



Análisis de la construcción de la identidad a través del vestido en *Dulce y sabrosa*

ÍNDICE

ÍNDICE	1
INTRODUCCIÓN	2
1. REFLEXIONES TEÓRICAS ACERCA DE LA MODA	3
1.1 Definiciones aclaratorias sobre el término “moda”.	3
1.2 El nacimiento del concepto de moda actual.....	3
1.3 Dos conceptos fundamentales para entender la moda: novedad y cambio.....	5
2. ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA A TRAVÉS DEL	
ATUENDO EN <i>DULCE Y SABROSA (1891)</i>	6
2.2 La cuestión de clase	8
2.2.1 La moda como marcadora de clase y la “permeabilidad social”	8
2.2.2 El problema de la imitación	13
2.3 Moda y moralidad.....	19
2.3.1 El narcisismo de la mujer como principio de seducción y erotismo.....	26
CONCLUSIONES	30
BIBLIOGRAFÍA	31

INTRODUCCIÓN

El desarrollo de la moda y el lujo durante el siglo XIX es una cuestión que aparece de forma recurrente retratada en la literatura de época. Numerosos autores como Galdós, Pardo Bazán o Valera observan la importancia que está cobrando el fenómeno en la sociedad y deciden plasmarlo en sus obras, quedando así reflejada la realidad de una época de novedosos y ajetreados cambios que ponen en riesgo a la jerarquía social tal y como se había establecido y mantenido a lo largo de los siglos. La moda y el lujo se han vuelto un aspecto cultural que adquiere un papel inesperado y primordial en el día a día, conllevando al interés por estudiosos e historiadores de la época y que sigue despertando la curiosidad y el deseo de investigación, especialmente en la actualidad con el auge de los estudios culturales.

Es pues, este tema sobre el que se desarrolla el presente trabajo, atendiendo a cómo se retrata la vestimenta de los personajes, cómo quedan estos definidos o establecidos socialmente y a cómo afecta el uso de la moda a la moralidad o inmoralidad de los mismos en la obra de Jacinto Octavio Picón, *Dulce y sabrosa*.

Además, realizaremos un repaso por las principales teorías y reflexiones teóricas que se han ido desarrollando desde el siglo XVIII hasta la actualidad, siguiendo principalmente a la autora Ana María Díaz Marcos, en su obra *La edad de la seda*. Sobre ella, hemos establecido los principales focos de análisis: la cuestión de clase donde se incluirá el problema de la imitación y el poder de la moda como marcadora de clase y la cuestión moral, donde se estudiará en profundidad el papel que juega el vestido como tentación para fomentar las bajas pasiones y la pérdida de la racionalidad u obsesión que llegan a desarrollar algunos personajes por el lujo y las prendas.

De igual modo, contrastaremos el análisis pormenorizado de la obra de Picón, con otras obras de referencia en la cuestión como *La desheredada* o *La de Bringas* para establecer así diferencias y similitudes entre las características de los personajes y el trato del tema por el autor y concluir que posturas se asumen en *Dulce y sabrosa* y si encaja con las ideas recogidas por los estudiosos de la cuestión.

1. REFLEXIONES TEÓRICAS ACERCA DE LA MODA

En la obra *La edad de la seda*, la cuestión que constantemente trata de resolver la autora es cuáles eran los pensamientos y las actitudes de la sociedad en cuanto a la *moda* se refiere (2016:17), específicamente cuando empieza a expandirse por todas las clases sociales, como una especie de plaga que lo inunda todo y cuya esencia se basa en el recurrente cambio de esta, a un ritmo cada vez más vertiginoso.

1.1 Definiciones aclaratorias sobre el término “moda”.

Para comenzar, y siguiendo a la autora, debemos atender a una cuestión básica, ¿qué es o qué entendemos por moda? Son muchos los estudiosos que han reflexionado sobre este tema. No obstante, convendría comenzar por la definición que encontramos actualmente en el diccionario de la Real Academia: “uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos”.

Otros importantes autores que han reflexionado sobre esta definición son Virginia Woolf, quien estima que los trajes desempeñan “more important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world’s view of us” (Woolf, 1992: 179). Sin duda se introduce así la moda como un término cultural en dimensiones mundiales y como un elemento de construcción identitaria. Sobre esta cuestión también alude Steele, cuando en una entrevista define su concepto de moda como creación de la identidad (2016), especificando que no se trata solo de la alta costura, sino que todos los elementos que empleamos en nuestra forma de vestir: peinados, pendientes, tatuajes... todo aquello está conformando una idea de quiénes somos.

1.2 El nacimiento del concepto de moda actual

Es una idea profundamente extendida entre los estudios de este ámbito que el nacimiento de la moda surgió en las cortes europeas del siglo XIV, con el capitalismo mercantil y el crecimiento de las ciudades y se generaliza como un sistema basado en la “obsolescencia y el cambio continuo” a partir del siglo XVIII (De Burgos, 2006:19). Por lo tanto, estaríamos ante el surgimiento de la moda en un momento histórico y cultural bastante encorsetado y rígido en cuanto al cambio (recordemos el estaticismo imperante en la sociedad estamental), y con el paso de los siglos, sería posible deducir que la moda se

desarrolló en constante paralelismo con el avance social: “con el ascenso de las Luces, el hombre a la moda ya no será el cortesano sino el ciudadano que frecuenta bailes, tertulias y cafés” (2006:19). La sociedad cortesana era un panorama que limitaba la explosión de la moda, porque el grupo social que tenía acceso a ella era muy reducido. En cambio, con la sociedad moderna, el desarrollo de las ciudades y el ya señalado auge del sistema capitalista, la moda se vuelve un fenómeno accesible, que está presente en la vida pública e incluso juega un papel importante en el ocio¹.

La idea de “modernidad” está íntimamente relacionada con el paso de la vida rural a la vida urbana. El gran desarrollo de las ciudades hace que estas se postulen como círculos de sociabilidad, cordialidad o civismo. Parece, pues, que la mentalidad del ciudadano de la capital es diferente, ha dado un salto de nivel y se ha refinado, a la vez que sufre dos procesos contrapuestos: exposición y anonimia. En las ciudades grandes, pocos nos conocen, pero a todos nos exponemos. Hay que ser como todos, pero demostrando que ¿no? somos como todos. En ello juega un papel elemental el capitalismo, que da un alcance nunca visto al consumo. En la sociedad moderna y urbana puedes ser como los demás porque puedes consumir lo que consumen ellos: la ropa, los electrodomésticos, incluso el ocio, y al mismo tiempo que el ciudadano intenta de esta manera disimular su presencia en el grupo ciudadano, la reafirma. Podríamos afirmar entonces que estamos ante la formación de una tríada exitosa: moda, capitalismo, modernidad. Tres factores que van de la mano y que se empujan unos a otros hasta llegar a convertirse en el centro de la vida urbana.

Sería también interesante reflexionar a cerca de dos posturas enfrentadas al situar geográficamente el origen del fenómeno. Por un lado, una parte de la crítica no duda en asociar la moda con el avance de la sociedad occidental (autor 2006:19), es decir, defiende una teoría eurocéntrica. Nos encontramos con nombres importantes como Elizabeth Wilson, Jean Baudrillard o Valerie Steele². Por otro lado, encontramos teorías más actuales que rechazan la visión eurocéntrica a favor de una universalista, afirmando que

¹ Es característico encontrarnos a los personajes de las novelas disfrutando y haciendo uso ocioso de la moda. Un ejemplo de ello son los encuentros a escondidas en su propia casa Rosalía de Bringas con su amiga costurera a escondida de su marido, en la que se recrean pensando e ideando los modelitos a reformar, o los paseos de Isidora Rufete por las tiendas madrileñas, prendada de todo aquello que veía, e incluso las señoras que acuden a los grandes almacenes que nos retrata Zola. El comprar, y sobre todo, el comprar ropa es un pasatiempo, una salida de la mujer hacia el mundo exterior en el explota su deseo de ver y ser vista.

² Steele tiene la teoría de que la moda no se desarrolló propiamente en las cortes francesas, como es comúnmente aceptado por la crítica, sino que se vincularía más a las ciudades-estado italianas, convirtiéndose por tanto en una importación más del Renacimiento cultural desde Italia hacia el resto de Europa (De Burgos, 2006:19).

los diseños europeos son sólo una parte de la moda que se está desarrollando. No obstante, siguiendo como siempre a Carmen de Burgos, coincidimos con las ideas de Steele: “la tendencia de la moda es universal pero su aparición como ciclo de cambio institucionalizado y sistemático se relaciona directamente con el desarrollo de la moderna sociedad de clases” (Steele *apud* Díaz Marcos, 2006:21). Por tanto, tal y como afirma Díaz Marcos, “el triunfo de la moda es coetáneo a la germinación de la sociedad clasista” (página), y eso es un fenómeno que ocurre en Europa occidental.

1.3 Dos conceptos fundamentales para entender la moda: novedad y cambio

Ya en la definición de la RAE encontramos uno de los términos que va a caracterizar sin duda al concepto de moda que se desarrollará durante los siglos XVIII y XIX y que pervive hasta nuestros días: la novedad o lo “recién introducido”. No sólo la academia recoge este aspecto, sino que son numerosos autores los que lo destacan también como Gabriel de Tarde, quien afirma que en España la moda “sucumbe al hechizo de la novedad” (De Tarde *apud* Díaz Marcos, 2006:28). Incluso ya en el XVIII, encontramos reflexiones del padre Feijoo en torno a este aspecto: “no agrada la moda nueva por mejor, sino por nueva” al igual que en Sempere y Guarinos cuando afirma que la duración de la moda se limita al tiempo que “permanece la sorpresa de la novedad” (2006:24). La moda, por tanto, y según afirma Díaz Marcos “se relaciona con la neofilia o afán de la novedad” (2006:27).

Pero a esta novedad hay que añadirle otro valor intrínseco que acompaña a ambos términos, moda y novedad: el cambio. Si algo es nuevo o novedoso es porque está sucediendo a algo que existía con anterioridad, por tanto, lo nuevo existe porque existe lo “viejo” y este paso de lo pasado a lo novedoso no es más que el resultado de un cambio.

Entwistle, quien aporta una visión muy lógica-sistemática de la moda en un esquema similar al que Saussure utiliza para comprender el lenguaje observa que: “la moda consiste en el sistema de vestido, caracterizado por una lógica interna de cambio regular y sistemático” (Entwistle *apud* Díaz Marcos, 2006: 19). Del mismo modo, Steele también habla de la moda en términos de cambio sistemático y relaciona estos cambios que se producen en el vestir con aquellos que ocurren en el arte y la literatura dando lugar a las diferentes tendencias que se suceden unas a otras, pero apunta que en la moda ocurre “con mayor rapidez, debido a la naturaleza misma de la moda, necesitada del cambio o premura” (Steele *apud* Díaz Marcos, 2006: 30).

Este afán de novedad se instala en la sociedad y se apodera de ella. Hay en estos momentos una fiebre por consumir objetos, por mostrar las nuevas adquisiciones y lo más destacable es que no hay una reflexión ciudadana en cuanto a ello, sino que estamos ante una especie de contagio, una nueva mentalidad que sobrevalora lo nuevo y cuando deja de ser nuevo en un tiempo ridículamente mínimo, vuelve a desarrollar ese deseo de conseguir un objeto “nuevo”. Este es pues, el lujo del siglo XVIII y XIX: el concepto de lujo estaba ya en siglos anteriores como el uso de materiales caros, costosos o exclusivos (2006:25), pero en estos siglos que nos atañen, no tiene que ver tanto con el coste de los artículos sino con la afición a estos y a todo lo novedoso.

Cuando nos adentramos en el estudio de qué supone o en qué afecta la moda a la sociedad debemos en primer lugar acudir a la raíz del asunto, en este caso la moda no es más que la forma de vestir del momento y es precisamente en el vestir donde debemos poner el foco. Sin duda alguna, vestirse, entendido como el acto de cubrir nuestro cuerpo con prendas es un rasgo distintivo de la mayor o menor civilización y avance cultural de un pueblo. No obstante, como señalan Entwistle y Rous, “ninguna cultura deja el cuerpo sin adorno, todas modifican de alguna forma su apariencia” (Entwistle, Rous *apud* Díaz Marcos, 2006: 33). Por lo tanto, el vestido y la moda sitúan al cuerpo dentro de la cultura, frente a la idea de cuerpo desnudo dentro del ámbito natural y biológico, con lo cual podemos establecer una dicotomía: cuerpo desnudo = cuerpo natural/ cuerpo vestido = cuerpo social (Díaz Marcos, 2006: 33). Es por tanto la moda o la forma de vestir la que nos permite “introducimos dentro de un panorama social” (Finkeinstein *apud* Díaz Marcos, 2006: 40).

2. ANÁLISIS DE LA CONSTRUCCIÓN IDENTITARIA A TRAVÉS DEL ATUENDO EN *DULCE Y SABROSA* (1891)

2.1 El acto de vestirse: moda como elemento introductorio social

Teniendo en cuenta todas estas reflexiones teóricas acerca de qué entendemos por moda y cómo llega a convertirse en un aspecto primordial de nuestra cultura, es nuestra tarea ahora contrastarlas con la obra.

La idea del vestido como elemento que nos introduce en una sociedad es muy interesante y se puede apreciar a la perfección en *Dulce y sabrosa*, pues la forma de vestir

de Cristeta es verdaderamente la que la sitúa en dos panoramas sociales diferentes: uno, como modesta trabajadora de un estanco y actriz por las noches, otra como señora de la alta sociedad. Esta idea del tránsito de personas por los distintos panoramas sociales en función del atuendo lo desarrollaremos más adelante, pero ahora conviene centrarnos en cómo es esto posible.

La moda, como hemos visto, ha demostrado haberse convertido en un elemento básico de la sociedad, y las reflexiones en cuanto al atuendo están presentes a lo largo de toda la obra.

Los pies de la dama eran de forma irreprochable (...) y no calzados, afectando descuido, con zapatones a la inglesa, sino con medias de seda roja y zapatos de charol a la francesa, de tacón un poquito alto y sujetos con lazo de cinta negra (Octavio Picón, 1982:81)

El traje no podía ser más elegante. Componíanlo falda negra y plegada en menudas tablas con primoroso arte, abrigo corto de rico paño gris muy bordado, que se ajustaba perfectamente a su hechicero cuerpo, y gran sombrero, también negro, guarnecido de plumas rizadas, y velo de tul con motas que, fingiendo lunares, sombreaba dulcemente su rostro (1982:81)

Otras dos mañanas pasó Cristeta comprando de tienda en tienda guantes, velitos, menudencias de adorno y pequeñas galas de esas que son complemento de todo traje femenino (1982: 215)

Y no sólo en esta obra, también encontramos reflexiones muy similares en otras obras del momento, como en *Pepita Jiménez* de Juan Valera o en *La Regenta* de Alas Clarín:

...no era más cortesano el traje de Pepita. Su vestido de merino tenía la misma forma que el de las criadas y sin ser muy corto, no arrastraba ni cogía suciamente el polvo del camino. Un modesto pañolillo de seda negra cubría también, al uso del lugar, su espalda y su pecho, y en su cabeza no ostentaba tocado ni flor ni joyas... (Valera, 2005:31)

Obdulia ostentaba una capota de terciopelo carmesí, debajo de la cual salían abundantes, como cascada de oro, rizos y más rizos de un rubio sucio, metálico, artificial. ¡Ocho días antes el Magistral había visto aquella cabeza a través de las celosías del confesonario completamente negra! La falda del vestido no tenía nada de particular mientras la dama no se movía; era negra, de raso. Pero lo peor de todo era una coraza de seda escarlata que ponía el grito en el cielo. Aquella coraza estaba apretada contra algún armazón (no podía ser menos) que figuraba formas de una mujer exageradamente dotada por la naturaleza de los atributos de su sexo (Clarín, 2000: 37)

2.2 La cuestión de clase

2.2.1 La moda como marcadora de clase y la “permeabilidad social”

Pero ¿en qué momento empieza a entenderse la moda como fenómeno social? En las cortes europeas claro que estaba ya presente una idea de moda como gusto en el vestir, pero no era accesible sino a una ínfima parte de la sociedad, era un movimiento limitado a unos pocos, por lo tanto, era un rasgo distintivo de la aristocracia. Es cuando la sociedad estamental evoluciona en la moderna sociedad de clases, cuando la moda puede desarrollarse como tal, y expandirse en todas direcciones. Es por ello por lo que la moda experimenta su verdadera revolución a la par que lo hace el consumo, como afirma McKendrick, y ello, como apunta Rosalie Williams, se refleja a la perfección en el desarrollo de los grandes almacenes en Francia durante el siglo XIX³ (Díaz Marcos, 2006:21).

Para entender la modernidad es, por tanto, fundamental, como aparece en el panorama social la estructuración de la sociedad clasista, lo cual “identifica a la modernidad con el avance de la burguesía y el surgimiento de la clase trabajadora al producirse el paso de una sociedad cortesana y aristócrata a una etapa burguesa, urbana e industrial” (2006:148).

Por lo tanto, lo que permite al personaje de Cristeta asumir dos identidades diferentes es la moda y a la moda se lo permite el nacimiento de la sociedad de clases. En esto jugará como hemos señalado un papel fundamental el desarrollo del consumo, promovido sin duda por la Revolución Industrial, la cual impulsa el avance de la burguesía, la nueva clase que aparece en escena y la cual será la más activa económicamente. Esto lleva a la llamada “confusión de clases”: los mismos productos disponibles para un abanico de consumidores que pertenecen a escalones sociales diferentes, como puede verse en la siguiente cita de la obra de Isabella Beeton, *Beeton's book of household management*: “los sirvientes ya no conocen su puesto (...) la llegada de las sedas y algodones baratos y, más recientemente, esos materiales ambiguos y

³ Incluso en nuestra propia obra se hace referencia a la existencia de estos almacenes, sitios donde la mujer navegaba entre las aguas de la esfera privada y de la pública y donde podía resarcirse de las preocupaciones del hogar y dar rienda suelta a sus fantasías trapísticas. Veamos las palabras de una de las amantes de Don Juan: “*un día vas a poner en tu balcón una muestra con un letrero que diga MODAS, para que yo me asome impunemente o para que mi marido me traiga hasta la puerta*” (2006: 256)

géneros de mezcla, han borrado las marcas entre la dama y su doncella, el señor y su sirviente” (Beeton *apud* Díaz Marcos 2006:149)

Las dos Cristetas que aparecen representadas en la obra, además de otros personajes como Don Juan, Carola o Don Quintín, nos revelan dos situaciones importantísimas: la función de la moda como marcadora de clase y la evidente permeabilidad social del momento (2006:37).

Hasta el siglo XVIII, el vestir, sin duda alguna, servía para diferenciar la pertenencia a un estamento u otro y era imposible el tránsito de un escalón a otro superior. Ahora, la moda sigue marcando la pertenencia a una clase, si no la nuestra actriz no necesitaría una transformación de estilo como a la que se somete para fingirse la señora Martínez. Lo que está ocurriendo en este momento es que, al producirse un cambio en la estructura social, no se pierde el poder limitatorio de la moda, respecto al identificar a una persona con la clase social a la que pertenece, pero, podríamos decir que las líneas de separación entre algunas clases se han desdibujado, y ello es, a la vez, consecuencia y causa del mayor acceso a la moda.

Si analizamos los momentos de la obra en que se describen a los principales personajes, podemos observar que su puesto social queda en la mayoría de las ocasiones representado por su vestimenta o sus valores morales.

En primer lugar, podríamos hablar de Don Juan, al cual se nos retrata como un auténtico caballero, resaltando sus virtudes físicas y mentales y suavizando su escasa condición moral. De él podemos leer pasajes como los siguientes: “visto en la calle o el teatro, es un caballero elegante sin afectación, un buen mozo que parece ignorar la gentileza y gallardía de su persona” (Picón, 1982: 75), además de descripciones de la decoración de su hogar, clave importantísima a la hora de indicar la buena posición social: “la casa de Don Juan está alhajada con cuantos primores pueden allegar el buen gusto y el dinero. El principal adorno de sus habitaciones es una preciosa colección de estatuillas, dibujos, aguasfuertes, fotografías y pinturas” (1982:75). Incluso, aunque el autor no quiere entrar en detalles sobre su forma de vestir (asunto que parece ligado a la cuestión de género), sí nos cuenta que se aleja del *dandismo* y que desearía vestir de forma que favoreciese más a su buen talle:

Alguna vez imaginó verse vestido con capotillo de terciopelo negro, esmaltado por la venera roja de Santiago, gregüescos acuchillados de raso, calzas de seda, zapatos de veludillo, chambergo de plumas, con su joyel de pedrería, guantes de ámbar, espada de taza y lazo, y escarcela, bien preñada de doblas: pero no siendo carnaval todo el año, se ha resignado a usar prosaicos pantalones de patén, levitas de tricot y americanas de

chiviot, conservando como único elemento práctico de otros tiempos las monedas de oro que lleva en el bolsillo del chaleco, por cierto en abundancia, aunque parezca inverosímil (1982:77).

Es decir, en todo momento se nos hace saber que la clase a la que pertenece Don Juan es alta, que es un caballero y que tiene un gusto refinado alejado de la afectación o como se conocería en la época, “*cursilería*”. El autor intenta tomar distancia de una descripción del estilo del personaje, pero a la misma vez nos aporta datos interesantísimos que revelan la importancia que tenía el vestir, entendido como rasgo de personalidad, en el momento.

Otro apunte que se hace en la novela es la breve descripción que nos dan del fallecido padre de Cristeta, de quién nos apuntan que ganaba “poco sueldo, menos consideración, gorritos de pana y mangotes de percalina negra” (1982:86). Al igual que para Don Juan se nos reservan las prendas exóticas y lujosas, para un pobre empleado se nos ofrecen prendas propias de una condición social baja como esos manguitos, para proteger las mangas de la camisa. El autor, por tanto, nos hace una muestra explícita de las diferencias en el vestir en cuanto a dos señores de clases sociales diferentes, un caballero y un trabajador de clase baja. Por tanto, la moda o la forma de vestir, es aún un elemento clave a la hora de diferenciar el rango social entre ciudadanos.⁴

Nuestra querida Cristeta quizás sea la que mayor muestra nos da de cómo la forma de vestir puede situar a un individuo en un determinado escalón social, y es que, en ella, podemos decir que encontramos tres personajes: la Cristeta del estanco, la actriz y la señora. De esa jovencita Cristeta en el estanco, se nos hacen pocas referencias, aunque se puede deducir que, a pesar de no portar grandes lujos, posee una buena apariencia: “y la tenían limpia y decentemente vestida; limpieza y decencia que, según Cristeta fue creciendo, comenzaron a convertirse en extraordinario aseo y primoroso gusto” (1982: 87). De hecho, llamaba tanto la atención de los clientes del estanco que precisa la atención de su tía, aunque también se nos señala que “ninguno pudo jactarse de robarle una mirada cariñosa” (1982: 87). Es ya cuando ingresa en la compañía de teatro cuando podemos decir que su relación con la moda se hace más intensa. Así la primera vez que actúa incluso sus tíos descuidan el estanco para ir y venir con recados a la modista, y que todo estuviese perfecto. De ese momento, leemos:

⁴ Quizás esto sea más evidente aún en los hombres, ya que las mujeres demuestran una mayor preocupación por el vestir que hace que la igualación llegue antes. No obstante, no es que presenten mayor preocupación, sino que se les permite fijar su atención en cuestiones superfluas como la moda, dejando al hombre al cargo de los asuntos trascendentales y racionales de la vida pública.

Cristeta se estrenó (debutó, dijeron los periódicos) en un papel de chula, y lo hizo con mucha gracia y desparpajo, luciendo un mantón gris de ocho puntas, que por la mañana costó setenta reales en la calle de Toledo, vestido de lanilla oscura con dibujitos claros, y a la cabeza un vistoso pañuelo de seda, a listas azules y amarillas, entre cuyos pliegues aparecía su bonitísima cara de madrileña picaresca. Iba calzada con medias rayadas y zapatos bajos, mostrando en cada movimiento las enaguas muy blancas. Sin que incurriese en desvergüenza ni descaro, su figura resultaba tan gallarda y airosa como encantador era su rostro. (1982:99)

Se nos dan detalles no sólo de la vestimenta sino del precio de las prendas que porta Cristeta, y es que su situación ha cambiado: ya no es la niña mantenida por sus tíos, sino que ahora se ha convertido en una mujer que gana su propio dinero y que empieza a tener un contacto más directo con las prendas, con el cual aprenderá que el vestir es un disfraz, que permite asumir la identidad que se desee. Este cambio además aparece narrado explícitamente en el momento en que ella tiene que irse con la compañía a otra ciudad:

Cristeta se presentó en el andén vestida con elegante sencillez. Ya no era la chiquilla que años antes salía muy de mañana con un pañuelo a la cabeza y un vestidillo de percal a comprar buñuelos para que sus tíos tomaran chocolate, ni recordaba en nada la humilde comiquilla de los primeros meses de contrata, en que iba a los ensayos con velo negro, como van al taller las oficialas de modista. Ahora parecía un figurín francés: llevaba un magnífico abrigo gris, largo y muy ajustado al talle; sombrero de anchas alas, adornado con lazos negros; en la mano un saquillo de piel de Rusia, y al subir al vagón mostró que, según su costumbre, iba primorosamente calzada. La doncella vestía con decencia, pero de modo que nadie pudiera dudar que fuese criada (1982: 124).

Quizás sea este el fragmento donde más evidente se hace tanto la marcación de clase como la permeabilidad social: Cristeta viste ahora de manera más refinada y elegante, pero a la vez ella lo hace acorde a su posición social, no intenta aparentar en el vestir una clase que no tiene. Sin embargo, con este fragmento se nos deja claro que era un problema de la época, pues se alaba esta actitud en el personaje, dejando entrever que lo contrario está mal visto. Toda la descripción de la ropa de Cristeta es minuciosa, dejando claro como sus prendas la están acercando ahora a un papel más maduro y señorial, aunque sin propasar el límite. Pero el límite será traspasado, y es precisamente ese viaje, donde perderá aquello que tanto temía, su honra, lo que le harán recurrir al gran cambio en el vestir.

Llegamos entonces a la Cristeta señora, sin duda donde vemos las referencias de moda más interesantes. La primera vez que se nos presenta en la obra es en el segundo capítulo, y con su descripción, jamás podemos imaginarnos que es la chica sencilla que nos mostrarán a continuación:

El traje no podía ser más elegante. Componíanlo falda negra y plegada en menudas tablas con primoroso arte, abrigo corto de rico paño gris muy bordado, que se ajustaba perfectamente a su hechicero cuerpo, y gran sombrero, también negro, guarnecido de plumas rizadas, y velo de tul con motas que, fingiendo lunares, sombreaba dulcemente su rostro (1982:71)

Incluso, fascinado por la visión de esa “*dama elegantísima*” y sus dudas acerca de su identidad, don Juan reflexiona sobre el costo de cada prenda, para concluir que, sin duda, es elevado para alguien que no sea de una posición social acomodada. De hecho, se nos muestra cómo Cristeta dedica gran parte de su tiempo preparando estas prendas, buscando modista y preocupada en los detalles de su vestidor: “estuvo largo rato viendo telas, escogiendo colores, probándose modelos y dejándose tomar medidas (...) Otras dos mañanas pasó Cristeta comprando de tienda en tienda, guantes, velitos... pequeñas galas de esas que son complemento de todo traje femenino” (1982:215). La moda se convierte así en elemento clave en la vida y planes de Cristeta.

No obstante, encontramos a otros dos personajes muy interesantes de los que se nos muestran también pinceladas de su forma de vestir para que podamos identificarlos con un perfil social: los amantes Don Quintín y Carola. De esta última, cuando se nos presenta, se nos deja claro que pertenece a ese rango de cómicas del que tanto huía Cristeta, de esas que han caído en el pecado del lujo y la adulación. Así pues cuando Quintín la ve, Carola “viste bata flotante de percal claro; no debía de llevar corsé, porque se le notaba el temblor de las carnes libres (...) de su cuerpo se desprendida esa emanación a perfume barato” (1982: 150). Carola, aparece así como una mujer de baja clase, que encima, es la encarnación de la vulgaridad y la tentación (aunque este personaje lo analizaremos con profundidad más adelante, en relación con la moda y la moralidad). Don Quintín, a pesar de ser hombre humilde también se nos muestra preocupado por su ropa, así, cuando cae en los amoríos de las cómicas, el autor nos muestra cómo cambia su “americana pardusca, de codos raídos y solapas sebosas” (1982:205) por “otra de cuadros fantasía a cuadros azul-verdacho y ocre” (1982:205). El estanquero quiere parecer más elegante y para ello entiende que tiene que cambiar su forma de vestir.

Esto no es más que el reflejo de las tensiones del siglo XIX porque las barreras de clase se desdibujan y, en palabras de Díaz Marcos, emerge una “permeabilidad de social” (Díaz Marcos, 2006:37) consecuencia de una reformulación de la jerarquía social y en la que la moda y el consumo van a tener un papel fundamental, puesto que es en este aspecto

donde hallamos el peligro que supone la burguesía para la aristocracia: puede comprar aquello que antes era exclusivo de unos cuantos apellidos.

El ardid del personaje de Cristeta es la prueba de todo ello, la moda marca la pertenencia a una clase, pero la pertenencia a una clase (en apariencia) se puede comprar. También podemos ver como en la obra, por medio de las reflexiones de Don Juan, se enumeran los distintos precios de las prendas y complementos del atuendo de la artista: “«Zapatos, siete duros; abrigo, setenta duros; medias de seda, seis duros; sombrero, veinte duros; manguito de legítima nutria, qué sé yo cuántos duros» ... etc., etc., y estas etcéteras ascendían a mucho” (1982:84). Se observa así, que, si Cristeta posee el dinero para comprar esas prendas, puede simular su pertenencia a una clase superior con su uso.

Sin embargo, decimos que esta pertenencia a una clase sólo puede producirse en apariencia, observamos que hay barreras sociales que no pueden traspasarse tan libremente, tal y como podemos observar en la reflexión de Cristeta sobre su futuro con Don Juan: “además el matrimonio de un caballero y una comiquilla de cuarto orden era un disparate” (1982:171). Aunque la situación económica de Cristeta sea estable con el estanco de sus tíos y su trabajo en la obra, el mismo hecho de ser clase trabajadora le impide poder tener una relación pública con un caballero.

2.2.2 El problema de la imitación

Todo esto nos conduce a la siguiente cuestión, ¿cómo permite la moda el cambio de una clase social a otra? La respuesta es sin duda uno de los temas más controvertidos de los estudios de moda: la imitación.

Cristeta crea una identidad falsa a través del vestido, que actúa en la obra como un disfraz (no olvidemos que ella es actriz) y para ello lo que hace es imitar cómo se visten las señoras de la alta sociedad. Ella ha trabajado muchos años en el estanco de sus tíos, situado en una zona acaudalada de Madrid, por tanto, sabe cómo se visten las señoras del momento. De hecho, hay un momento, al principio de la obra cuando Cristeta sueña con ser actriz, donde se nos muestra como admira el vestir de una gran cómica que entra en el estanco:

Pudo Cristeta contemplar a su sabor la elegantísima figura de aquella mujer a quien tantas veces había visto en la escena. Llevaba un primoroso traje negro con lunares blancos, el cuerpo del vestido cortado con tal arte que, sin formar la más leve arruga, dibujaba un busto de hermosas líneas; iba coquetamente calzada y sobre sus guantes grises, muy altos, brillaban tres o cuatro aros de plata y de oro. El sombrero era de ala ancha y estaba guarnecido con una pluma grande y rizada. Sus ademanes eran vivos, se movía mucho y

jugueteaba rápidamente con el mango de la sombrilla; su voz, aunque dulce, denotaba carácter hecho a dominar y vencer (1982:90)

Además, ya se nos muestra en estos momentos como Cristeta desea ser como aquellas señoras triunfadoras y cómo suponen un referente para para ella, ocupando gran parte de sus ensoñaciones: “No; lo que le parecía realmente envidiable era el constante triunfar, el bien vestir, el hablar y oír cosas bonitas, el vivir, aunque fuese con existencia fingida, en un mundo más poético y extraordinario que el de la realidad” (1982:90). Este fragmento resultará clave en la obra, pues ya se muestra la importancia que tiene para Cristeta vivir una realidad idílica aunque sea de forma fingida, cosa que ocurrirá posteriormente cuando tome el papel de señora para recuperar a Don Juan. Cristeta, al igual que el resto de la sociedad, es consciente de la confusión de clases provocada por la uniformidad del atuendo y en la oportunidad que esto le ofrece para recuperar sus tesoros perdidos: amor y honra. Emilia Pardo Bazán, en “La mujer española” habla sobre ello:

Quien viere en el Retiro a dos señoritas, hija la una de un magistrado con diez retoños, y heredera la otra de un título con veinte mil duros de renta, al pronto las tomará por hermanas. El mismo sombrero, el mismo corte de ropa, la misma sombrilla; el mismo saludo apretadito y oblicuo (Pardo Bazán *apud* Díaz Marcos, 2006: 152)

Lo que trasciende de esta cita es lo ya mencionado anteriormente, la pertenencia a una clase es posible si se cuenta con dinero para conseguir las prendas y bienes materiales que son signos propios de la misma y además si se dan otras situaciones como “hacer un uso sabio de la moda o tener servicio” (2006:153). Todas esto se da en la artimaña de Cristeta, con los mil duros que le da su don Juan en compensación por su abandono, “compra” otra vida, o la apariencia de otra vida, puesto que además sabe cómo emplear correctamente las modas de las clases altas y perfecciona su puesta en escena con el alquiler del coche de caballos y de su pícara criada, Julia.

En consecuencia, esta imitación de la que hablamos es pues una imitación que se da en línea ascendente, hacia las clases superiores como bien defiende Spencer, “la moda es una imitación de las clases superiores, por parte de los inferiores” (2006:34) y habla también de la “emulación de las clases altas” (2006: 34) por tanto estaríamos ante un esquema de “imitación servil” o *trickle down* (2006:34). Y podríamos afirmar, de acuerdo con la crítica, que es en esta imitación hacia los escalones superiores dónde se origina el cambio de unas modas a otras.⁵

⁵ Como bien explica Spencer en su artículo “Manners and fashion” es que el problema de la moda e el siglo XIX es que hay un error en los modelos a imitar: se deja de imitar a los altos señores y se imita a gente que

Simmel apunta que “las modas son modas de clase” (2006:35) y que, por tanto, la clase alta abandona una moda cuando una clase inferior comienza a hacer uso de ellas. Cuanto más accesible sea una moda para el resto de clases, más vertiginosa será la serie de cambios que se produzcan. Es decir, una señorita de clase alta puede innovar en su atuendo de una manera original e incluso graciosa, pero al verse copiada o imitada por señoritas de rango inferior al suyo, abandonará esa innovación para adoptar otros rasgos que la distingan de las de más bajo nivel. Esto es pues, un círculo vicioso del que es imposible salir debido a que las modas llegaban con mucha facilidad a ser accesible a todos.

En este sentido, Veblen desarrolla la teoría de la clase ociosa que relaciona la posesión del lujo con la sensación de éxito y apunta a una “noción de identidad ligada al consumo y la moda vista como una lucha de clases (...) los estratos más altos de la sociedad reinventan continuamente su estética con el fin de diferenciarse de los otros, que a su vez buscan anular esa diferencia” (2006: 35).

Es también Simmel quien plantea una teoría a simple vista algo contradictoria, relacionada con las ideas de Veblen que acabamos de ver, fusionando un enfoque social y psicológico: a la misma vez que se busca la imitación de los otros, hay un deseo de “distinción individual”. Carmen de Burgos habla de “no perder la personalidad entre los caprichos de la toilette, ser una misma y no una mera copia vulgar” (2006:166). La moda es imitación de las tendencias, sí, pero al mismo tiempo anhelamos ese algo que nos señale entre la multitud, que haga destacar tanto a la persona como a su buen gusto. A esto, esta misma autora, lo llamará “ser auténtica” o “mantener el aura de lo original” (2006:166).

Esta visión del encanto de lo auténtico encaja a la perfección con el personaje de Cristeta, de quién podemos deducir que su encanto precede, precisamente, de no intentar encantar. Ella ha sido desde pequeña una niña soñadora y romántica que ha fantaseado con su vocación, pero no con el lujo o los vaivenes amorosos y no se preocupa por gustar a los hombres sino por mantenerse correcta siempre. Se puede apreciar, por ejemplo, en este pasaje: “a pesar de lo humildemente que iba vestida, los hombres se la comían por los ojos” (Picón, 1982: 215). Su distinción no radica en lo deslumbrante de su atuendo, sino en su belleza sencilla, que la muestra tal y cómo es. Puede que sea precisamente en que Cristeta no pierde en su fingido ascenso social su personalidad, donde reside el triunfo

son inferiores, por lo cual ello conlleva al “reino de la sinrazón y al cambio por el cambio” (Díaz Marcos, 2006: 36).

de su propósito y el final feliz de la obra, temas que trataremos con mayor profundidad más adelante.

Pero retomando la idea de la imitación hacia las clases superiores nos encontramos con autores que muestran rechazo a esta situación que se está produciendo en el momento. Sobre todo, los que pertenecen a la clase amenazada, la aristocracia. Claro ejemplo de ello son algunas declaraciones de Pardo Bazán quien señala claramente a la nobleza como líder y a la imitación burguesa como una simple falsificación. Además, señala un aspecto importante al respecto, es que, defiende que la imitación no puede ser total: debe existir una diferencia, aunque sea sutil entre “lo genuino y la copia” (2006: 156). Esas diferencias sutiles se enmascaran en términos abstractos y difusos como *chic*, *elegancia*, *estilo* de la aristocracia frente a *la cursilería* de la clase media o burguesía. (2006: 160). Citando a la misma autora: “la burguesa española suele parecer un poquito cursi, se inclina hacia la vulgaridad y de ese lado, cae” (2006: 160). Por tanto, para Pardo Bazán la pertenencia a una clase se puede comprar y se relaciona con la idea de hacer “sabio uso de la moda y contratar servicio” (2006: 153), como podemos deducir de la siguiente cita de la autora: “pertenece a la burguesía la mujer que no viste como el pueblo, que paga un criado o una criada que la sirva, posee una salita donde recibir visitas, etc.” (Pardo Bazán *apud* Díaz Marcos, 2006: 153).

Perfectamente podríamos pensar que está hablando de Cristeta: con los mil duros que le dejó su amado al marcharse para redimir su conciencia consigue contratar servicio, criada, carruaje y se manda a hacer vestidos acordes a su fingida nueva clase social. Incluso Don Juan asume, que ese cambio no puede deberse más que a haberse casado: “lo más verosímil es que se hubiese casado, porque su severa elegancia, exenta de perifollos llamativos, no era propia de aventurera sino de muy señora” (Picón, 1982: 218) Todo su plan está perfectamente tramado y el “uso sabio” (Díaz Marcos, 2006:153) que hace del poder económico y de la moda es lo que la lleva al triunfo.

No obstante, ¿podríamos decir que la imitación que hace Cristeta es perfecta? Si nos atenemos solamente a los aspectos superficiales como son el vestido y sus modales en público, la respuesta sería afirmativa, ya que Don Juan en ningún momento sospecha que está siendo víctima de un engaño. Sin embargo, dejándonos guiar por las reflexiones de Pardo Bazán, quizás, ese algo, esa diferencia sutil, que siempre distingue a la clase impostora sí está presente en la obra y se muestra claramente en las cartas de Cristeta a su amado, véase el siguiente fragmento:

Tú lo as querido. No tienes derecho de comprometer con tantas imprudencias a una pobre mujer que ningún daño te a causado. Mañana, por única vez, para despedirnos, a las ocho de la mañana en la Moncloa, entrando por la parte de la Bombilla iré en coche y por la Birgen rompe este papel.

C. (1982: 246)

Atendiendo a las faltas de ortografía de la joven, podemos suponer que su estratagema funciona porque Don Juan la conoce, sabe que ha pertenecido a una clase más baja y que, por tanto, no ha recibido la misma educación que una señorita madrileña de la época. Si Cristeta hubiese pretendido simular un papel de señora a un aristócrata que o tuviese conocimiento de su anterior situación, sin duda alguna, su limitada educación escolar (que no su inteligencia) la hubiesen delatado. Por tanto, en este caso podemos establecer que la imitación a la clase alta no es perfecta, pero porque la situación no lo requiere. Quizás si se hubiera dado el otro caso que planteo, Cristeta hubiera puesto más cuidado en la elaboración de las cartas.

Sin embargo, retomando lo señalado anteriormente, obviando el detalle de las cartas podemos decir que el engaño de la protagonista roza la perfección y es que no es sólo en el vestir dónde se luce como una verdadera señora sino también en su comportamiento y sus modales públicos. Siguiendo a Díaz Marcos: “la distinción no tiene que ver exclusivamente con el lujo, el dinero y la atención a la moda sino con una idea de seguridad en sí misma y de autocomplacencia de la posición que se goza” (2006:162).

La seguridad con la que se mueve Cristeta en la esfera pública, su manera de caminar, sus gestos... no sólo no la delatan, sino que son el aspecto que en más de una ocasión despierta la curiosidad de Don Juan.

En esta ocupación iba gratamente entretenido, cuando acertó a pasar a su lado una señora elegantísima (...). Vista de espalda, descubría por bajo del sombrero gran parte del rodete bien prieto, formado por una cabellera rubia oscura, surcada de hebras algo más claras, que, heridas por la luz, parecían de oro. Su andar era pausado y firme; pisaba bien y sus movimientos estaban animados por una gracia encantadora” (Picón, 1982: 80)

“Ella ni aceleró ni acortó el paso; la insistencia casi descarada de don Juan no descompuso su tranquilo caminar de diosa vestida a la moderna; pero a la segunda vez que le sintió pasar a su lado, alzó el manguito en que llevaba metidas las manos, y se oprimió el velillo contra el rostro, como queriendo recatarse, lo cual avivó en el hombre la curiosidad y la sospecha (1982:82)

Don Juan se adelanta, acorta la marcha, la deja pasar, la alcanza y retrocede, todo sin dejar de mirarla. Ella, calmosa, serena, impenetrable, como si no le conociera. Fue tan marcada su indiferencia, que don Juan se dijo: «¡Tendría gracia que yo me hubiese equivocado!» (1982: 223)

Cristeta coge al niño, lo sienta, sube y desaparece sin que don Juan pueda sorprender una mirada de reojo, ni el más leve indicio de curiosidad (1982: 223)

Esta tarea de distinción conlleva una vigilancia corporal todo el tiempo, lo que se relaciona de manera directa con el comportamiento femenino estipulado en los libros de etiqueta del momento, tan de moda. Encontramos infinidad de muestras de esta índole que “prodigan instrucciones con el fin de conseguir el control del cuerpo para que parezca natural” (Díaz Marcos 2006: 180). Por tanto, esta tarea de permanecer siempre correcta, perfecta, distinguida y, sobre todo, natural conlleva estar todo el tiempo restringiendo y controlando la postura corporal, para de este modo coincidir con el “ideal femenino” (Díaz Marcos 2006:181)

Aunque la importancia de los libros de etiqueta de la época es innegable, no se puede ignorar que desde el comienzo de la obra se nos trata de presentar al personaje de Cristeta como colmado de una especie de *encanto* natural impropio de su condición mediocre. Tanto su actitud en el estanco de sus tíos, siempre intachable, como su inteligencia o su recta condición moral, nos hacen darnos cuenta de que no estamos ante una joven al uso. Octavio Picón describe los movimientos de la joven como “animados por una gracia encantadora” (1982: 81), lo que nos hace pensar que el autor estaría en desacuerdo con las teorías de Pardo Bazán, para quién ese *encanto* sería exclusivo de la aristocracia, como si de un propio rasgo genético se tratase. No es el caso de nuestra protagonista el único que encontramos en este momento literario del XIX con esta peculiaridad: recordemos pues al personaje galdosiano de Isidora Rufete, quién afanada en la idea de ser la heredera de un título nobiliario, también es descrita en términos similares: “Poseía la rarísima afición a la sencillez, que comúnmente no se halla en las zonas medias de la sociedad, sino que es don especial de la civilización primitiva o de la muy refinada cultura” (Pérez Galdós, 2001: 156). También en otras obras, como Pepita Jiménez de Juan Valera, es digno de asombro este saber estar y distinción en señoritas de clase media:

la he mirado con detención y me parece una mujer singular, cuyas condiciones morales no atino a determinar con certidumbre. Hay en ella un sosiego, una paz exterior, que puede provenir de frialdad de espíritu y de corazón, de estar muy sobre sí y de calcularlo todo, sintiendo poco o nada, y pudiera provenir también de otras prendas que hubiera en su alma; de la tranquilidad de su conciencia, de la pureza de sus aspiraciones y del pensamiento de cumplir en esta vida con los deberes que la sociedad impone, fijando la mente, como término, en esperanzas más altas. Ello es lo cierto, que o bien porque en esta mujer todo es cálculo, sin elevarse su mente a superiores esferas, o bien porque enlaza la prosa del vivir y la poesía de sus ensueños en una perfecta armonía, no hay en ella nada

que desentone del cuadro general en que está colocada, y sin embargo, posee una distinción natural que la levanta y separa de cuanto la rodea. No afecta vestir traje aldeano, ni se viste tampoco según la moda de las ciudades; mezcla ambos estilos en su vestir, de modo que parece una señora, pero una señora de lugar. Disimula mucho, a lo que yo presumo, el cuidado que tiene de su persona; no se advierten en ella ni cosméticos ni afeites; pero la blancura de sus manos, las uñas tan bien cuidadas y acicaladas, y todo el aseo y pulcritud con que está vestida, denotan que cuida de estas cosas más de lo que se pudiera creerse en una persona que vive en un pueblo y que además dicen que desdeña las vanidades del mundo y sólo piensa en las cosas del cielo (Valera, 2005: 31).

E,s pues, propio de la literatura del momento adular estas características de los personajes, que parecen señalados de entre los de su clase para destacar y brillar entre ellos, aunque al final sea su rectitud moral la que determine su destino.

Volviendo a nuestra obra, en el encuentro entre Don Juan y Cristeta en el teatro, donde el caballero se muestra deslumbrado por su amada, se desliza la siguiente reflexión: “no parecía muchacha plebeya engalantizada de repente, sino hija de grandes, hecha desde niña a los refinamientos del lujo” (Picón, 1982: 292). Es más, él mismo, mezclando el deseo de adularla para cortejarla y seguramente una base de sinceridad le propone cuáles serían los atuendos adecuados para ella: “mejor estaría usted con un traje de baile, de raso muy claro, por ejemplo, y con un gran abrigo forrado de pieles que le llegase hasta los pies...; pero que no los ocultase...Nada de alhajas: el lugar que cubrieran valdría más que cualquier brillante” (1982:107)

Podríamos concluir que el éxito de Cristeta está en la imitación de unos patrones o modelos de señoras adecuados, además de un saber estar y gracia natural y su toque personal que no abandona en ningún momento de la obra, su virtud. Estos factores nos muestran que aunque la imitación total de una clase inferior a otra superior no sea del todo posible, esto no tiene porqué ser un aspecto negativo, sino que pueden ser esas diferencias sutiles, cuando son rasgos positivos, las que conlleven al éxito en cuanto al conjunto de distinción y personalidad se refieren.

2.3 Moda y moralidad

Ya hemos señalado anteriormente que con la sociedad de clases, la burguesía tiene acceso a prendas y objetos por cuyo valor antes estaban reservados a las clases nobles. Esta democratización del lujo tiene también un aspecto negativo: el lujo se vuelve una obsesión por la que pueden llegar a romperse las convecciones morales. En relación con esto, interesa la postura de Veblen, quien desarrolla la teoría de la clase ociosa en la cual señala que lo que alimenta ese afán por el consumo es el deseo de igualarse con la clase superior,

y por tanto “la posesión y la apariencia lujosa es considerada un éxito” (2006: 35) y se vuelve una adicción el consumir objetos lujosos que nos señalen como miembros de un círculo social elevado. Otros estudiosos como René Köning explica este afán por el lujo y la moda como “un fenómeno universal que se explica por un deseo humano de innovación que él denomina neofilia”. (2006:37).

Esto se puede explicar también a través del cambio que hay en el concepto de lujo en el siglo XVIII, cuando el término adquiere un nuevo matiz: “pernicioso sólo cuando existe desproporción entre los recursos y los gastos, absolviendo así el lujo lícito de los pudientes” (Díaz Marcos 2006: 37). En relación con esto es muy interesante la cita de Antonio María Segovia que recoge Díaz Marcos, atendiendo a lo que él denomina “la relatividad del lujo” (2006:37):

Entended bien, señoras, que la mujer fastuosa que os ha señalado con el dedo no es la rica dama de nuestra aristocracia, la acaudalada propietaria que gasta en su adorno una mínima parte de sus rentas, sino aquella de quien, viéndola pasar, dice el vulgo: ¿De dónde saldrá todo eso? (2006:37)

Estamos, de nuevo, entonces ante un problema de clases: el lujo sólo es malo para aquellos que su posición social no es la propia de su uso, y esto tendría de base una raíz moral: el burgués o nuevo rico, cae deslumbrado por el lujo y no sabe hacer un buen uso de este, cayendo en la trampa del aparentar y del querer ser.

Esto está muy presente en la literatura del XIX, sobre todo en los personajes galdosianos como Isidora Rufete o Rosalía de Bringas y en nuestra obra, está sin duda representado en el personaje de Carola. Las tres, son personajes que han caído en el pecado de vender su cuerpo a cambio de la posesión de prendas que les permitan aparentar gozar de un nombre y una posición social que no tienen realmente. Sin embargo, esa necesidad de lujo, de comprar, parece una enfermedad que se va extendiendo, sobre todo en Isidora y Rosalía y que ya vemos perfectamente culminado en la bajeza moral de Carola. En los tres casos, encontramos un patrón común: un amante que sirve de talón bancario para pagar deudas y caprichos de tocador. Es por ello, que además se entiende que este papel de compradora compulsiva parece reservado en la literatura de la época para el género femenino, demonizando así la moda y creando miedo a que las mujeres rectas pudieran desviarse por culpa de la nueva tentación en forma de sedas y tejidos.

En Isidora Rufete, observamos ese deseo de poseer todo lo que los miembros de las clase superiores (la que ella considera también su clase por derecho de herencia), así pues en un paseo por el Retiro, o puede evitar quedarse prendada de los objetos que ve:

Por allí andaban damas y caballeros, no en facha de pastorcillos, ni al desgaire, ni en trenza y cabello, sino lo mismo que iban por las calles, con guantes, sombrilla, bastón. Prontamente se acostumbró el espíritu de ella a considerar el Retiro [...] como una ingeniosa adaptación de la naturaleza a la cultura. Echando, pues, de su alma, aquellos vagos deseos de correr y columpiarse, pensó gravemente [...]: “Para otra vez que venga, traeré yo también mis guantes y mi sombrilla”. (Pérez Galdós 2007: 118).

Es sin duda, ese deseo de igualación del que hablábamos en referencia a las teorías de imitación lo que encontramos en este fragmento. Y ese deseo del personaje se desborda por completo cuando Isidora toma por costumbre pasear por las calles principales viendo tiendas y escaparates:

Había salido por salir, por ver aquel Madrid tan bullicioso, tan movable, espejo de tantas alegrías, con sus calles llenas de luz, sus mil tiendas, su desocupado genio que va y viene como en perpetuo paseo [...]. Al punto empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto bonito, rico, suntuoso. Ésta era su delicia mayor cuando a la calle salía, y origen de vivísimos apetitos que conmovían su alma, dándole juntamente ardiente gozo y punzante martirio. Sin dejar de contemplar su faz en el vidrio para ver qué tal iba, devoraba con sus ojos las infinitas variedades y formas del lujo y de la moda. [...] Aquí, las soberbias telas [...]; allí, las joyas que resplandecen [...]; más lejos, ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías [...]; después, comestibles finos, el jabalí colmilludo [...]; más adelante, los peregrinos muebles, las recamadas tapicería (Pérez Galdós 2007: xx)

Un sinfín de objetos, enumerados de manera un tanto obsesiva, nos presentan a una joven que está siendo deslumbrada por el lujo y que a medida que puede permitirse poseer ciertas prendas, va cayendo en un pozo de deseo y necesidad de más del cual sólo puede salir mediante bajos instintos. Esta necesidad o adicción se presenta en la obra como una enfermedad, incluso se patologiza en el personaje, llegando a sentir dolor físico cuando no puede poseer lo que desea:

Expulsada de aquellos sitios por su propia delicadeza y buen gusto, solía dirigirse hacia el norte y acercarse a la Puerta del Sol “para respirar un poco de civilización”. Pero no se aventuraba mucho por los barrios del centro, porque la vista de los escaparates [...] causaba tanta pena y desconuelo, que era como si le clavasen un dardo de oro y piedras preciosas en el corazón. La repugnancia de la zona del sur y el desconuelo de la del centro, la llevaban a las afueras. (Pérez Galdós 2007: 373).

Sin embargo, estos escauceos con la lujuria modística de Isidora Rufete se presentan de una forma mucho más romántica y sensible que la que se puede observar en la señora Bringas, para quién el vestirse bien, no es sino una obligación que conlleva su

nueva posición económica, y el autoconvencimiento de esto es lo que redime su conciencia al verse cada vez más endeudada e inmoral. De hecho, incluso en la obra de Galdós, *La de Bringas*, el peligro del lujo con respecto a la moral de la mujer se muestra de forma tan evidente que incluso se establece una metáfora con la tentación del pecado original:

La metáfora bíblica de la caía aparece explícitamente en *La de Bringas*, donde se presentan los trajes regalados por Agustín Caballero en Tormento como una manzana mordida por Rosalía: “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” (Díaz Marcos, 2006: 211).

Y ya, lo que supone el fin de la estabilidad de la vida de Rosalía es acceder a comprar a crédito una manteleta, incitada por su amiga Milagros, una noble venida a menos, a quién simplemente por su título Rosalía admira. Es pues, este uso negativo de la economía del hogar, burlando la vigilancia del marido lo que nos intenta mostrar Galdós como causa de la perdición del personaje. En conclusión la no adaptación a su realidad y el vivir de ensoñaciones de apariencia y lujo que conlleven a la aceptación social. Como bien apunta Díaz Marcos, “Rosalía representa a la pequeña burguesía con pretensiones fascinada por el *glamour* de las clases sociales superiores, lo que conlleva ciertos gastos de representación ineludibles” (2006: 212). En palabras del mismo autor, “no es que quisiera tener lujos, no; mas juzgaba que su decoro y el contacto con altas personas le imponían deberes ineludibles” (2006:212). El autoengaño de Rosalía, así como el de Isidora Rufete es la perdición moral de las mismas.

No obstante, el personaje de Carola encarna perfectamente la inmoralidad del deseo de poseer aquello que no se merece sin que el autor muestre nunca signos de justificación que nos generen empatía por el personaje. Al contrario, estamos ante una mujer interesada que ya de primeras ve en el viejo Don Quintín una solución aceptable para sus problemas económicos. Así pues se nos relata en el primer encuentro entre ambos:

[...] abrióle Carolina; el prototipo de la corista que contratan las empresas, no por lo bonitas sino por tener mucho repertorio y no faltarles nunca quien pague con un ajuste el recuerdo de una conquista (Picón, 1982: 150)

desde que le abrió la puerta sabía que iba en busca de su compañera, pero con la rapidez del pensamiento concibió el atrevido proyecto de seducirle. No era rico, ni de él podían esperarse solitarios en las orejas ni entresuelo amueblado; mas tampoco sería imposible sacarle unos cuantos duros al mes (...) no habría de

tocarle el premio gordo, mas acaso el estanquero le ayudase a pagar el cuarto o le regalaría algún vestidillo. (1982: 151)

Desde este primer momento sabemos que Don Quintín ha caído presa de las garras de la interesada Carola, quien solo ve al anciano como un pobre viejo al que engatusar para saciar sus caprichos, que a medida que avanza la novela y su relación se vuelve cada vez más y más exigentes y su amante, más generoso:

Por contera, se hizo rumboso, y no para su casa. No podía regalar a su Circe piedras preciosas ni brocados; pero en la medida de sus posibles, le compraba los diamantes americanos por libras, y las telas de lanilla por kilómetros. En metálico le fue llevando primero poco a poco, y en seguida mucho a mucho, cuanto tenía ahorrado desde que vendió la primera tagarnina de a tres cuartos, y luego dio en la flor de sangrar el cajón de la venta diaria, dejándolo algunas veces sin cambio de dos pesetas. Si no trasladó al sotabanco de Carola cuanto había en la trastienda, fue por considerarlo indigno de tan gran señora; pero la única prenda lujosa que tenía Frasquita, un soberbio pañolón de Manila poblado de chinos y guacamayos multicolores, pasó del cofre marital al baúl del adulterio. Afortunadamente, la ultrajada esposa tardó mucho en saberlo. (1982:205)

Los problemas en el paraíso comienzan a llegar con el deterioro de la situación económica de Don Quintín, provocados por el cambio de lugar de su estanco debido a sus múltiples descuidos en el mismo. Cuando Carola observa que la estabilidad económica de Don Quintín peligra, comienza entonces tratarlo de una forma menos cariñosa e incluso despectiva:

Lo primero que el pobre hombre se vio imposibilitado de comprarle fue un corsé de cuatro duros, lleno de puntillas, lazos, respuntes y escarolados. La corsetera había dicho a Carola:

-¡Vaya una prenda pa una señora que la pueda lucir!; -y ella lo deseó como un guerrero desea una buena arma de combate. Pídióselo a su Quintín...” (1982: 272)

Carola no quiso insistir; pero miró a su amante con profundo desprecio, como las grandes cortesanas de Atenas debían de mirar a los esclavos persas. Luego él faltó algunas noches o acortó las visitas, quejándose de pesadez en el estómago. Para ella subían cena del café; pero ya la ingrata no le daba, como antes, con sus propios dientes, alguna patata frita, ni se dejaba arrancar las pasas de los labios. Interesada y rencorosa, tenía clavadas en el pensamiento todas las ballenas del corsé negado. Transcurridos algunos días, dijo al vejestorio:

-Oye, capitalista, lo del corsé lo mismo me da una semana que otra; pero la cama está hecha peazos, y el herrero pide tres duros por componerla.” (1982: 272)

Incluso amenaza al estanquero con buscarse otro amante: “Estoy viendo que te voy a pedir de comer y me vas a decir que aguarde a otro mes. Pues el casero es como el tren, que no espera por nadie, y ha cumplido ayer; conque venga parné o me busco un señor” (1982:272). Al mismo tiempo, deja claro que su relación amorosa no tiene más base que el interés económico por parte de la cómica, quien al no ver satisfechos sus deseos y caprichos no duda en echar a Don Quintín (1982:273):

-¡Vida mía, todo se arreglará! Ahora no puedo nada, nada; el estanco nuevo es una perdición. Yo te traeré... unos días... ¡demasiado sabes!

- Lo que sé es que ni ropa, ni casa, ni pagar un triste catre, que tú mismo has desfondicao... ni ná.

-Más lo siento yo que tú.

Y quiso prodigarle en besos lo que no podía en pesetas; mas ella se desprendió de sus brazos, diciendo desabridamente:

-Estos marranos de hombres creen que tener querida es tener guitarra, que se deja tocar sin que la den de comer.

-Por Dios, nena; tú no eres mi querida; ¡eres mi alma!

-Yo soy una mujer que tié que gastar en comer, y en vestir, y en zapatos, y cuando un zángano no dispone de posibles... ¿o es que me voy a guisar el aire?

-Cuando he tenido... y en cuanto tenga...

-Pus entonces güelves. (1982: 273)

Pero el pobre Quintín con tal de no perder a su amada consigue de nuevo el dinero para satisfacer sus caprichos y Carola, no duda en exigir de nuevo más:

¿A quién pediría prestado, qué malbarató o empeñó? No se sabe; pero a la tarde siguiente llevó trece duros, mediante los cuales, Carola tuvo corsé y quedó restaurado el catre. Sin embargo, en días posteriores, menudearon las exigencias de la impura. Pidió un boa, jabón de olor, un palanganero, chambras bordadas y una bata (1982: 275)

Al igual que en los personajes analizados anteriormente, Isidora Rufete y Rosalía de Bringas, es el acceso a los artículos considerados de lujo, exótico o simplemente novedosos lo que las lleva a tener relaciones con hombres, pues esta posesión crea en ellas una especie de adicción compulsiva a seguir comprando más y más. Esto se relaciona con la neofilia del momento, las teorías de la imitación y el deseo de emulación con las clases superiores. Así como con el sentimiento de que la posesión de artículos de lujo se equipara con el éxito social. No obstante, hay diferencias entre los dos personajes galdosianos, quienes por esa atracción a las prendas de vestir y el lujo se convierten activamente en vendedoras de su cuerpo, y Carola, quien simplemente espera a su próxima víctima de manera pasiva, sin esa obsesión presente en los personajes.

La cara contrapuesta de la moneda es nuestra protagonista Cristeta. Hay un abismo moral entre ella y Carola, puesto que Cristeta sólo acepta finalmente perder su virtud por

amor, no a cambio de ninguna satisfacción económica. De hecho, encontramos escenas de Cristeta en el teatro donde se ve como claramente rechaza estas actitudes de los hombres, que son, sin lugar a dudas, la oportunidad perfecta para mujeres como Carola:

Un banquero riquísimo, y muy conocido en Madrid por la protección que dispensaba a las chicas de vida alegre, le propuso descaradamente amueblarle un entresuelito y ponerle coche; un caballero trapisondista y jugador intentó llevársela una noche a cenar, imaginando que cuatro copas de Champaña y un gabinete de fonda le asegurarían la conquista; un autor le ofreció un papel de gran lucimiento a cambio de una cita, y hasta el director de escena se brindó a solicitar para ella un beneficio, a condición de que ensayasen a solas lo que hubiera de cantar. A ser ella interesada o de temperamento fácilmente inflamable, pronto hubiera sucumbido: su salvación estuvo, por entonces, en que ni la deslumbraba el brillo del oro, ni la imaginación se le exaltaba hasta poner en peligro su castidad; antes al contrario, aquella larga serie de acometidas bruscas, en que sin poesía ni delicadeza trataron de comprar barata su belleza, concluyó por darle asco. No se le exacerbó la virtud, pero vio claro el peligro (1982: 102)

Incluso cuando ella misma se observa tentada de riqueza o de lujo, siente decepción de sí misma y rechaza completamente la idea de ser igual a sus compañeras del teatro:

Alguna vez, al refugiarse en el cuarto del teatro, contemplando a solas su gallarda figura ante el espejo, sintió deseo de riqueza; quizá, ebria de adulaciones, resplandores y músicas, soñó despierta con la realidad del amor, mas ni el fantasma del lujo ni la tentadora voz de la Naturaleza lograron rendirla, porque se sentía humillada de no despertar en los hombres más que la misma impureza que les inspiraban aquellas de sus compañeras, viciosas o hambrientas, que se vendían por un traje o se prostituían por una joya. (1982: 103)

Más tarde se nos explica que el deseo de Cristeta no es más que encontrar a un hombre que de verdad la ame por lo que es, no por su cuerpo, y que para eso sabe que tiene que proteger su virginidad, su decencia, para así no caer en la misma trampa en la que sus compañeras habían caído: “mujer que así pensaba no podía transigir con la perspectiva de quedarse sin flor, exponiéndose a dar fruto que acaso no tuviese dueño conocido” (1982: 103)

Podríamos establecer entonces, que la moda no es más que otra tentación para aquellos que tienen una moral dudosa. Es cierto que en este momento en que la apariencia lo es todo, es una tentación muy golosa, y en la que resulta muy fácil caer: ya sea porque se crea que se tiene derecho de sangre, por justificaciones de índole social o simplemente porque los pocos valores no juzgan como inmoral el recibir regalos y caprichos a cambio de relaciones íntimas. Sin embargo, Cristeta, aunque desde el principio se nos muestra interesada por el buen gusto y el buen vestir, (como se observa en el pasaje en el que ella todavía estanquera conoce a una cómica en el estaco: “No; lo que le parecía realmente

envidiable era el constante triunfar , el bien vestir, el hablar y oír cosas bonitas, el vivir, aunque fuese con existencia fingida, en un mundo más poético y extraordinario que el de la realidad” (1982: 91) sabe mantener su entereza y no caer en tentaciones que sabe no llevan a buen porvenir.

2.3.1 El narcisismo de la mujer como principio de seducción y erotismo

Esta línea de análisis de la moda como principio de seducción tiene su origen en las teorías de raíz psicológica de Flügel y James Laver. Flügel, desarrolla teorías que encajan perfectamente con otras presentadas anteriormente: defiende que mantenemos una relación ambivalente con la ropa, que se debate entre la modestia y la distinción; de igual modo que en el apartado de la imitación y las teorías de Simmel, quien uniendo el enfoque sociológico con el psicológico plantea que la moda es una “dialéctica que une el deseo de imitación de los otros con el deseo de distinción”. (2006:35)

Esta distinción, para Flügel, tendría un componente diferente: así, el origen de la moda estaría en la competición social y sexual, mezclando las teorías de la imitación servil con la atracción sexual (2006:45). Por lo tanto, las mujeres, al vestirse, estarían gobernadas por una mentalidad narcisista esto concuerda también con la distinción que hace entre prendas fálicas como el zapato, la corbata y el sombrero; y símbolos femeninos como joyas, fajas, ligas, quienes estarían dotados de esta connotación sexual (Díaz Marcos 2006:45).

De otro lado, Laver se centra en estas ideas de Flügel, determinando que este mayor narcisismo de la mujer está gobernado por el principio de seducción. Es decir, la mujer se viste para saberse atractiva y deseada. En cambio, y esto encaja a la perfección con la cuestión de género, el hombre se vestiría dejando al lado el narcisismo y siguiendo un principio de jerarquía (2006:45).

Estas teorías tienen cabida también en nuestra obra, pues en Carola encontramos claramente esta mentalidad narcisista y sexualizada del vestir:

Un día, fingiendo que para airearlos había sacado del cofre los trajes de teatro, le esperó vestida de odalisca zarzuelera, con perlas de vidrio entre las trenzas, collar de monedillas de cobre, y el cuerpo impudicamente semiculto entre rasos deslucidos y gasas tazadas, pero al fin rasos y gasas como don Quintín no los había visto ni en sueño (1982: 193)

También Mariquilla, juega con las prendas para engatusar a Don Quintín:

Venía hecha la caricatura de una gran señora, con traje de baile muy escotado y guantes hasta el codo, uno de ellos sin abotonar.

-Vamos, don Quintín, hágame usted el favor de echarme estos botoncitos -dijo al estanquero, presentándole la mano y acercándosele mucho.

No tuvo más remedio que acceder: púsose en pie, y cruzando las piernas y sujetando entre ellas el periódico, comenzó a meter botones en los ojales.

Sus dedos eran demasiado gruesos y torpes para aquella operación: además, ojales y botones, aquéllos por chicos y éstos por grandes, parecían preparados con diabólica astucia; y entretanto sus miradas venían a caer precisamente en medio del escote de la corista, cuyos rizos le rozaban al menor movimiento, cosquilleándole en la frente (1982:116)

Como podemos observar son fragmento que destilan cierto erotismo, y del cual podemos deducir que las prendas juegan un papel erótico en la relación con los amantes. Todo esto se ve de manera clarísima en los juegos que se traen Carola y Don Quintín: ambos para sus relaciones se disfrazan y juegan a vestirse de otros personajes, lo que desata la febril locura del estanquero:

Pero lo que le ponía fuera de sí era admirarla de señora, con abanico de plumas, vestido de cola, escotada y con prendido de flores en el pecho. Cuando la veía engalanada de este modo, no se sentaba, sino que se dejaba caer estupefacto en un sillón desvencijado: ella entonces se ponía de media anqueta en uno de los brazos del butacón, y alzando una copa de Champaña, que compró en el Rastro, brindaba con pardillo de la taberna cercana: luego paladeaban a medias los incendiados sorbos, y de fijo que no gozaron la mitad que ellos los más venturosos amantes de la historia (...) Lo único que sentía era no tener ropa con que disfrazarse de magnate o de emperador; de algo, en fin, con autoridad para hacer que el mundo entero se postrara en adoración de aquella sirena (1982:194)

En estos juegos, pasan sus tardes pecaminosas Don Quintín y Carola. Es llamativo para el lector el hecho de que cuando Carola se disfraza de señora, sea cuando el estanquero pierde por completo la cabeza, y se entregue a los delirios de la lujuria, prendido por la cómica. Parece pues que existe una relación entre el nivel social que represente la ropa y la atracción del hombre hacia esta. Esto puede comprobarse también en como Don Juan expresa en sus reflexiones que desde que ve a Cristeta como una señora, su amor y deseo parecen haber aumentado:

No podía decirse que hubiese sufrido, sino gozado cambio; antes era fina, gentil y airosa; ahora, sin perder elegancia, esbeltez ni gallardía, estaba más llenita y redondeada; de linda se había trocado en hermosa. ¡Y qué modo de vestir! (...) Está hecha una real moza... ¡qué modo de andar y qué cuerpo, y qué señorío, y qué boca! (...) No hay comparación: vale ahora infinitamente más. Antes era... lo que era: una comiquilla decentita y graciosa; ayer parecía una duquesa. ¡Daría cualquier cosa por saber todo lo que ha sucedido! (...) Las últimas frases que don Juan pronunció mentalmente en aquel largo y humillante monólogo fueron estas: «Sí, ¿eh?... Pues ahora me gusta más que antes... ¡ella caerá!» (1982:121)

Podríamos establecer pues, que el vestirse de una manera elegante y al estilo de las señoras de clase alta no solo gusta a las mujeres por igualarse con sus superiores y

distinguirse de los de su clase sino que es también objeto de atracción para las hombres, quienes encuentran mucho más atractiva a una gran señora, que a una jovencita corriente. Esto puede tener que ver con la sensación del hombre de que su conquista vale más cuanto más alta sea la clase de la mujer, mayor riesgo y mayor satisfacción consigo mismo por lograrlo, y a su vez, sentirse con derecho a esa posición. Por tanto, podría establecerse que ese deseo aspiracional está presente también en este personaje masculino.

Algunas prendas que aparecen erotizadas en la obra son por ejemplo, las mallas o el corpiño, que encontramos en contraposición en los personajes del teatro y de Cristeta. En primer lugar, encontramos una renuncia de Cristeta a ciertas prendas que dejan a la vista toda su silueta, sin embargo su papel como actriz le exige resignarse:

Cristeta tenía que salir con el pelo suelto, corpiño liso, muy escotado, de raso azul eléctrico, zapatos de lo mismo, nada en los brazos y en las piernas mallas hasta la cintura; es decir, desnuda: porque aunque de sus carnes sólo habrían de verse el escote y brazos, todas las líneas y prominencias del cuerpo quedaban de manifiesto (1982: 99).

En otro momento aparecen las mallas, en una comparativa de Don Quintín entre Mariquita y su mujer: “Y no era lo malo que doña Frasquita hiciese medias, sino que luego se las ponía. “¡Qué diferencia entre aquellas groseras fundas de algodón, con que cubría sus escuálidas piernas, y las mallas que apretaban y contenían los bien formados encantos de Mariquita!” (1982:121). Podemos observar como las medias de doña Frasquita se desprecian, están totalmente fuera de un contexto sexual, mientras que las mallas, que marcan la silueta se erotizan.

Por último, resulta muy llamativo como en la novela no solo se sexualizan las prendas que marcan las siluetas o que tienen connotaciones eróticas sino que también juega un papel importante el vestirse. Así, vemos como en repetidas ocasiones don Juan fantasea con la idea de Cristeta vestida de diversas formas, algunas ya las hemos señalado anteriormente, como cuando le dice qué disfraces serían los adecuados a su talento. No obstante, hay un pasaje, que es casi una ensoñación en la que el caballero fantasea con Cristeta vistiéndose para su cita, y no podemos dejar de señalar el erotismo de la escena:

Ensimismado y desprendido de cuanto le rodeaba, creyó verla mientras en su casa se vestía, desazonada y trémula, engalanándose con premeditación para venir a rendírsele. (...) Cristeta, en pie, frente al espejo, pincha en el rodete rubio la última horquilla, y con la yema de los dedos se arregla los ensortijados ricillos de la nuca. Estremecida de pudor y de frío, se quita la bata y la tira sobre un sofá. Las ropas interiores son finísimas; están adornadas de estrechas cintas de tonos pálidos, y trascienden suavemente a verbena. Las medias son negras, como exige la impúdica perversión de la moda; las ligas, de color de rosa. Ya se calza los bien formados pies. Ahora se pone el corsé, lleno de vistosos respuntes, y encima el cuerpo de suave batista para no ensuciarlo. En seguida el vestido

que, arrugando el canesú de la camisa, oculta el nacimiento del pecho y los hermosos brazos. La falda cae, resbalando a lo largo de la enagua; se abrocha de prisa; busca entre varias horquillas un alfiler largo para sujetar el sombrero, y se lo prende, dejando que el velo caiga, sombreándola el rostro dulcemente. Los guantes..., una pulsera..., la lisa de plata, nada que tenga pedrería. Se acabó. Algo falta: pudorosa, aunque nadie puede verla, se vuelve de espaldas a la puerta y se estira una media. (1982: 260)

Además, el autor nos está dejando entrever que no es fruto de la imaginación de don Juan, sino que, en una especie de conexión mental, está verdaderamente presenciando la escena de la amada vistiéndose para ir a verlo, y eso aumenta en él el deseo. Podría parecer contradictorio pues normalmente, las escenas eróticas tienen que ver con el desvestirse y dejar el cuerpo desnudo, sin embargo en este momento en el que la moda y las prendas están jugando un papel tan importante en el panorama social, incluso el vestirse se ha erotizado.

CONCLUSIONES

A lo largo de toda la obra de *Dulce y sabrosa* (1915), Octavio Picón otorga un papel fundamental al vestido y la apariencia, jugando continuamente con el poder de estos para fingir o aparentar ser quien no se es. Por tanto, no estaríamos ante un uso conservador que desconfía de la moda como recurso para ascender de clase, sino más bien ante una postura atrevida, que señala el acto de vestirse como el poder para ser quienes queramos. Esto sin duda, se aprecia en detalles como que la protagonista y otros personajes, como Carola, sean actrices: el disfraz es el juego durante toda la obra. De hecho, este juego que se plantea de manera evidente en el personaje que la propia Cristeta crea, pues es clave para cumplir los deseos del personaje: recuperar su honra y a su amado.

Estas ideas son, por consiguiente, bastante innovadoras, ya que no se hace un juicio moral, ni hay castigo para los personajes por esta confusión identitaria que crean, sino que todo se soluciona de manera afable, y los personajes inmorales como Carola tampoco reciben mayor castigo (se presenta como una situación bastante normalizada), ya que no es esa la intención del autor sino hacernos entender que las prendas de ropa son nuestro disfraz, no solo en las tablas, sino en el día a día y que un uso inteligente (incluso picaresco) podría ayudarnos a conseguir nuestros objetivos sea de la clase que sean.

Podríamos concluir también que esta postura del autor respecto a las prendas de moda encaja con las ideas reivindicativas de feministas de la época como Carmen de Burgos: ambos entenderían la moda como un recurso expresivo mediante el cual la mujer desarrolla su faceta artística.

No obstante, en la obra queda claro que no es una cuestión que afecte solo a la mujer, sino que los personajes masculinos también muestran su interés por las prendas y los artículos de moda y lujo, demostrando así que no es cierto que la moda en el XIX se reserve para la mujer, sino que se ha intentado paliar este interés masculino para seguir manteniendo unos estereotipos de género muy claramente delimitados y que no interesaba dismantlar, ya que se despojaría así la total racionalidad adjudicada al hombre durante siglos y quedarían igualados ambos géneros.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS, Leopoldo, *La Regenta (1900)*, Madrid, diario EL PAÍS, S.L, 2005.

DÍAZ MARCOS, Ana María, *La edad de la seda (2006)*, Cádiz, Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.

PEREZ GALDÓS, Benito, *La de Bringas (1884)*, ed. Alda Blanco y Carlos Blanco, Madrid, Cátedra, 2006.

---, *La desheredada (1909)*, ed. Germán Gullón, Madrid, Cátedra, 2004.

PICÓN, Jacinto Octavio, *Dulce y sabrosa (1915)*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Cátedra, 1982.

VALERA, Juan, *Pepita Jiménez (1874)*, Madrid, Diario EL PAÍS, S.L, 2005.

WEBGRAFÍA

MILENIO DIGITAL, “La moda es parte de la cultura: Valerie Steele”, México, 2006, <https://www.milenio.com/estilo/la-moda-es-parte-de-la-cultura-valerie-steele> (fecha de consulta, 5 de mayo de 2019)