

# LA IMPORTANCIA Y EL VALOR SIMBÓLICO DE LA INDUMENTARIA EN LA NOVELA *FORTUNATA Y JACINTA*

*Rossella Chiolini Bagley*

En *Fortunata y Jacinta*, Benito Pérez Galdós describe la sociedad madrileña finisecular, en particular durante el Sexenio revolucionario cuando España entra en un período histórico de difícil modernización. Galdós, con la intención de crear una novela de costumbres contemporáneas, se sirve de la indumentaria para mostrar la importancia del comercio matritense donde la moda de la prenda y de los tejidos representa los negocios más lucrativos del período. Además, nos presenta la introducción del avance técnico y el cambio en la forma de vestir para adaptarse a las nuevas necesidades de mercados, en particular por la clase emergente que es la burguesía. Al mismo tiempo, nos indica el diferente estatus social con sus códigos de norma social y moral y utiliza a los personajes y su vestimenta para abordar una crítica de una sociedad superficial.

Desde las primeras páginas de la novela el lector aprende que el comercio matritense se desarrolla y crece porque a partir de la mitad del siglo XIX hay un aumento demográfico y debido a que en Madrid “habían entrado ya los primeros billetes del Banco de San Fernando” (Galdós, 1983: 147), y se idean “los primeros ferrocarriles” (Galdós, 1983: 149). Madrid se transforma gracias también a la “desamortización” (Galdós, 1983: 148) de los bienes eclesiásticos donde se convierte la tierra de la iglesia en propiedad privada. En España empieza a desarrollarse el capitalismo comercial. Nace una clase social en este momento preciso de la historia y esta clase es la burguesía, la dinastía de una sociedad de comerciantes (Blanco Aguinaga, 1968: 3). Estos comerciantes en la novela son representados por las familias Santa Cruz y Arnaiz que tienen una larga tradición lucrativa en el negocio de indumentaria y tejidos. Desde el año 1796 hasta el 1848 el almacén de Don Baldomero I “trabajó más en géneros del país que en los extranjeros. Escaray y Pradoluengo la surtían de paños, Brihuega de bayetas, Antequera de pañuelos de lana” (Galdós, 1983: 119). La fábrica de paños de Escaray era la fábrica más antigua y más admirada por sus paños dentro y fuera de España (Ortiz, 1976: 120). D. Baldomero I no sólo empieza a trabajar con los extranjeros para agrandar la empresa, sino que introduce “los famosos Sedanes para levitas (...) que ilustran la gloriosa historia de la sastrería moderna” (Galdós, 1983: 120). Además, aprovecha del “ramo de capotes y uniformes para el Ejército y la Milicia Nacional” (Galdós, 1983: 120) para ganar más dinero disfrutando del “artículo para capas” que nunca pasan de moda. Sin embargo, las vestimentas de los soldados son muy lucrativas porque en la novela se menciona también a los comerciantes rivales Albert y Casarredonda, que venden “el pantalón blanco de los soldados” que “ha sido origen de grandísimas riquezas” (Galdós, 1983: 121) a tal punto de superar la venta de los Santa Cruz.

El comercio matritense es entonces un “sólido y bien reputado comercio” (Galdós, 1983: 122) y para mantenerlo de esta manera es importante adaptarse a las nuevas necesidades del mercado. El imperialismo español basado en el área filipino-oriental es reemplazado por otro basado en el imperialismo anglosajón. Por lo tanto, este cambio histórico es enunciado mediante un cambio de moda (Herrero, 1999: 257). El Mantón de Manila, “símbolo esencial de la civilización hispánica” (Galdós, 1983: 257), es reemplazado por los “abrigos confeccionados” porque, como explica el narrador en la novela, “si los pañuelos llamados de talle, que eran los más baratos, se vendían bien en Madrid (...) en cambio el gran mantón, los

ricos chales de tres, cuatro y cinco mil reales se vendían muy poco, y pasaban meses sin que ninguna parroquiana se atreviera con ellos” (Galdós, 1983: 134). Por esta razón, el emblema tan amado pierde su importancia especialmente entre las mujeres de la burguesía que lo ceden a las mujeres del pueblo que lo atesoran con “admirable instinto” en ocasiones importantes.

El cambio en la forma de vestir también se debe al cambio de gusto de los españoles que empiezan a preferir tonalidad de colores grises contra el rojo del Mantón de Manila: “La sociedad española empezaba a presumir de “seria”; es decir, a vestirse lúgubrememente, y el alegre imperio de los colorines se derrumbaba de un modo indudable. Como se habían ido las capas rojas, se fueron los pañuelos de Manila” (Galdós, 1983: 150). Herrero afirma que “esa transición de modas tiene un carácter político” porque la nueva clase burguesa procura aniquilar la tradición popular que es la esencia de la nación (Herrero, 1999: 258). Sin duda la burguesía es una clase emergente que tiene poder y quiere distinguirse del pueblo en la forma de vestirse también.

No es casual entonces, que si los comerciantes quieren mantener los negocios lucrativos tienen que adecuarse a la nueva tendencia de mercado y esto es lo que hace Isabel Cordero de la familia Arnaiz que “ha sido la salvadora del acreditado establecimiento” que elige “los mahones, aquellas telas ligeras y frescas que tanto se usaron hasta el 54” (Galdós, 1983: 150). Ella comprende que es importante estar al paso con las novedades porque los madrileños “sentían de ser elegantes con seriedad” (Galdós, 1983: 153). Además, la intuitiva Isabel cuando escucha del gran proyecto de Bravo Murillo que predice la traída de aguas a Madrid, percibe que la gente irá a utilizar “camisas limpias en todas las clases, de mujeres ya acostumbradas a mudarse todos los días y señores que eran la misma pulcritud” (Galdós, 1983: 154). Por lo tanto, tiene la idea de la importación de la ropa blanca, idea que será realizada por las familias de comerciantes Santa Cruz y Arnaiz que empiezan a “traer batistas finísimas de Inglaterra, Holanda y Escocia, irlandas y madapolanes, “nansouk” y cretonas de Alsacia” (Galdós, 1983: 155). Con este comercio lucrativo las dos familias llegan a “adquirir una prosperidad relativa. Y por fin, las crinolinas dieron al establecimiento buenas ganancias” (Galdós, 1983: 155). Isabel, con su perspicacia femenina, introduce el “miriñaque” que Ortiz define “como una especie de refajo, hueco y con armadura de alambre, que se empleaba para ahuecar las faldas” (Ortiz, 1976: 155), una invención que el narrador considera “absurda” pero que entra a formar parte de la moda del período.

El comercio matritense, si quiere continuar siendo lucrativo, no sólo debe tener en cuenta las nuevas necesidades de mercado y de los gustos de los españoles, sino de los avances tecnológicos que aportan un cambio muy importante en la moda de España del siglo XIX. Gracias a la popularidad de la máquina de coser se favoreció el avance y la “estandarización” de la indumentaria porque permitió la producción rápida y extensiva de determinadas piezas (Gutiérrez García, 2005: 45). Se hace referencia a esta expansión industrial en el capítulo V cuando Jacinta y Juanito, en su viaje de novios, visitan la ciudad de Barcelona y admiran “las soberbias fábricas de Batlló y de Sert” (Galdós, 1983: 213). Más adelante en el capítulo se hace referencia al telar Jacquard “con sus incomprensibles juegos de cartones agujereados tenían ocupada y suspensa la imaginación de Jacinta, que veía aquel prodigio y no lo quería creer” (Galdós, 1983: 214). Las máquinas entonces son importantes porque intervienen en la cadena de producción de los tejidos, disminuyen los costos y el precio final del producto y crean una nueva manera de entender el negocio (Blanco Carpintero, 2008: 23). Los comerciantes ganan porque pueden ponerse al alcance de un número mayor de compradores. Claro que los avances tecnológicos contribuyen a la prosperidad de la industria textil y a la prosperidad de los comerciantes madrileños.

Otro elemento que resulta importante en el cambio de la forma de vestir es la influencia de Francia. La moda francesa se propaga en España gracias a los emigrados que regresan a España. Los emigrados que regresaban a la madre patria “trajeron las últimas modas francesas

que habían echado por tierra las que aun se estilaban en España; y comenzaba a dominar la actual elegancia. Y elegancia decimos, porque verdaderamente lo es” (Strbakova, 2007: 18). Carpintero comenta que París es el centro de la moda desde los siglos pasados y los franceses tuvieron la oportunidad de lanzar la exportación de estilo y modo de vida “cuyo reflejo inmediato se vivirá en la indumentaria” (Carpintero, 2008: 22). En la novela la referencia a la indumentaria francesa subraya la disparidad de estatus social. Las mujeres que pueden llevar la prenda francesa son mujeres de la alta burguesía, hijas de comerciantes, por ejemplo Barbarita o Jacinta. Jacinta, que no necesita mucha ropa, regala a sus hermanitas solteras “vestidos completos acabados de venir de París” (Galdós, 1983: 250).

Sin duda la indumentaria en la obra de Galdós tiene un papel muy importante desde un punto de vista económico-comercial, y también para subrayar el diferente estatus social con sus códigos de norma social y moral. Madrid es una ciudad en vía de transformación y la clase social también. Con la urbanización la población se centraliza en la capital. La nobleza de sangre va perdiendo terreno y, “los títulos nobiliarios comienzan a perder su pátina áurea, el dinero será el metrónomo que indique el éxito personal, convirtiéndose la moda y la indumentaria en los mejores heraldos de dicho triunfo” (Carpintero, 2008: 25). La indumentaria es el único referente que tiene la sociedad para conocer la clase de pertenencia. La ropa entonces es la expresión de un estatus social, y por eso el aristócrata debe mostrarse al mundo con todo el orgullo de su clase. El vestido, tiene “un carácter fronterizo, ya que se ha estudiado en un terreno intermedio entre el propio cuerpo y el exterior, y sin embargo, constantemente está cruzando esta frontera porque participa tanto de la construcción del individuo como en la explicación de una sociedad” (Ríos Lloret, 2008: 86). La sociedad en la novela está dividida por la alta y baja burguesía y el pueblo del cuarto estado, los barrios pobres de Madrid.

Jacinta, en su manera de vestir, le da al lector la idea de qué consta la indumentaria femenina de la alta burguesía: “abrigo, después el cuerpo, la falda, el “polisón” (Galdós, 1983: 222). El polisón, como explica García, es un “armazón femenino sujeto a la cintura para ahuecar la falda” (Gutiérrez García, 2005: 45). Además, menciona a “los sombreritos de moda, ya el fichú o la manteleta” (Gutiérrez García, 1983: 250). A Bárbara, la suegra de Jacinta, le gusta la ropa blanca y “por la mantelería tenía la señora de Santa Cruz verdadera pasión. De la tienda de su hermano traía piezas enteras de Holanda finísima, de batistas y madapolanes” (Galdós, 1983: 260). La ropa blanca era el símbolo de la indumentaria femenina como “las batistas finísimas de Inglaterra, Holanda”, “madapolanes”, “nansouk”, “las cretonas”, y en particular, la “levita”; y como señala Strbakova, el nombre levita en España se refería anteriormente a la prenda masculina y después el nombre se emplea para denominar la prenda femenina pero lo significativo es que “la levita se convierte en la prenda más emblemática del atuendo burgués decimonónico” (Strbakova, 2007: 30).

Por otro lado, la manera de vestir de Jacinta contrasta con la indumentaria popular de Fortunata quien lleva un: “pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros” (Galdós, 1983: 182). Así está vestida Fortunata cuando por primera vez se encuentra con Juanito Santa Cruz. Jacinta, durante el viaje de novios en Sevilla, se queda sorprendida por el toque femenino de las mujeres pobres porque “aun las viejas que piden limosna, llevan su flor en la cabeza” (Galdós, 1983: 225). Un ejemplo de cómo la ropa crea una imagen es cuando Guillermina y Jacinta visitan al cuarto estado, y están vestidas de una manera distinta: Guillermina “llevaba el traje modestísimo de costumbre” (Galdós, 1983: 316) que consistía en “falda de merino negro, sin cogidos, mantón negro también y de poco abrigo, y un vuelo cuyo viso tiraba al ala de mosca” (Galdós, 1983: 316); mientras Jacinta “se puso su abrigo, sayo o pardessus color de pasa”. “El atavío de las dos damas era tan distinto, que parecían ama y criada” (Galdós, 1983: 316). Es en particular en esta visita al cuarto estado donde se puede notar la diferencia entre la prenda burguesa y la prenda sencilla y pobre del pueblo. Jacinta

mira la ropa que estaba tendida: “mucho refajo amarillo, mucha zalea puesta a secar” “Una zagalona tenía en la cabeza toquilla roja con agujeros (...) otra toquilla blanca y (...) otra llevaba zapatillas de orillo y aquella botitas finas de cana blanca, pero ajadas ya y con el tacón torcido” (Galdós, 1983: 319). Encontraron otras mujeres que llevaban “pañuelo a la cabeza y mantón pardo” (Galdós, 1983: 323).

Otra distinción en la manera de vestir entre las dos clases de mujeres es que la burguesía empieza a vestirse “lúgubrementemente”, de una manera más seria para distinguirse del pueblo que ama los colores vivos. Cuando Jacinta visita al cuarto estado ve que el color rojo abunda, “que aquello parecía un pueblo que tiene la religión de la sangre” (Galdós, 1983: 318). El famoso mantón de Manila que antes era usado por “la gran señora y la gitana” es cedido a la clase media: “Como se habían ido las capas rojas, se fueron los pañuelos de Manila. La aristocracia los cedía con desdén a la clase media, y ésta, que también quería ser aristócrata, entregábalos al pueblo, último y fiel adepto de los matices vivos” (Galdós, 1983: 150). Strbakova, menciona que el chal permanece bajo diferentes formas durante el siglo XIX y es el motivo por el cual la alta burguesía abandona el mantón de Manila (Strbakova, 2007: 38).

En la segunda parte de la novela, Galdós introduce una figura femenina distinta. Es Aurora, una viuda de un francés que tiene la disposición para el trabajo porque había dirigido un establecimiento de ropa que heredó de sus padres. Aurora:

vestía con esa sencillez airosa de las mujeres extranjeras que se ganan la vida en un mostrador de tienda elegante, o llevando la contabilidad de un restaurante. Su traje era siempre de un solo color, sin combinaciones, de un corte severo y como expeditivo, traje de mujer joven que sale sola a la calle y trabaja honradamente (Galdós, 1983: 291).

Es la primera vez que Galdós introduce el modelo de una mujer urbana y cosmopolita. Es una mujer que empieza a emanciparse y a tomar decisiones; trabaja, gana dinero, y es independiente porque no tiene miedo a salir sola. Es diferente de la típica mujer burguesa y por lo tanto se viste en una manera peculiar.

Galdós se concentra más en la prenda femenina que la masculina, probablemente porque quiere poner en evidencia la mujer que en la sociedad decimonónica es una figura marginada y no tiene poder. Por lo tanto, busca rescatarla dándole la posibilidad de ponerse en luz y mostrar la propia personalidad a través de la propia forma de vestir.

El traje masculino por otro lado, está generalmente compuesto de pantalón, acompañado de frac, o levita y sombrero de copa llamado de esta manera por la forma cónica que determina la indumentaria burguesa (Strbakova, 2007: 28). En la novela se aprende de la indumentaria masculina a través de algunos personajes, por ejemplo Don Baldomero Santa Cruz que se viste de “finísimo paño negro” (Galdós, 1983: 289). Por otro lado, el traje del pueblo está compuesto de “chaqueta corta y botita de caña larga (...) y sombrero redondo y capa con esclavina ribeteada” (Galdós, 1983: 188).

Sin duda la indumentaria tiene importancia en una sociedad construida sobre las apariencias. Galdós, como observador social a través la descripción de la ropa, utiliza a los personajes y sus prendas para reprochar una sociedad superficial. Además, la atención que se presta a la ropa expresa ansiedad sobre la movilidad social —es decir, la posibilidad de subir o bajar de nivel social— en la época. Por ejemplo, Juan Santa Cruz, cuando empieza a tener una relación amorosa con Fortunata, se viste como lo define García en la manera de “la canalla madrileña”: “se encajó una capa de esclavina corta con mucho ribete, mucha trencilla y pasamanería. Poníase por la noche el sombrero pavelo, que, a la verdad, le caía muy bien, y se peinaba con los mechones ahuecados sobre las sienes” (Galdós, 1983: 187). Para jugar bien la parte del enamorado y simpatizar con Fortunata asume el rol de hombre de pueblo

utilizando trajes ajustados y también, lo hace para pasar inobservado. Acude a un sastre para que le haga “ropa ajustada para toreros, chulos y matachines” (Galdós, 1983: 188). Juan, a quien no le está permitido por su clase social y su moralidad mezclarse con el pueblo, encuentra la manera de hacerlo. El traje le permite engañar tanto a la burguesía como al pueblo.

Otro ejemplo de superficialidad y vanidad masculina es cuando Villalonga refiere a Juan que vio a Fortunata completamente transformada como una mujer vestida con elegancia y muy guapa con “seda, terciopelo, el sombrerito” (Galdós, 1983: 434) y que “llevaba unos pendientes de turquesas” (Galdós, 1983: 438). Esto desencadena el deseo prohibido de verla. Galdós parece hacer una crítica al pueblo que quiere imitar a los burgueses y también para mostrar que la transformación exterior no puede cambiar la verdadera esencia de una persona. Juan, con cualquier traje, es siempre un Don Juan de la alta burguesía, mientras Fortunata, aunque se viste con ropa parisina, sigue siendo una mujer del pueblo, del cuarto estado.

Bárbara Santa Cruz, mujer conservadora, intenta criar a Juan por los buenos caminos morales, pero ella misma peca de vanidad. Un ejemplo es cuando se da cuenta que su hijo se viste de una manera grosera y asume hábitos groseros: “¿es posible (...) que se te antoje también ponerte esos pantalones ajustados con los cuales las piernas de los hombres parecen zancas de cigüeña?” (Galdós, 1983: 188). Entonces, en un ímpetu de ira le dice que va a perder la amistad con él y le va a pegar: “hago lo que no he hecho nunca, cojo una escoba y ambos salís de aquí pitando” (Galdós, 1983: 189). La ligereza de Bárbara se demuestra en otra ocasión cuando durante una conversación con Moreno Isla, amigo de familia, que regresa después de haber pasado algún tiempo en el extranjero, le examina su traje: “Mira, mira que levita gris cerradas ... y botines blancos ... ¡Pero, Manolo, ¡qué zapatones usan por allá! Esos guantes pasarían aquí por guantes de cochero” (Galdós, 1983: 69). El comentario de Barbarita es la demostración de su frivolidad como cuando quiere comprar al Pitúsín, un niño de tres años que cree ser hijo de Juan, “un vestido de marinero con gorra” (Galdós, 1983: 410) para ponerlo presentable e introducirlo a su familia.

La superficialidad no sólo forma parte del mundo de los adultos sino también de los niños que son criados por los burgueses. Jacinta se hace protectora de Adoración, la niña de Mauricia la Dura, una mujer del pueblo que tiene un carácter difícil porque es alcohólica. Jacinta le paga el colegio, pasa tiempo con ella y la viste como una señorita. La niña muestra vanidad porque llega a soñar con la ropa nueva: “y ayer, cuando se la puso no hacía más que mirarse al espejo” (Galdós, 1983: 67).

Fortunata resulta ser superficial también. De hecho cuando va a visitar a Mauricia la Dura que está enferma, encuentra personalmente por primera vez a Jacinta. En vez de confrontarse con ella y aclarar viejos problemas, su pensamiento va “a las cosas más sutiles a las más triviales. Me tengo que hacer una falda enteramente igual a la que lleva ella” (Galdós, 1983: 211). Es curioso que el vestir se anticipe al pensar y al actuar y constituye una de las mayores preocupaciones de los personajes de la novela.

Maximiliano Rubín, que pertenece a la pequeña burguesía, aunque es hombre educado y sencillo, guarda las formas y es vanidoso porque “en la ropa era muy mirado y gustaba de hacerse trajes baratos y de moda, que cuidaba como a las niñas de sus ojos. De esto le sobrevino alguna presunción” (Galdós, 1983: 459). Maximiliano sabe que no tiene una figura hermosa y robusta como su esposa Fortunata y no es casual entonces su deseo de aparecer elegante para que no se note tanto la diferencia con su mujer. Otra forma de vanidad de Maximiliano es cuando le da dinero a Fortunata para que “desempeñe la ropa que le sea más necesaria... Los trajes de lujo, el abrigo de terciopelo, el sombrero” (Galdós, 1983: 480). Fortunata tuvo una relación con un hombre que la dejó sin dinero y por eso tuvo que pignorar toda su ropa elegante que parecía parisina, para conseguir un poco de dinero para sobrevivir. Maximiliano la sorprende cuando después de la boda le hace encontrar “las prendas de vestir

y de adorno que la infeliz había arrojado al mar el día de su naufragio” (Galdós, 1983: 658). Con este gesto gentil demuestra cierta vanidad porque quiere que su esposa se vista con ropa fina y sea considerada como una mujer honorada, seria y sea reconocida como la señora Rubín.

Por lo tanto, la ropa crea cierta imagen y con ella se codifica la moral. La ropa se asocia con la norma social y moral cuando por ejemplo, el personaje de Guillermina que se dedica al orfanato de niños decide adoptar “el traje liso de merino negro, el manto, pañolón oscuro cuando hacía frío, y unos zapatones de paño holgados y feos” (Galdós, 1983: 265). Guillermina adopta el traje servicial para mejor interpretar el papel e impactar a las personas que están a su alrededor. De esta manera, puede conseguir sus objetivos de buscar dinero para construir un orfanato y ayudar a los pobres.

Otro ejemplo de la moralidad en el vestir es cuando Fortunata entra en las Micaelas para purificarse para ser digna de casarse con Maximiliano Rubí, hombre honrado. La primera ropa que le ponen es una “toca blanca” símbolo de simplicidad y pureza, después:

le hicieron poner un vestido de lana burda y negra muy sencillo; pero aquellas prendas sólo eran de indispensable uso al bajar a la capilla y en las horas de rezo, y podía quitárselas en las horas de trabajo, poniéndole entonces una falda vieja de las de su propio ajuar y un cuerpo, también de lana, muy honesto, que recibían para tales casos (Galdós, 1983: 604).

La ropa corresponde a una norma social y moral que desarrolla dos modelos femeninos, dos construcciones masculinas de mujer: “la buena, el ángel del hogar; y la mala, la pecadora, la descarriada” (Ríos Lloret: 88). En este caso Fortunata es la mujer pecadora que necesita ser rescatada y lo puede hacer gracias a la religión con su código moral y vestimenta adecuada. En cambio, la buena y el ángel del hogar es Jacinta que se viste con colores tenues y ropa elegante y cumple su papel de esposa dentro de la sociedad burguesa. Otro ejemplo de norma social y moral es cuando Doña Lupe encarga a Fortunata que se “vistiese con sencillez y ella se puso algo más apanadita de modo que resultase siempre la conveniente distancia” (Galdós, 1983: 172) para ir a visitar a Mauricia que estaba enferma. Y también, cuando el cura Nicolás Rubín le sugiere a Doña Nieves, una fiel parroquiana que frecuentaba los cafés madrileños, “sea usted modesta en el vestir y no haga ostentación de esas naturalezas” (Galdós, 1983: 45).

Galdós critica la religión con su intolerancia, fanatismo y norma moral y lo hace gracias a sus personajes, y a sus maneras de vestir. Por ejemplo, Fortunata se siente turbada en presencia del cura porque su cara “era desagradable” y nota que “el ropaje negro del cura revelaba desaseo” (Galdós, 1983: 559). Según su manera de pensar, un sacerdote que está al servicio de Dios debe ser el ejemplo de la limpieza “reñida con la virtud”. Claro que el cura es todo lo opuesto: es gordo porque le encanta comer todo el tiempo y por lo tanto peca de glotonería, uno de los siete pecados capitales; impone su falsa moral haciendo más daño que bien; no da el buen ejemplo, y es sucio. ¿Dónde está la moralidad en este tipo de sacerdote? Esto es lo que Galdós quiere que los lectores lean entre líneas.

En conclusión, *Fortunata y Jacinta* ofrece un panorama de una clase social naciente que es la burguesía donde los comerciantes se enriquecen gracias a la venta de la indumentaria y de los tejidos. Este comercio representa los negocios más lucrativos del siglo XIX. Los avances tecnológicos, junto con la introducción de la máquina de coser, que favorece la producción de la prenda en serie y el cambio de gustos de los españoles en la forma de vestir, son los aspectos principales que influyen los cambios del código vestuario. También, la ropa representa el signo externo para diferenciar a las clases sociales de pertenencia con sus normas sociales y morales. Galdós, como observador social a través la descripción de la indumentaria, se sirve de los personajes para recriminar una sociedad superficial.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO AGUINAGA, C.: "On the Birth of Fortunata". *Anales Galdosianos*. 3 (1968), pp. 13-24.
- BLANCO CARPINTERO, M.: "La indumentaria en las novelas contemporáneas de Galdós a la luz de las nuevas estructuras sociales económicas". *Isidora*. 8 (2008), pp. 21-31.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, M. A.: "Literatura y moda: la indumentaria femenina a través de la novela española del siglo XIX". *Revista electrónica de estudios filológicos*. 9 (2005), pp. 1-91.
- HERRERO, J.: "El mantón de Manila contra el sombrero de copa; indumentaria y comida en *Fortunata y Jacinta*". *Ideas en sus paisajes* (1999), pp. 255-262.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Fortunata y Jacinta: Dos historias de casadas*. Madrid: Cátedra, 1983.
- RÍOS LLORET, R. E.: "Vestidas para Dios, vestidas para el diablo: ropa y modelos femeninos en la España de la restauración". *Folklore, literatura e indumentaria* (2008), pp. 86-104.
- ORTIZ, A. P.: "Vigencia de Fortunata". *Revista de Occidente*. 3ª (1976), pp. 42-51.
- STRBAKOVA, R.: Procesos de cambio léxico en el español del siglo XIX: el vocabulario de la Indumentaria. *Tesis doctoral*. Universidad de Granada. Septiembre de 2007.