad. En su proceso de reimaginación de su clase social, la esposa del aficionado a la reconstrucción de artefactos se ve ella misma obligada a rehacer el vestido ya usado por la reina antes de presentarse en Palacio. Para esto, Rosalía requerirá nuevamente la asistencia de Amparo, quien ofrece su mano de obra en la preparación del adorno del vestido. Por su parte, Agustín, siempre presente en su función de proveedor, colabora con “flores, encajes y cintas que pertenecían a lo que se había comprado para los regalos de la novia” (209). Los dos benefactores se funden así en la pieza de segunda mano de la reina que se mejora con los artículos costeados por Agustín. Además del vestido, Rosalía usará para el baile “el gran aderezo de la casa de Samper que Agustín había adquirido para su futura” (209). Hay que señalar que Félix Samper era, precisamente, uno de los joyeros de Isabel (Lázaro Milla 6). Este detalle permite una vez más reflexionar sobre el paralelismo simbólico entre los facilitadores de los proyectos de farsa social de Rosalía y Amparo. Hay dos aspectos importantes en este análisis. Por un lado, la capacidad económica de Agustín es mayor que la de la reina, pues su contribución para las aspiraciones de las dos mujeres consiste de objetos nuevos, no usados. El aderezo evidencia que Agustín tiene acceso a artefactos típicamente reservados para la realeza, y es tal su generosidad que no escatima en proveerlos a sus protegidas. Por otro lado, Isabel, como ya se ha señalado, tiene un estatus particular por su poder social como miembro de la realeza, especialmente a los ojos de súbditos como los Bringas. Aunque los vestidos que recibe Rosalía como obsequio sean usados, estos aún conservan la distinción de haber pertenecido a la reina. El lujo de obtener uno de estos vestidos resulta de su procedencia Real y le otorga un valor simbólico que supera lo económico. Desde su posición, Rosalía no tiene la autoridad de cuestionar el estado de los regalos que recibe y, por eso, tiene que conformarse con los objetos usados que le destina la reina.

Es evidente que hay un triunfo social de Isabel a partir del significado alegórico de su posición en la jerarquía social española. Sin embargo, es preciso reconocer que a través de la exaltación de la riqueza de Agustín, Galdós hace una referencia tácita al estado del país y a la figura de la reina. La condición decadente de los objetos que obsequia la monarca ofrecen una metáfora doble que representa los méritos de Rosalía y la situación de la Corona antes de la Revolución de 1868. Agustín, el “insaciable comprador,” reta la monarquía y el sistema económico ya obsoleto del Antiguo Régimen, convirtiéndose en agente de renovación del país. Así como es capaz de potenciar con su experiencia

capitalista los proyectos de resignificación de su prometida y su prima, el indiano tendría la capacidad de cambiar la realidad económica de España, haciéndola superar la crisis que redundaba en los eventos con los que termina la novela. Lamentablemente, Agustín partirá de España antes de agenciar o atestiguar tal transformación.

La revelación del pecado de Amparo está intrínsecamente ligada a la circulación de objetos de moda en la novela. En las primeras visitas que hace Amparo a Polo se especifica que usaba solo mantón, velo y botas. Más tarde, cuando ya ha recibido el ajuar que le costea Agustín, comienza a usar guantes para visitar al examante. Es precisamente esta prenda la que le permite a Marcelina Polo denunciar que Amparo está en la casa de su hermano en una de sus visitas, descubrimiento que determina la propagación del temido secreto. El olor “a fémica” que detecta Marcelina se combina con el “*run-run* de faldas” que escucha mientras Amparo está escondida, coincidentemente, en un armario. “Yo conozco esta mano,” declara convencida Marcelina, antes de soplar el guante para revelar la forma de la extremidad que estaba destinado a proteger (239). El objeto es simultáneamente metonimia de su dueña y alegoría del pecado que justifica su presencia en la casa del sacerdote.<sup>9</sup> Si Amparo no hubiera usado guantes para ir allí, quizá no se hubiera desatado la catástrofe de habladorías que desembocaría en la ruptura de su compromiso. Sin embargo, para la joven ya es imposible salir sin los objetos que significan su nueva identidad de mujer decorosa y pudiente. En su primera visita a los Bringas después del desafortunado suceso en casa de Polo, Amparo se entera de que Agustín ya sabe la verdad sobre su engaño. Rosalía aprovecha esta revelación para asumir una vez más su actitud autoritaria y, con su excesivo arreglo personal en el espacio doméstico, anunciar una victoria figurada sobre la joven. Es, inescapablemente, un objeto desplazado lo que confirma el fracaso del plan de reconstrucción de Amparo: “¿Te has fijado en esta sortija que Agustín compró para ti? [...] El primo me dijo ayer que podía tomarla para mí...” (255). El símbolo material que significaría el último paso en la transformación social de Amparo es incautado por el sujeto que desde el anuncio del compromiso había rechazado la unión de los parientes. La transferencia de la sortija le ofrece un nuevo estatus simbólico a Rosalía, mientras anula la posibilidad de Amparo de limpiar su pasado y ascender de clase social, convirtiéndose en esposa de un hombre respetable.<sup>10</sup>

La obsesión con la moda y los objetos está también presente en el plan de suicidio que Amparo fragua como solución a su desesperante situación. Desvariando después de noches de insomnio, la joven busca sus “botas bonitas, con caña gris perla” el día en el que se privaría de la vida. En el poco tiempo que lleva disfrutando de vestuario elegante y de buenos materiales, Amparo ha desarrollado una fascinación que le impide figurarse morir en las prendas que usaba antes. “Me pondré el vestido negro de seda..., que no he estrenado todavía,” se dice al momento de prepararse para materializar su plan (260). Ese vestido y las botas que ha obtenido gracias a la intervención económica de su exprometido se convertirán en significantes de su imaginaria posición social al momento de su muerte. Agustín es simultáneamente causa del suicidio de Amparo y agente que le permite concretar, en sus últimos momentos de vida, la ilusión de sí misma que se ha creado a través de los objetos. Cuando la encuentren muerta, Amparo representará una clase más alta que la suya, lo que certificará el éxito de su plan de ascensión social. El carácter satírico de la inserción del tema del suicidio romántico en la novela permite que

el final de Amparo no sea en realidad trágico: la joven toma medicina para el dolor de muelas en vez del previsto cianuro. El burlesco despliegue de ropa y accesorios nuevos es, así, innecesario, pues esta no sería la última ocasión que tendría la joven de mostrar sus pertenencias.

El fracaso del intento suicida de Amparo redunda inevitablemente en la confesión a su exprometido del pecado que empaña su honor. Esta circunstancia anula la intención de Agustín de convertir a Amparo en “su mujer,” pues la falta que ella cometió la desautoriza como ángel del hogar. Fundamentada en la presión del “qué dirán,” la sociedad del siglo XIX se le presenta como espectro acosador a Agustín, como jueza con la que debe enfrentarse si desea ser feliz. Resuelto a desafiar esa cuestionable moralidad y mostrando su autoridad de clase y género sobre Amparo, le pregunta si tiene un baulito y luego le ordena: “Pues ahora, Amparito, vas poniendo aquí toda tu ropa” (300). La presión de su próximo desplazamiento a Burdeos obliga a Agustín a llevarse a Amparo con él, en un reto audaz a la sociedad española que no aprueba su relación con ella. El baúl se convierte en contenedor metonímico del proyecto personal de Amparo, al transportar los vestidos, manteletas y botas que obtuvo con el dinero de Agustín y que le permitirán significarse a partir de otra clase social. Con estos objetos, Amparo escapa del Madrid moralizante que la juzga a un espacio en el que nadie sabe que antes sus botas estaban rotas y en el que podrá hacer realidad la ficción de sí misma que se ha imaginado. Francia, el país liberal conceptualizado como amenaza por el conservadurismo español a lo largo del siglo XIX, se convierte, entonces, en refugio en el que Amparo podrá reconstruirse material y moralmente, sin importar la deshonra de su pasado o el estatus de su relación con Agustín.

En su propuesta de la moda como elemento que hace a los grupos inferiores mirar y aspirar hacia lo alto, Simmel plantea que un individuo poco importante puede elevarse a través de esta y convertirse en representante de una clase superior (548). Propongo que esto es precisamente lo que pretenden Rosalía y Amparo y, de cierta forma, lo logran. Ambas mujeres saben cuáles son los objetos identificados en su contexto como pertenecientes a la clase alta y se aseguran de obtenerlos. Aunque condicionado a sus relaciones con sujetos pudientes, el éxito de sus proyectos individuales evidencia cómo la clase social misma es un constructo que se puede desafiar. Es posible evocar aquí la noción de la “democratization of fashion” que Heneghan analiza en la presentación que hace Galdós de la historia de Isidora Rufete. Esta perspectiva pro-consumerista de mediados de siglo, que más tarde se vincula a la producción en masa de vestimenta, propone que el estar a la moda no debía ser un privilegio exclusivo de las mujeres de clase alta, sino una prerrogativa de todas las españolas (Heneghan 27). Amparo y Rosalía reclaman entonces este derecho, apropiándose de los artículos de moda que les permitirán reimaginarse como versiones superiores de sí mismas. Hacia el final de *Tormento*, aumenta el clima de inestabilidad y agitación social por la aproximación de la Revolución Gloriosa, que se produciría siete meses más tarde, en septiembre de 1868. En la ficción del texto, este evento les facilita a Rosalía y Amparo la materialización de su transformación social a través de la vestimenta y los accesorios.<sup>11</sup> Amparo escapa de un Madrid que la rechaza por su pecado, llevándose un baúl repleto de las prendas que le permitirán, de forma simbólica, limpiar su honor a través de la validación del sujeto masculino y reconstruirse como miembro de otra clase social. Rosalía, por su parte, se

queda en Madrid disfrutando de los objetos usados que le había regalado la reina y los nuevos que le había comprado Agustín. Luego de despedir a Agustín y Amparo en el tren que los llevaría a Burdeos, Francisco le anuncia a su esposa que el primo la autorizó a “disponer de todo lo que se compró para la boda” (305). La inmoralidad de Amparo le resultó entonces beneficiosa a Rosalía para el fortalecimiento de su auto-ficción social, pues esta heredó los vestidos y accesorios que la joven no llegó a recibir por la cancelación de su matrimonio.<sup>12</sup> Con la partida de España de sus dos benefactores, culmina la posibilidad de Rosalía de seguir recibiendo objetos (nuevos o usados) y ampliar su catálogo de recursos materiales. Así como Agustín le dejó remanentes de su generosidad a Rosalía, quizá en la huida abrupta de Guipúzcoa a Francia al estallar la revolución, Isabel dejó aún más vestidos usados que terminaron en manos de la señora de Bringas. Podemos imaginarnos que, mientras Francisco—desesperado por el cataclismo del país—grita: “¡Dios salve a la reina!” Rosalía se desplaza orgullosa en uno de sus vestidos remendados (289). Este objeto le permitirá continuar reconstruyéndose y fantasear con que es de una clase social más alta, quizá hasta de la realeza, aunque este concepto sea, precisamente, una fantasía en el Madrid de la Revolución Gloriosa.

Entre la escritura de *Tormento* y su encuentro con la reina Isabel en París, Galdós ofreció en 1897 su discurso de ingreso a la Real Academia Española, titulado “La sociedad presente como materia novelable.” En esta presentación, el escritor canario declaraba que la novela es imagen de la vida, y

el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. (11-12)

La indumentaria sí evoca, como afirma Galdós, la personalidad del que la porta, pero en el caso de *Tormento* esa constitución individual está inevitablemente ligada a las ansiedades sociales impuestas por las diferencias económicas en el siglo XIX. La novela nos ofrece un balance entre exactitud histórica y construcción ficcional, presentando vestidos tan reales como aquel de terciopelo azul que usó la reina Isabel en su encuentro con Galdós en un entramado literario en el que sirven para la metafórica ascensión social de los personajes femeninos. Así, Galdós nos muestra objetos que evocan el afán de construirse como un otro superior en ese contexto de cambio y fantasías sociales, mientras reproduce la cultura material de la “sociedad presente” en el siglo XIX.

*California State University, Long Beach*



## Notas

<sup>1</sup> En *La de los tristes destinos*, episodio nacional de 1907, Galdós también describe el atuendo de Isabel. Al momento de la visita del personaje de Manolo Tarfe, la reina usa “un vaporoso traje de crespón de seda azul con volantes y adorno de encajes negros.” Tarfe visita a la monarca para pedirle que interceda por dos detenidos en la sublevación del Cuartel de San Gil, en 1866.

<sup>2</sup> Sigo aquí la correcta formulación de Geoffrey Ribbans sobre los apellidos de Amparo.

<sup>3</sup> En adelante, todas las citas de Galdós serán de *Tormento*, a menos que se especifique lo contrario, y se identificarán solo con número de página.

<sup>4</sup> Stephanie Sieburth analiza estas instancias de despliegue de la riqueza de Agustín y de la reina como metáfora de las similitudes entre las sociedades isabelina y de la Restauración (115-16). Aunque Sieburth plantea que Agustín es espejo de Isabel y que ofrece el mismo beneficio material y económico que ella, en mi análisis compruebo que el indiano predomina económicamente sobre la reina, pues él sí provee lo que se le requiere en términos monetarios para fines de caridad. Además, como veremos más adelante, el indiano obsequia objetos nuevos, no de segunda mano.

<sup>5</sup> En *La de Bringas* se mencionan “las infinitas metamorfosis del vestido melocotón” como ejemplo de los sacrificios que tiene que hacer Rosalía a causa de las restricciones económicas de Francisco (260). Cada vez que lo usa para algún evento importante, Rosalía altera el vestido para que parezca ser otro. Así, el vestido que hereda Rosalía de la reina se desplaza entre ambas novelas, indicando la continuidad de la historia.

<sup>6</sup> Eva Maria Copeland y Jo Labanyi plantean que Agustín, en una especie de transacción capitalista, compra a Amparo para que se convierta en su esposa (232; 157-58). Sin embargo, yo interpreto otros dos fines en su afán de proveerle dinero y objetos a su prometida: asumir la responsabilidad que tiene como hombre y esposo, y probar públicamente su fuerza pecuniaria.

<sup>7</sup> Gareth Wood identifica a los críticos que se sitúan en ambos extremos de la polémica sobre la representación de Amparo y, a través de un estudio de las pruebas de imprenta de la novela, defiende la posición de que Galdós no pretendía construir a la joven como una inmoral manipuladora.

<sup>8</sup> La faya tiene más prestigio, por ser un tejido derivado de la seda, mientras el merino es creado de la lana de la oveja merina. El uso del diminutivo contribuye a mostrar la inferioridad del vestido correspondiente a Amparo.

<sup>9</sup> Andrés Zamora hace una lectura interesante de esta escena, en la que interpreta el guante como representación de la novela realista (320).

<sup>10</sup> A través de los objetos de moda que le provee a Rosalía, Agustín implanta en ella la semilla del consumismo que luego germina en *La de Bringas*. Así lo reconoce el narrador de la secuela de *Tormento*:

“Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer. Los regalitos fueron la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia, y por culpa de ellos un ángel con espada de raso me la echó de aquel paraíso en que su *Bringas* la tenía tan sujeta” (92-93).

<sup>11</sup> Hay que reconocer que la revolución y Agustín también benefician la extensión del armario de Francisco. Los lectores no tenemos acceso a imágenes del tan ansiado baile, pero sí nos enteramos de que esa noche a Francisco le roban un gabán del guardarropa de Palacio. Al lamentarse de este suceso con el primo, Francisco afirma que este crimen es resultado de la devastación definitiva del país: “la revolución viene” (289). Procurando detener la trivial queja de su pariente, Agustín le ofrece regalarle cuatro gabanes, y hasta le dice que se los encargue a su sastre.

<sup>12</sup> En *La de Bringas* se mencionan muchos de estos objetos, entre ellos, una bata de seda y unos pendientes de brillantes, “donativo de Agustín Caballero” (151).

## Obras citadas

- Amann, Elizabeth. "From Magasin to Magazine: *Au Bonheur Des Dames* and Galdós' *Tormento*." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 28, no. 3, 2004, pp. 455-77.
- Copeland, Eva Maria. "Empire, Nation, and the indiano in Galdós's *Tormento* and *La loca de la casa*." *Hispanic Review*, vol. 80, no. 2, 2012, pp. 221-42.
- Heneghan, Dorota. *Striking Their Modern Pose: Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón*. Purdue UP, 2015.
- Labanyi, Jo. *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford UP, 2000.
- Lázaro Milla, Nuria. *La pieza del mes. Las joyas de la reina Isabel II a través de los retratos del Museo del Romanticismo*. Museo del Romanticismo, 2011, [www.mecd.gob.es/dms/museos/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2011/piezames-diciembre-2011/piezames-diciembre-2011.pdf](http://www.mecd.gob.es/dms/museos/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2011/piezames-diciembre-2011/piezames-diciembre-2011.pdf).
- Pérez Galdós, Benito. *La de Bringas*. Cátedra, 1997.
- . *La de los tristes destinos*. Prelado, Páez y Compañía, 1907. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001, [www.cervantesvirtual.com/obra/la-de-los-tristes-destinos-0/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-de-los-tristes-destinos-0/).
- . "La Reina Isabel." *El Liberal*, año XXVI, no. 8.947, 1904, p.1. *Hemeroteca Digital. Biblioteca Nacional de España*, [www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/](http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/).
- . "La sociedad presente como materia novelable." *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y el 21 de febrero de 1897*. Menéndez y Pelayo, Pereda, Pérez Galdós, Estab. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897, pp. 3-29. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [www.cervantesvirtual.com/portales/benito\\_perez\\_galdos/catalogo\\_discursos/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/catalogo_discursos/).
- . *Tormento*. Alianza, 2008.
- Ribbans, Geoffrey. "'Amparando/Desamparando a Amparo': Some Reflections on *El Doctor Centeno* and *Tormento*." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 17, no. 3, 1993, pp. 495-524.
- Rodríguez, Rodney. "Las máscaras del engaño en *Tormento*." *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Ediciones Istmo, 1986, pp. 517-24. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, [www.cervantesvirtual.com/obra/las-mascaras-del-engano-en-tormento/](http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-mascaras-del-engano-en-tormento/).
- Sieburth, Stephanie. *Inventing High and Low. Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Duke UP, 1994.
- Simmel, Georg. "Fashion." *American Journal of Sociology*, vol. 63, no. 2, 1957, pp. 541-58.
- Tsuchiya, Akiko. "The Construction of the Female Body in Galdós's *La de Bringas*." *Romance Quarterly*, vol. 40, no. 1, 1993, pp. 35-47.
- Valis, Noël. *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Duke UP, 2002.
- Veblen, Thorstein. "The Economic Theory of Woman's Dress." *The Popular Science Monthly*, vol. 46, 1894, pp. 198-205.
- Wood, Gareth. "How to Interpret Galdós's *Tormento*? What the Galley Proofs Tell Us." *Revista canadiense de estudios hispánicos*, vol. 39, no. 3, 2015, pp. 695-718.
- Zamora, Andrés. "Guantes, botas, ortopedias y otras prendas. Fetichismo, metonimia, poética realista." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 80, no. 3, 2003, pp. 319-35.