



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

«CADA MONERÍA LES QUITA UNA GRACIA, Y CADA AFECTACIÓN UN ENCANTO»: MODELOS FEMENINOS Y CULTURA MATERIAL EN FERNÁN CABALLERO¹

Isabel CLÚA

(Universidad de Sevilla)

<https://orcid.org/0000-0001-8577-4686>

Recibido: 21-10-2024 / Revisado: 5-6-2025

Aceptado: 21-5-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: Este artículo explora las relaciones entre los modelos de feminidad y cultura material en la obra de Fernán Caballero, en concreto en las novelas *La Gaviota* (1849), *Elia o la España treinta años ha* (1849) y *Clemencia* (1852), centradas en las trayectorias de las protagonistas que les dan título. El objetivo fundamental es mostrar cómo el ajuste —o desajuste— de las protagonistas al modelo de feminidad normativa, marcada por el ideal de la domesticidad, está determinado muy significativamente por sus relaciones con el universo objetual. Por otra parte, estas relaciones vehiculan determinadas ansiedades respecto a la nación y la modernidad que también son relevantes en la construcción del ideal de género y que no solo son fundamentales en la obra de Fernán Caballero sino que atraviesan todo el siglo, desde el costumbrismo hasta la novela realista.

PALABRAS CLAVE: Fernán Caballero, género, cultura material, domesticidad, modernidad.

«EVERY TRIFLE TAKES A GRACE FROM THEM, AND EVERY AFFECTATION A CHARM»: FEMALE MODELS AND MATERIAL CULTURE AT FERNÁN CABALLERO'S WORKS

ABSTRACT: This article explores the relationship between models of femininity and material culture in Fernán Caballero's work, specifically in the novels *La Gaviota* (1849), *Elia o la España treinta años ha* (1849) and *Clemencia* (1852), focused on the trajectories of the protagonists that give them their titles. The main aim is to show how the adjustment —or misadjustment— of the protagonists to the model of normative femininity, marked by the

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Género, imagen y materialidad en la cultura literaria de la modernidad (1880s-1930s)* PID2022-137613NB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades / Agencia Estatal de Investigación – MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y por FEDER/UE

ideal of domesticity, is significantly determined by their relations with the objectual universe. On the other hand, these relationships convey certain anxieties about nationhood and modernity, that are also relevant in the construction of the gender ideal and that are not only fundamental in Fernán Caballero's work, but also run through the whole century, spanning from *costumbrismo* to the realist novel.

KEYWORDS: Fernán Caballero, gender, material culture, domesticity, modernity.

INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, el género es uno de los vectores culturales que la modernidad tardía reformula intensamente a través de una amplia gama de discursos —científicos, legales, pedagógicos...— entre los que el literario ocupa un lugar fundamental. Por un lado, en el tránsito entre los siglos XVIII y XIX se articula un nuevo modo de control de los sujetos, por el que la coerción deja paso a la disciplina y el poder adquiere una dimensión difusa y tentacular (Foucault, 2009), de ahí la recurrencia de la regulación del cuerpo, el género y la sexualidad a través de distintos dispositivos culturales. Esta multiplicación, como sugiere Felski (1995), acaba siendo determinante en la propia concepción de la época puesto que el género se organiza como una metáfora central, aunque contradictoria, de la modernidad; de ese modo, esta se percibe atravesada por cualidades masculinas como la racionalidad, la productividad o el control, al mismo tiempo que se define a la subjetividad moderna con atributos supuestamente femeninos como lo pasivo, lo hedonista y lo descentrado (4-5). Estas tensiones y paradojas se despliegan a lo largo de un siglo XIX que, en términos de normativa de género, parece operar «a modo de bisagra» de suerte que:

Las normas promulgadas en su comienzo son normas colectivas que definen una función social, la de esposa y la de madre, que reglamentan los derechos de la mujer en función de sus deberes, que designan finalmente a las mujeres como un grupo social cuyo rol, así como su comportamiento, deben uniformarse, esto es, idealizarse. Ahora bien, poco a poco esta representación totalizadora se va evaporando y las identidades femeninas parecen multiplicarse: la madre, la trabajadora, la soltera, la emancipada, etc., son cualidades propias de una u otra mujer, a veces incluso vividas contradictoriamente, sometidas a tensiones que anuncian la vida de las mujeres del siglo XX (Fraisie y Perrot, 1993: 3-4).

Así, el siglo XIX ofrece un rico panorama en el que conviven unos fuertes ideales femeninos basados en la domesticidad y el culto a la maternidad, bien apuntalados en todo tipo de discursos y soportes (Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca, 1998; Rabaté, 2007) junto con numerosas fisuras y contradicciones. En el caso español, el medio siglo es especialmente ilustrativo, pues la infiltración en las estructuras culturales de las ideas románticas y liberales de independencia personal y libertad individual (Kirkpatrick, 1991: 69) y las transformaciones aparejadas a la «difusión de las formas sociales burguesas» (66), que habían ido desarrollándose desde principios del XIX, desemboca, en la década de 1840, en la formulación de «estructuras de pensamiento que distinguían la esfera doméstica de las áreas de actividad económica y política, definiéndola no sólo como espacio físico del hogar, sino como ambiente emocional supuestamente idéntico a la subjetividad femenina» (Kirkpatrick, 1991: 66), lo que dará lugar al conocido estereotipo del ángel del hogar. Es también en este momento cuando se empieza a forjar un escenario de

profesionalización para las escritoras, que participan activamente en la elaboración de ese discurso al mismo tiempo que su posición pública en el campo literario lo contraviene o, cuando menos, plantea sugerentes contradicciones (Kirkpatrick, 1991; Sánchez Llama, 2000; Blanco, 2001).

La singular trayectoria de Fernán Caballero la configura como epítome de todas esas tensiones relacionadas con la encarnación y propagación (o puesta en duda) de esos ideales femeninos:

Y es que, si de un lado se opone en muchas ocasiones a que la mujer asuma un papel público, por otro decide, escondida tras la intermediación de su nombre masculino y apoyada por sus colaboradores, convertirse en una referencia literaria nacional; incluso en un icono propagandístico de cierta posición ideológica muy conservadora. Eso sí, siempre de condición verbal masculina, aunque muchas veces teñida de valores femeninos (Comellas, 2019: 28-29).

Así, en los últimos años, a las imprescindibles aproximaciones de la crítica a la poética de la autora (Montesinos, 1961; Herrero, 1963; Klibbe, 1973; Cantos Casenave, 1998; Amores, 2001; Montes Doncel, 2001; Comellas, 2010) se han ido sumando miradas que han atendido a la problemática configuración de su autoría desde una perspectiva de género (Mayoral, 1998; Burguera, 2019; Comellas, 2018 y 2019, Comellas y Clúa, 2024) y al análisis de su obra de ficción desde este mismo parámetro (Kirkpatrick, 1983 y 1991; Valis, 1982; Charnon-Deutsch, 1994; Davies, 1998; Kaiura, 2009-2011 y 2012; Andreu, 2012; Kelly, 2018). Estas últimas aportaciones han desplegado una lectura de la novelística de Fernán Caballero que subraya cómo los personajes femeninos vehiculan en distinto grado los ideales de feminidad de la época. Así, en un extremo, personajes como Clemencia encarnarían a la perfección el modelo del ángel del hogar (Davies, 1998; Cornejo-Parriego, 2023) aunque, en este caso, sería capaz de integrar aspectos alternativos y en cierta medida emancipadores (Andreu, 2012; Kaiura, 2012); en el otro extremo, la Marisalada de *La Gaviota* se presentaría como una transgresora que desprecia ostensiblemente los valores de abnegación, modestia y contención sexual (Davies, 1998) y, por ello, es castigada a través de una narrativa que puede entenderse como una «fábula didáctica sobre el lugar adecuado para las mujeres» (Kirkpatrick, 1991: 246).

En esta línea interpretativa, no obstante, apenas se ha tenido en cuenta la centralidad de lo material en la construcción de estos modelos y contramodelos femeninos. Como pretendo mostrar ciñéndome a tres novelas que orbitan, desde su mismo título —*La Gaviota* (1849), *Elia o la España treinta años ha* (1849) y *Clemencia* (1852)—, alrededor de las figuras femeninas que las protagonizan, la atención a lo material arroja una luz novedosa a su interpretación. La elección de esta perspectiva no es arbitraria, pues en las últimas tres décadas, la crítica literaria y cultural ha enfatizado la importancia de lo objetual en la cultura y narrativas del XIX. Así, por un lado, las relaciones entre subjetividad y mundo físico se reconfiguran al hilo de los procesos culturales que se desarrollan a lo largo del siglo, como la industrialización masiva, el crecimiento del consumo o el auge de las ciencias biológicas. De ese modo, estos procesos dieron pie a distintos movimientos estéticos que se interesaron por los objetos inanimados (realismo, esteticismo...) y a su vez transformaron las formas mediante las cuales el público lector pensaba en el mundo de los objetos (Boehm, 2012: 3).

De hecho, esa creciente significación de lo objetual ha sido, incluso, señalada como una de las claves de la visión realista, de modo que:

«Things» will in fact be a main theme in my exploration of the realist vision. Things, first of all, because they represent the hard materiality that one cannot get around in any non-idealist picture of the world [...]. You cannot, the realist claims, represent people without taking account of the things that people use and acquire in order to define themselves —their tools, their furniture, their accessories. These things are indeed part of the very definition of «character», of who one is and what one claims to be (Brooks, 2005: 16).

La perspectiva de Brooks se aproxima a los presupuestos teóricos de la *thing theory*, que voy a utilizar como herramienta de lectura fundamental; así, mi aproximación a los objetos y las prácticas asociadas a ellos asumen que no son solo materia inerte, sino que los utilizamos, entre otros, para otorgar sentido, construirnos o reconstruirnos, organizar nuestras ansiedades y afectos, sublimar nuestros miedos o dar forma a nuestras fantasías (Brown, 2003: 4). De ahí que la atención a su uso en el nivel diegético sea fundamental para comprender la configuración de los personajes femeninos, pero también que nos permita observar las ansiedades, afectos y miedos propios de la época que, más allá de la ficción, reverberan en ellos.

Así pues, voy a intentar mostrar cómo la encarnación perfecta o imperfecta del ideal femenino de cada una de las tres protagonistas —y de otros personajes femeninos secundarios que actúan como contrapuntos— se articula a través de la relación con los objetos. La lectura cruzada de las tres obras desde esta perspectiva permite ver así algunas líneas temáticas recurrentes en la narrativa de Fernán Caballero, como la asociación de las conductas desviadas con el exceso de ornamento, asunto que conecta con debates anteriores en torno a la moda —con un subtexto nacional muy relevante, en tanto que la moda se percibe como fenómeno moderno y extranjerizante, ya desde el costumbrismo— y que prefigura ansiedades que la novela realista desarrollará de manera insistente en las últimas décadas del siglo. Al mismo tiempo, se puede atisbar cómo el ideal femenino se asocia a una naturaleza domesticada, ligada a determinados objetos y atuendos perfectamente integrados en el ideal del ángel del hogar; esta estrategia retoma la bien asentada identificación entre mujer y naturaleza (Dijkstra, 1986) pero la depura de las inquietantes consecuencias que podría tener —y que tiene, de hecho, en numerosos desarrollos narrativos del siglo XIX— al encauzar esa naturalidad en el ámbito doméstico.² De ese modo, el ideal femenino escapa a los desórdenes que el culto por lo material parece desatar en los sujetos femeninos pero también a los indeseables excesos de una naturaleza indisciplinada e inculta.

«TIESAS Y ALAMBRADAS FLORES ARTIFICIALES» O LOS PELIGROS DEL LUJO

«En España, cuyo carácter nacional es enemigo de la afectación, ni se exige ni se reconoce lo que en otras partes se llama buen tono. El buen tono es aquí la naturalidad, porque todo lo que en España es natural, es por sí mismo elegante» (Caballero, 2010: 155). Con estas palabras, firmadas por «El Autor» arranca el capítulo 1 del tomo segundo de

² El desarrollo de discursos científicos a lo largo del siglo XIX y su infiltración en la literatura y en las artes va configurando un desplazamiento del sentido de esta identificación entre mujer y naturaleza; de ese modo, lo que en principio alude a lo reproductivo y maternal vira hacia un espacio inquietante, en el que la mujer se presenta como una criatura involutiva, más cercana al niño, al animal o a las «razas inferiores» que al varón y que epitomiza las ansiedades acerca de su posible descontrol sexual (Dijkstra, 1986). Este pliegue discursivo cristaliza en la imagen de la *femme fatale* que tan recurrente será en el *fin-de-siècle*, donde habita las obras de autores Valle-Inclán, Zamacois, Hoyos y Vinent, etc.

La Gaviota, dedicado a la presentación de la tertulia de la condesa de Algar en Sevilla y que constituye el punto de inflexión en la trama en tanto que supone el arranque de la carrera pública de Marisalada y su inmersión en el mundo urbano, bajo la protección del Duque de Almansa. La llegada del Duque a la tertulia anunciando el establecimiento de Stein y su esposa en Sevilla queda integrada en la colorida presentación de los miembros de la tertulia y sus efervescentes conversaciones sobre temas variados entre los que el carácter nacional ocupa un lugar primordial, primero por los comentarios acerca de Lord G. y Sir John Burwood —dos ingleses recién establecidos en Sevilla— y más tarde por la irrupción de un curioso personaje femenino, Eloísa:

Esta nueva interlocutora acababa de llegar de Madrid, adonde un pleito de consideración había exigido la presencia de su padre. Volvía de esta expedición completamente modernizada; tan rabiosamente inoculada en lo que se ha dado en llamar buen tono extranjero, que se había hecho insoportablemente ridícula. Su ocupación incesante era leer; pero novelas casi todas francesas. Profesaba hacia la moda una especie de culto; adoraba la música y despreciaba todo lo que era español (Caballero, 2010: 169).

Es la intervención de este personaje la que entra en diálogo con el encabezado del capítulo, pues su conversación girará exclusivamente en torno a la superioridad de los gustos, costumbres y, sobre todo, modas extranjeras, diametralmente opuestas a la elegancia española, carente, según las palabras del autor, de afectación.

—¿Os agrada? —exclamó la elegante joven, dejando de repente el tono sentimental—. Son estas telas las últimas *nouveautés*, es *gro Ledru-Rollin*.

—No es extraño —dijo Rafael— que se muera por España y por las españolas aquel inglés que veis allí enfrente y cuya cabeza descuella sobre todas las plantas del macetero.

—¡Qué mal gusto! —contestó Eloísa con un gesto de desdén.

—Dice —continuó Rafael— que no hay cosa más bonita en el mundo que una española con su mantilla, que es el traje que más favor les hace.

—¡Qué injusticia! —exclamó la joven—. ¿Creen acaso que el sombrero es demasiado elegante para nosotras?

—Dice —prosiguió Rafael— que manejaís el abanico con una gracia incomparable.

—¡Qué calumnia! —dijo Eloísa—. Ya no lo usamos las elegantas.

—Dice que esos piecitos tan monos, tan breves, tan lindos, están pidiendo a gritos medias y zapatos de seda, en lugar de esas horrendas botas, borceguíes, brodequines o llámense comoquiera.

—Eso es insultamos —exclamó Eloísa—; es querer que retrogrademos medio siglo, como dice muy bien la ilustrada prensa madrileña.

—Que los ojos negros de las españolas son los más hermosos del mundo.

—¡Qué vulgaridad! Esos son ojos de las gentes del pueblo, de cocineras y cigarreras.

—Que el modo de andar de las españolas tan ligero, tan gracioso, tan sandunguero, es lo más encantador que pueda imaginarse.

—Pero ¿no conoce ese señor que nos mira como parias —dijo Eloísa—, y que estamos haciendo todo lo posible para enmendarnos y andar como se debe? (Caballero, 2010: 171).

De carácter aparentemente banal, las consideraciones de Eloísa sobre las mantillas, sombreros, abanicos y borceguíes evidencian cómo están imbuidos de significaciones que implican, como poco, a los conceptos de nación y modernidad. Las piezas que prefiere tienen un carácter extranjerizante (particularmente, francés), moderno (el rechazo a las prendas tradicionales se fundamenta en la idea de no «retrogradar» medio siglo y, por tanto, la adopción de prendas a la moda implica progreso) e incluso subversivo en términos políticos y de género: el gro Ledru-Rollin, del que se ufana, hace referencia a Alexandre-Auguste Ledru-Rollin, político progresista, que ocupó un lugar prominente en la II República, defensor del sufragio universal e íntimo amigo de George Sand.³ En la misma línea se sitúa la segunda aparición de Eloísa en el capítulo VI de la parte II, en la que el objeto de desprecio es la música española, que la joven rechaza de nuevo conectando lo autóctono con el atraso y lo extranjero con el progreso:

—¡Canciones españolas! —clamó Eloísa, indignada—. ¡Qué horror! Eso es bueno para el pueblo; no para una sociedad de buen tono. ¿En qué está pensando Gracia? Ved por qué los extranjeros dicen con tanta razón que estamos atrasados: porque no queremos amoldar nuestros modales y nuestras aficiones a las suyas; porque nos hemos empestillado en comer a las tres y no queremos persuadirnos, que todo lo español es ganso a *nativitate* (Caballero, 2010: 221).

Estas dos brevísimas, pero significativas apariciones de Eloísa preceden a su última irrupción en la novela, en este caso, a través de la fugaz referencia a su desgraciada trayectoria personal:

—Esa es una historia lamentable —dijo la condesa—. Se casó en secreto con un aventurero francés que se decía primo del príncipe de Rohan, colaborador de Dumas, enviado por el barón Taylor para comprar curiosidades artísticas, y que por desgracia se llamaba Abelardo. Ella encontró en su nombre y en el de su amante la indicación de su unión marcada por el destino. En él vio un hombre que era al mismo tiempo literato, artista y de familia de príncipes, y creyó haber encontrado el ser ideal que había visto en sus dorados ensueños. A sus padres, que se oponían a aquella unión, los miraba como tiranos de melodrama, de ideas atrasadas y sumisos en el oscurantismo...

—Y en el españolismo —añadió el general en tono de ironía—. Y la señorita ilustrada, nutrida de novelas y de poesías lloronas, se unió con aquel gran bribón, casado ya dos veces, como después lo supimos. Pasados algunos meses, y después de haber gastado todo el dinero que ella le llevó, la abandonó en Valencia, adonde fue a buscarla su desventurado padre, para traerla deshonorada, ni casada, ni viuda, ni soltera. Ved ahí, sobrinos míos, adónde conduce el extranjerismo exagerado y falso (Caballero, 2010: 279).

Aunque el personaje es secundario, su presencia en la novela es muy significativa por dos razones: por un lado, como se explicará más adelante, su funesta trayectoria cons-

³ Cabe recordar la relevancia del antagonismo ideológico entre Fernán Caballero y George Sand, sobre todo en lo que respecta a la construcción del modelo autorial de la primera (Comellas, 2019): «Ciertamente, George Sand reunía en sí todo lo más contrario a la esencia y el talante de Fernán Caballero: partidaria de la emancipación femenina, socialista utópica, romántica escéptica y anticlerical, encarnaba también el tipo de escritor extranjero que en sus libros de viajes ofrecía una visión del pueblo español y de sus costumbres y tradiciones, totalmente mediatizada por los prejuicios» (Socias, 2017: 543).

tituye, en cierto modo, un espejo del propio recorrido de Marisalada (Jovanovic, 2019), en quien también se equipara la fascinación por lo material con una caída moral que la convierte en un ejemplo negativo de feminidad;⁴ por otro lado, esa equiparación tiene una evidente clave nacional que no resulta nueva: el rechazo de las piezas de indumentaria típicamente españolas (mantilla, zapatos de seda) y su sustitución por otras piezas extranjeras (sombrero, borceguí) o simplemente su abandono (abanico) se enclava en una larga discusión sobre la identidad nacional, que tiene orígenes en el siglo XVIII pero que aparece con enorme fuerza en el costumbrismo y que también será asediada por diversas contemporáneas de la autora.

Recordemos que la influencia de las modas francesas, iniciada a finales del siglo XVIII y que se intensifica según avanza el siglo XIX, en especial a partir de 1830 (Pena González, 2008: 46), genera numerosos debates al respecto. Si en el siglo XVIII ya encontramos «el rechazo en España del gusto extranjerizante de los petimetres por parte de los defensores de valores patrióticos más tradicionales» (Díaz Marcos, 2006: 82), entrado el XIX es bien conocida la discusión que se escenifica en la prensa en torno al uso de la mantilla o su sustitución por el sombrero y en la que participan, entre otros, Larra, Mesonero Romanos o Eugenio de Ochoa (Escobar, 1983). Esa discusión se extiende a lo largo del siglo y, en definitiva, convierte la mantilla en «una prenda de resistencia frente a lo extranjero y personifica el compromiso de la mujer por mantener intacta la identidad nacional tradicionalista en contraposición al sombrero francés, símbolo de los ideales progresistas y liberales de cuño extranjero» (Corujo Martín, 2018: 34).⁵ Por otra parte, será ya en el siglo XIX cuando la fascinación por la moda y el lujo se identifiquen en exclusiva con lo femenino —a diferencia de la equiparación de los dos sexos en materia de moda en el siglo XVIII (Díaz Marcos, 2006: 128)—, dando lugar a un tipo bien definido aunque aparezca con diversas nomenclaturas: la elegante, la coqueta, la dama de buen tono, etc., en el que la cuestión moral se superpone o incluso desplaza a la nacional.

Unas calas en algunos de los textos de la época dan buena cuenta de esta transformación: así, en «La dama de gran tono», artículo de Gertrudis Gómez de Avellaneda publicado en 1843 en el *Álbum del Bello Sexo*, se nos dibuja un tipo femenino frívolo y superficial, definido por su obsesión por las modas francesas e inglesas e inmersa en distintas actividades de ocio (paseo, teatro, tertulias) a imitación de los usos extranjeros. La pieza es ligera, incluso juguetona, por su constante alusión a términos y conceptos franceses —sin entrar, no obstante en ninguna censura sobre esa cultura ni contraponerla agriamente a la española—; las consideraciones morales sobre el sujeto femenino se sitúan en el arranque y el cierre apuntando a una misma dirección: cómo el tipo es simple y llanamente una creación de la sociedad («La mujer de la sociedad es hechura de ésta: buscad a la sociedad y hallaréis a la mujer: estudiad a la sociedad y conoceréis a la mujer», Gómez de Avellaneda, 2001: 68) que, por añadidura, la desprecia cuando pierde la riqueza y el encanto.

En contraposición, la pieza «La coqueta», publicada por Ramón de Navarrete en *Los españoles pintados por sí mismos* (1851), sitúa lo coyuntural (la moda francesa) en segundo plano y hace de la coqueta una figura eterna, que expresa la naturaleza femenina:

4 El personaje de Eloísa también plantea otro interesante nivel de lectura relacionado con sus gustos literarios y la postura de Fernán Caballero al respecto; de ese modo, según Sánchez Jiménez: «[...] la ridícula afrancesada Eloísa, que es junto con María un claro modelo negativo de comportamiento femenino [...] Por tanto, la ecuación de *La Gaviota* y de las otras obras de la autora es clara: Fernán reniega de la novela moderna porque es un folletín extranjero inmoral, de temática escabrosa. Con este rechazo la autora toma una clara posición en un campo literario dominado precisamente por esa novela que se repudia, y propone abiertamente un nuevo modelo de literatura» (2018: 175).

5 Sobre la mantilla y su significación en clave ideológica, véase Corujo Martín (2017). Sobre el afrancesamiento de las costumbres y la moda y su impacto en la prensa y la literatura del siglo XIX, véase Cuzovic-Severn (2018) y Velasco Molpeceres (2020).

En efecto, parece averiguado que nuestra madre Eva consintió en comer del fruto prohibido porque Luzbel le aseguró que así agradaría más a Adán. Véase cómo de todos los males de la sociedad tiene la culpa la coquetería de las mujeres.

Dedúcese de aquí que el tipo es antediluviano aunque el nombre sea moderno e importado de la Francia, de ese país de donde nos vienen tantas cosas buenas y malas, como la libertad de prensa, las modas, las costumbres parlamentarias, los dramas, las coaliciones, los sastres y las telas. Mas todo cargo exige pruebas, y yo voy a aducir algunas no solo para demostrar la fecha del vicio sino también sus funestos resultados (Navarrete, 1851: 69).

Como puede verse, la atención se desplaza al plano moral, el vicio, al que se le otorgan consecuencias funestas de orden social (es decir, exactamente a la inversa que el planteamiento de Gómez de Avellaneda, que designaba a la mujer como víctima de la sociedad), consecuencias que no se evocan, muy sintomáticamente, cuando el autor aborda la figura de «El elegante» en la misma colección.

Este viraje que se percibe en el tratamiento de Navarrete se acentúa en aproximaciones posteriores; por ejemplo, Pilar Sinués de Marco o Concepción Gimeno de Flaquer también tratarán el fenómeno de la coquetería, pero en sus escritos la cuestión nacional queda totalmente diluida y se reduce a una cuestión de normatividad de género. Así, Sinués, en «Coquetería y coquetismo» (1866), publicado en *Almanaque de El Ángel del Hogar*, traza una dicotomía entre el conveniente y aceptable impulso, propio de la coquetería, de agradar —por este orden— a padres, esposo y sociedad y el deleznable coquetismo que se asocia sin ambages a un «corazón frío y de poco elevados sentimientos» (Sinués de Marco, 2001: 182) y que rebaja la dignidad y la virtud de las mujeres que se entregan a él. Gimeno de Flaquer, en «A las sacerdotisas de la moda» (1871), publicado en *La mujer*, es, si cabe, más explícita, señalando que la coqueta se aparta de la auténtica misión de la mujer, a saber:

¿Sabéis cuál es vuestra misión sobre la tierra?

Fortalecer las almas debilitadas, cicatrizar las heridas del corazón, verter una gota de esencia en el cáliz del dolor cuando el infortunio abrume al hombre.

Velar adonde more el sufrimiento, olvidándoos de vosotras mismas para consagraros al desvalido y al indigente.

Ofrecer la vida cuando la caridad lo ordena, arrastrar la muerte cuando lo exija el deber sin retroceder ante el peligro, los cataclismos y epidemias (Gimeno de Flaquer, 2001: 248).

La Eloísa de Fernán Caballero parece ubicarse en el perfecto punto medio de esta encrucijada entre feminidad y nación, pues su pasajera, pero significativa presencia en *La Gaviota*, dialoga con ambos ejes. No es un equilibrio que se mantenga de manera constante en la obra de Fernán Caballero, pues en el caso de Alegría, una de las primas de Clemencia en la novela homónima, será la cuestión moral la que se enfatice, dejando de lado el subtexto nacional —que, sin embargo, es relevante en la novela—;⁶ de ese modo, la

6 Recordemos que en su epistolario, la propia Fernán plantea la novela como un estudio fisiológico de «el noble y exclusivo amor español, el violento y delicado amor francés, y el egoísta y material amor inglés» (Caballero, 1922: 196). Igualmente, la novela incluye momentos donde se plantea de forma evidente el rechazo a la nivelación de costumbres que conlleva la modernidad, en especial, en el caso de España: «Que un país sin pasado, sin historia, sin nacionalidad, sin tradiciones, adopte un carácter ajeno por no poseerlo propio, como ha hecho la América del Norte adoptando el inglés, y la del Sur adoptando el español, se comprende; pero que se afanen por hacer esto algunos hijos

presentación del personaje ya enfatiza unas cualidades morales sospechosas — «la expresión de aquellas miradas y la dulzura de aquella sonrisa ocultaban un alma vulgar, un entendimiento limitado, pero perspicaz y sutil, y un corazón ahogado en egoísmo. Calificábala su madre de *buena alhaja*» (Caballero, 1982: 76)— que afloran con toda virulencia cuando, tras contraer matrimonio con el Marqués de Valdemar, antiguo pretendiente de su hermana Constancia, reaparece en la trama encarnando a la perfección el tipo de la coqueta. Su descripción subraya los elementos morales con especial énfasis en una sexualidad desatada y apuntalada en la vanidad propia del tipo:

Alegría estaba hecha el bello ideal de la elegancia, un figurín de moda, el tipo del supremo buen tono. Pero su vida agitada y sus horas desarregladas, sus continuos trasnocheos y sus constantes excitaciones, la habían destruido, avejentado y adelgazado a aquel extremo que quita todas las formas al cuerpo, toda la frescura al rostro y toda la lozanía a la juventud. Compuesta y animada, sobre todo con la luz artificial, estaba bien; pero descompuesta y desanimada estaba como una flor sacudida y marchita por el levante.

Pertenecía Alegría a la clase de mujeres desalmadas que se confiesan a sí mismas coquetas, en vista de que el espíritu de imitación francés no sólo ha adoptado la palabra, sino también el vano y frívolo espíritu que la erige casi en una elegante gracia social. Pero pertenecía también, sin ella confesarlo, a la más perversa variedad de la especie, esto es, a aquella que como medio más eficaz y enérgico de atraer a los hombres, no les demuestran sólo el deseo de agradarles, sino que por más seguridad, tomando la iniciativa, les demuestran que ellos les agradan a ellas [...] Alegría, como las mujeres de su especie, sentía hacia los hombres, en ludibrio de su sexo, la propensión que es propia de éstos hacia las mujeres, aumentada por la necia vanidad de verse rodeada de enamorados o aspirantes, y el perverso anhelo de triunfar de otras mujeres, sobre todo si éstas valían más que ella. De esto resultaba que cuando no bastaba para lograr sus fines el hacerse seductora, se hacía provocativa, sin que le arredrase respeto divino ni humano (Caballero, 1982: 269).

Obviamente, esta disposición del personaje tiene una traslación precisa en la trama: el adulterio y, más adelante, el castigo, pues Alegría acaba siendo abandonada por su esposo, el marqués de Valdemar y también por su amante y pretendiente en tiempos de soltería, Guzmán, quedando sometida, pues, a la vergüenza pública.

Es imposible, a estas alturas, no pensar, a la luz de estos dos personajes secundarios en Marisalada quien, como Eloísa y Alegría, se abona a relaciones amorosas ilícitas y acaba en el escarnio absoluto. Se ha señalado de manera recurrente cómo esa trayectoria narrativa está impulsada por «la fuerza destructora de sus pasiones y pretensiones» (Comellas, 2010: cxxvi), que la aparta de familia y pueblo, lo que la lleva al fracaso. Se ha reparado menos, no obstante, en la íntima imbricación de esta trayectoria con un proceso de transformación identitaria apuntalada en la indumentaria y en la pasión por lo material y que es, además, muy notable por lo extremo (y fallido) de su metamorfosis. De hecho, si pensamos en la primera aparición de Marisalada, la joven aparece totalmente ajena a cualquier rastro de elegancia o siquiera decoro y se nos muestra así: «con el cabello desordenado y colgando a ambos lados de su pálido rostro, encogida y tiritando, envolvía sus desordenados miembros en un toquillón de bayeta parda» (Caballero, 2010: 83). No se

del país de Pelayo y del Cid, de Calderón y de Cervantes, para desechar el suyo y adoptar el ajeno, es lo que no concibe ni el patriotismo, ni la sana razón, ni el buen gusto, ni la poesía» (Caballero, 1982: 267-268).

trata, simplemente, del desaliño propio de una enferma —razón por la que la Tía María acude a casa de Santaló—, pues como recuerda su padre, la joven dispone de un razonable ajuar, cuya mención suscita este interesante diálogo:

—Es preciso —continuó Stein— que gaste calzado y ropa de abrigo.

—¡Si no quiere! —exclamó el pescador, levantándose precipitadamente y abriendo un arca de cedro, de la que sacó cantidad de prendas de vestir—. Nada le falta; ¡cuanto tengo y puedo juntar, es para ella! María, hija, ¿te pondrás estas ropas? ¡Hazlo por Dios, Mariquilla!, ya ves que lo manda el médico.

La muchacha, que se había despabilado con el ruido que había hecho su padre, lanzó una mirada díscola a Stein, diciendo con voz áspera:

—¿Quién me gobierna a mí? (Caballero, 2010: 85).

Esta última frase constituye la primera y muy evidente manifestación del carácter indómito de Marisalada y ese rechazo a lo material parece delinear como una confirmación del apodo que Momo le otorga y que da nombre a la novela, gaviota, lo que subraya la naturaleza salvaje, ajena a cualquier aspecto civilizatorio, del personaje.

La relevancia de la apariencia y el ajuste a los estándares de decoro propios de la sociedad se va desgranando en los capítulos posteriores, en los que la educación y el desarrollo musical de María van en paralelo a un acendramiento de su aspecto. Así, en el capítulo x aparece vestida «decentemente, sus cabellos, bien peinados y recogidos en una castaña» (Caballero, 2010: 103) y en el siguiente se enfatiza aún más la transformación respecto al inicio de la novela:

En este momento entró Marisalada en la huerta. No era ya por cierto la niña que conocimos desgredada y mal compuesta; primorosamente peinada y vestida con esmero, venía todas las mañanas al convento, al que si bien no la atraían el cariño ni la gratitud a los que lo habitaban, traía el deseo de oír y aprender música de Stein, al paso que la echaba de la cabaña el fastidio de hallarse sola en ella con su padre, que no la divertía (Caballero, 2010: 117).

Este momento es importante porque precede a las insinuaciones que de manera bastante poco velada le hace la tía María acerca del matrimonio y de un conveniente casamiento con Stein. Haciendo gala de su carácter indómito, Marisalada rechaza de plano esa posibilidad —«Yo no quiero casarme» (Caballero, 2010: 119)— pero mientras se aleja se produce un significativo cambio de opinión, por el que empieza considerar esa posibilidad. Y si bien al principio del capítulo se subraya la pasión por la música como vínculo principal con Stein las reflexiones sobre un eventual matrimonio con él, las que cierran el capítulo incluyen una dimensión mucho más material:

Ahora, si se casa conmigo me hará buena vida; ¡eso sí!, me dejará hacer lo que me dé la gana, me tocará su flauta cuando se lo pida, y me comprará lo que quiera y se me antoje. Si fuera su mujer, tendría un pañolón de *espumilla*, como Quela, la hija de tío Juan López, y una mantilla de blanca de Almagro, como la alcaldesa. ¡Lo que rabiaban de envidia! (Caballero, 2010: 120).

Como puede verse, desde estos momentos iniciales, en la configuración del personaje se entrelazan de manera consistente su desafío constante a unas normas sociales que socavan su independencia, su pasión por la música y su creciente atracción por el lujo. En

la segunda parte, ya en pleno proceso de preparación para su debut como cantante, este último aspecto queda manifiesto y asociado a un rasgo de carácter habitualmente ligado al lujo, esto es, la vanidad: «*Marisalada* pasaba su vida consagrada a perfeccionarse en el arte, que le prometía un porvenir brillante, una carrera de gloria y una situación que lisonjeara su vanidad y satisficiera su afición al lujo» (Caballero, 2010: 188).

El proceso de transformación del que he dado cuenta hasta ahora se acelera y se acentúa una vez que la narrativa se desplaza a entornos urbanos y a la vida social que vehicula las interacciones entre los personajes. La primera presentación de María en sociedad, en Sevilla, genera un pésimo efecto, por su indumentaria:

Se presentó malísimamente pergeñada. Un vestido de foular demasiado corto, y matizado de los más extravagantes colores; un peinado sin gracia, adornado con cintas encarnadas muy tiesas; una mantilla de tul blanco y azulado guarnecida de encaje catalán, que la hacía parecer más morena: tal era el adorno de su persona, que necesariamente debía causar, y causó, mal efecto (Caballero, 2010: 218).

Esta mala impresión, acentuada por una conversación más bien pobre, queda diluida en el momento en que inicia su actuación, que suscita la admiración y el aplauso de toda la concurrencia y un evidente cambio en la percepción del personaje; sin embargo, esta inicial experiencia negativa es perfectamente captada por *Marisalada* quien observa sin arredrarse la situación y comprende al instante que la falta de compostura y sofisticación es motivo de crítica, aspectos que quedarán corregidos en su siguiente etapa del camino. Así, en el capítulo VIII de la tercera parte, ya ubicada en Madrid, triunfando como cantante y rodeada por una corte de admiradores —entre los que se cuentan el duque de Almansa y Pepe Vera—, la encontramos en pleno proceso de refinamiento:

María no tuvo que hacer el menor esfuerzo para sentirse muy a sus anchas en medio de aquel gran círculo. No había cambiado en lo más pequeño su índole fría y altanera; pero había más elegancia en su talante y mejor gusto en su modo de vestir; adquisiciones maquinales y exteriores, que a los ojos de ciertas gentes, pueden suplir la falta de inteligencia, de tacto y de buenos modales (Caballero, 2010: 237).

La relación inversa entre apariencia y valores morales —que ya hemos examinado en otros personajes secundarios— está aquí bien apuntalada y alcanzará su punto álgido en la relación con los Duques. Por un lado, la tensión creciente con la Duquesa de Almansa, construida como madre y esposa modélica, que sobrelleva con resignación y extrema delicadeza la fascinación del Duque hacia María, estalla en una escena en la que de nuevo se contraponen el lujo y la falta de moral con la sencillez y la decencia. Así, tras varias semanas en las que María, convertida en maestra de canto de la hija de los Duques, soporta a regañadientes el trato frío que le dispensa la Duquesa, la situación estalla cuando María «vestida de seda, y deslumbrando a todos con sus joyas, cubierta con una magnífica mantilla de encajes» (Caballero, 2010: 239) coincide con un desconocido personaje «una mujer fea, de unos cincuenta años de edad y de aspecto común. Su traje era tan basto como desairado y extraño [...]» (Caballero, 2010: 240). Sin embargo, es recibida con afecto y calidez por la Duquesa, su hija y sus contactos. El misterioso personaje, a la postre, una hermana de la caridad que acabará ateniendo a María en su peor momento sirve para afianzar la correlación entre lujo y falta de virtud.

Si bien los defectos morales de María tienen otros matices que exceden lo material (la pasión violenta en su relación con Pepe Vera, por ejemplo), la centralidad de este aspecto

es clave en la relación con el Duque de Almansa, pues será una breve anécdota al hilo de lo material/inmaterial la que abra la primera fisura en su relación con la joven. La anécdota se desarrolla cuando el Duque, a solas con María, en una escena de connotaciones sentimentales que parece anunciar la declaración de Almansa, le ofrece unos versos cantando sus alabanzas, que la joven desprecia. El gesto queda resaltado por el hecho de que sí aprecia, y de qué modo, la sortija de brillantes que el aristócrata le obsequia. La conclusión es clara y la formula mentalmente en el cierre de la escena.

El duque, en su distracción, había hecho un rollo del papel en que estaban escritos sus versos, que María no había reclamado.

—¿Vais a hacer un cigarro con el soneto? —preguntó María.

—Al menos, así serviría para algo —respondió el duque.

—Dádmelos y los guardaré —dijo María.

El duque puso en el papel enrollado una magnífica sortija de brillantes.

—¡Qué! —dijo María—, ¿la sortija también?

Y se la puso en el dedo, dejando caer al suelo el papel. «¡Ah! —pensó entonces el duque—, ¡no tiene corazón para el amor ni alma para la poesía!, ¡ni aun parece que tiene sangre para la vida! Y sin embargo, el cielo está en su sonrisa; el infierno, en sus ojos, y todo lo que el cielo y la tierra contienen, en los acentos de su soberana voz» (Caballero, 2010: 258-259).

Este incipiente desengaño se verá ratificado poco después, al conocer la infidelidad de María con Pepe Vera, momento en que se cierra la relación y regresa a la mucho más deseable esfera de la feminidad ideal que encarna su esposa Leonor.

En lo que respecta a María, es este punto el que marca su caída y su regresión, en términos de apariencia, éxito y situación sentimental. El carácter simbólico de la pérdida de la voz con la que es castigada al final de la novela ha sido ampliamente comentado por la crítica, sin embargo, no es menos sintomático el atuendo que luce María ya de vuelta a Villamar:

Esta mujer pálida, delgada, de gesto altanero e indigesto, estaba cubierta con un pañolón de espumilla desteñido y viejo. Sus largos cabellos mal trenzados, desaliñados y sin peineta, colgaban hasta el suelo. Calzaba zapatos de seda en chancletas, y llevaba largos pendientes de oro (Caballero, 2010: 289).

Este atuendo reúne de forma grotesca todo lo que ha sido, lo que ha querido ser y lo que es: desgredada como en su primera aparición, su aspecto recoge también los restos de lo que soñó obtener en su camino hacia el éxito (el pañolón de espumilla) y también los restos de ese éxito (los pendientes de oro), que resulta absolutamente irrelevante y fuera de lugar en el contexto de dependencia, miseria e infelicidad en el que se halla. A la luz de esta transformación fallida, el doble recordatorio de Momo — «¡Gaviota fuiste, Gaviota eres, Gaviota serás!» (Caballero, 2010: 291)— en la agria discusión que sigue a esta escena resulta irónico: pese a ser uno de los personajes más toscos y menos perceptivos de la novela, parece ser el único capaz de ver, desde el mismo principio, la naturaleza de María; una naturaleza que ningún refinamiento espiritual (la educación, la música) ha logrado modificar un ápice y peor, aún, que ha sido exacerbada por los oropeles del lujo y la vanidad.

«AIROSAS Y FRESCAS FLORES NATURALES» O LA SENCILLA APARIENCIA DE LA VIRTUD

La lectura de *Marisalada* que he desarrollado en las páginas precedentes puede parecer contradictoria, pues la crítica ha destacado —con toda razón— su carácter indómito y salvaje, al que evoca su apodo, y en cuya irreductibilidad radica su transgresión y su fracaso. Efectivamente, retomando sus propias palabras, nadie la gobierna y esta incapacidad de someterse a cualquier disciplina —salvo el aprendizaje musical— subraya su condición de ser al margen de la civilización, como ya se nos presenta en el arranque de la novela, desde su ubicación periférica y solitaria en la cabaña de Santaló, su hogar, hasta su caracterización como gaviota por parte de Momo.

Parecería, pues, que su inclinación por el lujo y la materialidad más sofisticada y ornamental es incompatible con tal caracterización. Sin embargo, aunque estos dos aspectos pueden parecer antitéticos, no lo son ya que tanto la rebeldía connatural que la sitúa fuera de cualquier norma de comportamiento apropiada para una joven como esa fascinación por lo material son dos caras de la misma moneda: una actitud que desborda el ideal femenino de domesticidad y decoro, asuntos en los que Fernán Caballero también profundiza en las novelas que son objeto de este trabajo.

Ya se ha dicho que la Duquesa de Almansa ofrece un breve pero sólido retrato de mujer modélica (Andreu, 2012; Weich, 2012; Kirkpatrick, 1991) que, como la propia novela señala, urge ensalzar puesto que está amenazado por posibles, y cuestionables, modelos femeninos:

Hija afectuosa y sumisa, amiga generosa y segura, madre tierna y abnegada, esposa exclusivamente consagrada a su marido, la duquesa de Almansa era el tipo de la mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira, y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar *esas amenazas*, que han perdido el bello y suave instinto femenino (Caballero, 2010: 238).

Sin embargo, la exploración de modelos positivos se desarrolla en profundidad en las otras dos novelas que estoy considerando, *Elia* y *Clemencia*, cuyas protagonistas pueden entenderse —y así las ha entendido la crítica— como contrafiguras de *Marisalada*. En ambos casos, como voy a tratar de mostrar, la relación de ambas protagonistas con los objetos es relevante, puesto que, del mismo modo que en *La Gaviota* la progresiva seducción por lo material que experimenta *Marisalada* reviste a la transgresión femenina de nuevos matices, las preferencias de *Elia* y *Clemencia* en materia objetual dejan traslucir el programa de Fernán Caballero en lo que se refiere a una conducta femenina adecuada.

Elia es, tal vez, el caso más extremo hasta el punto de que el personaje ha sido definido, sin ambages, como diametralmente opuesto a *Marisalada* pese a que a pudiera haberse desarrollado naturalmente como esta por ser la hija de un bandido y una prostituta; sin embargo, la tutela por parte de la nobleza y de la Iglesia la convierten en una heroína ejemplar (Davies, 1998). Recordemos que la trama arranca con la llegada de *Elia* a la casa de la Marquesa de Orrea, su madre adoptiva, tras haber sido educada en el convento, de ahí este doble camino formativo señalado por Davies. La peripecia de la novela, no obstante, no pone las cosas fáciles al personaje: el romance con Carlos, hijo de la Marquesa de Valdejara, detona las tensiones subyacentes en torno a tradicionalismo y liberalismo, que tiene en el posible matrimonio interclasista entre Carlos y *Elia* el principal punto de choque (Rodríguez, 1978; Davies, 1998). La resolución del conflicto en lo que se refiere a la protagonista es bien conocida: la oposición de la Marquesa de Valdejara deriva en una revelación de los dudosos orígenes de la joven, que hace enfermar a su madre adoptiva y a

ella misma. La muerte de la primera y la herencia recibida no resuelven la situación y ante el insulto que supone que Valdejara manobre para que se case con otro pretendiente más ajustado a su clase, Elia vuelve al convento y Carlos acaba en el exilio para poder salvar mediante un duelo la reputación de su amada.

Como ya se ha señalado, el conflicto entre tradicionalismo y liberalismo es, sin duda, el foco principal de la narrativa, pero la configuración de Elia como mujer virtuosa es esencial —aunque tiene más aristas de las que pudiera parecer— y se articula en el arranque de la novela a través de las relaciones con la indumentaria y del contraste con otro personaje que, como Elia, entra en escena al inicio de la trama. Se trata de Clara, condesa de Palma y sobrina de la Marquesa de Valdejara, quien acaba de regresar de París precedida por un voluminoso equipaje y que aparece «elegantemente vestida á la extranjera» (Caballero, 1862: 29); de inmediato, empieza a cuestionar el atuendo de sus familiares, la decoración de su casa y sus anticuados usos y costumbres. Es evidente que Clara responde al modelo de coqueta, rendida al gusto extranjero, que ya hemos visto, sobre todo, en la Eloísa de *La Gaviota*, si bien su tratamiento no promueve en ningún momento la asociación entre su desaforada admiración por la moda y el buen tono y el desorden moral. Pese a las críticas que dispensa a sus parientes por su falta de elegancia, las abraza «con vivas demostraciones de cariño y alegría» (Caballero, 1862: 30) y en conjunto, su superficialidad queda compensada con un evidente buen corazón (Jovanovic, 2019: 175). Su aparición sirve, sin duda, para establecer el choque de ideas políticas que articula la novela, pues como señala Rodríguez (1978), Clara encaja en el tipo de personajes liberales que se definen por su escepticismo, el rechazo a las tradiciones y la insistencia en el cambio.⁷ Pero también da pie a un contraste con Elia que, a mi modo de ver, anticipa, a través de la apariencia y la ropa, su carácter y su trayectoria.

A diferencia de la elegante Clara, en cuyo afrancesado atuendo incluye «dulleta de seda guarnecida de ricas pieles», «una gorguera de tul», «vuelos de batista primorosamente bordados» y una «capota de seda verde» (Caballero, 1862: 19-30), Elia se presenta con una austera indumentaria, de «estameña negra» y «zapatos de cordobán con hebillas de plata», apenas adornada por un sencillo «pañuelo blanco de muselina tupida, prendido debajo de la barba con un alfiler» (49) y sin tocado alguno en la cabeza. La sobriedad del atuendo queda perfectamente definida por Clara quien, tras abrazarla, le señala que «Es preciso ser bonita como una Venus para parecerlo aun con semejante disfraz» (Caballero, 1862: 50) y tilda de atrocidad que se vistan así las pupilas en los conventos. De manera inmediata Clara plantea un cambio de imagen de la muchacha, un proyecto de metamorfosis que concluye así:

Entró en este instante la condesa, trayendo á Elia de la mano. Venía ésta vestida con un traje de crespón blanco con moños rosa, y una guirnalda de rosas en la cabeza. Era imposible figurarse una aparición más idealmente linda. Sin reparar en nadie, corrió hacia la Asistente, y con una sonrisa radiante de infantil alegría le dijo:

—¡Mire usted, madre, qué bonita estoy!

—Como un ángel del cielo, —contestó la Asistente, mirándola con satisfacción.

⁷ De ahí que en su caso no se asocie la materialidad con la inmoralidad, aunque se deslicen sutilmente los efectos perniciosos de estas costumbres en el personaje: «Bien puedes creer que los médicos la envían aquí, en parte por sacarla de esa vida agitada, en la que la noche se hace día, el placer pasión, las cabezas frívolas, los corazones secos, las saludes se aniquilan y los caudales se disipan» (Caballero, 1862: 28). Sin embargo, esa posición progresista y extranjerizante del personaje sí está moldeada sobre el hilo de lo material, asunto que merecería un estudio independiente por su relevancia en la novela, en particular en el capítulo xx, donde los objetos y hábitos sociales vehiculan de manera jocosa el choque entre la postura tradicionalista de la Marquesa de Valdejara y su sobrina.

—Se ha coronado de rosas —dijo D. Narciso Delgado— para celebrar su salida y emancipación del convento. Eso está en el orden.

Elia se quedó sorprendida y suspensa un momento, y luego asió la guirnalda, que tanto placer le había causado, y arrancándosela de la cabeza, dijo:

— Si hay quien pueda pensar eso... ¡no quiero llevarla! (Caballero, 1862: 56).

He insistido, en la lectura de *La Gaviota*, en la relevancia del proceso de transformación fallida de Marisalada; no es distinto el caso de esta antimetamorfosis de Elia motivada por una inclinación consciente hacia lo espiritual —evidente en el gesto de despojarse de la guirnalda «que tanto le había gustado»—, que anticipa la determinación final del personaje de renunciar a la vida mundana e ingresar definitivamente en el convento. Davies (1998) ha remarcado el «denial of desire, bodily appetites, and material interests» (54-55) de un personaje al que califica de pura espiritualidad. La dimensión espiritual de Elia es innegable, pero, como se ve en la escena, no es ajena a la belleza y los placeres de lo material, si bien, esta cuestión se declina a lo largo de la novela mediante una línea metafórica basada en las flores.

Como es sabido, la asociación entre las flores y lo femenino arrastra una larga tradición cultural, que se reaviva en el siglo XIX tanto por el auge de los discursos biologicistas que intentan objetivar la proximidad de las mujeres con la naturaleza por razones evolutivas como por los discursos literarios, artísticos, etc. que asocian insistentemente la fragilidad, la belleza y la pasividad femenina con las flores (Dijkstra, 1986: 15).⁸ De hecho, las flores:

[...] were seen as the most suitable aspect of nature to represent women, or to interact with them, reflecting as they do certain stereotypical qualities of the female being: smallness of stature, fragility of mind and body, and impermanence of beauty. [...] The ideal woman is one who is close to nature, practicing her role in life by working with her flowers (Seaton, 1995: 17-19).

Al mismo tiempo, en el plano material, es en este período cuando la ilustración botánica, la elaboración de herbarios o la manufactura de flores artificiales para su uso como ornamento o decoración, se convierten en actividades populares para las mujeres de clase media (Seaton, 1995; Tessier, 2020). Es también el momento de auge de otra práctica cultural como es el lenguaje de las flores, que, si bien se origina en el siglo XVIII en el contexto del interés de las clases medias por la botánica, la jardinería y el mundo natural, da lugar a una amplia serie de publicaciones sobre la materia y se infiltra en numerosos objetos (desde la pintura a los textiles) y en la vida cotidiana (Goody, 1993).⁹

Varias de estas prácticas culturales que acabo de mencionar aparecen de forma nada inocente en el trazado de Elia, apuntando esa feminidad ideal del personaje. Así, su primera intervención significativa en la trama se sitúa en el aniversario de la Marquesa cuando aparece inmersa en la elaboración de flores para obsequiar a su madre. Aunque estas son «flores de mano» (Caballero, 1862: 67), productos artificiales, su naturalidad queda bien pronto subrayada —María le indica «que el jardín te las envidiará; no las

⁸ La asociación tiene raíces más profundas, basadas en el binomio naturaleza/cultura dentro de la cultura patriarcal; véase Ortner, 1972.

⁹ Es reseñable que toda esta práctica cultural tiene una importante dimensión de género, desde sus orígenes, atribuidos a Lady Montagu en el siglo XVIII, hasta su desarrollo, donde son numerosas las mujeres que escriben o participan en manuales sobre el simbolismo de las flores, como Charlotte de Latour, Anaïs Neville o Concepción Gimeno de Flaquer. Igualmente, estos manuales, suelen dirigirse a la mujer como lectora modelo, reforzando de manera insistente la identificación mujer/flor.

produce el sol más bellas. ¡Qué chasco podrán dar a las abejas!» (Caballero, 1862: 68)—, sobre todo, cuando se contraponen con los ostentosos regalos que los amigos y familia brindan a la Marquesa:

D. Benigno, el primero, le presentó una torta, tamaño como una plazuela, adornada de flores, en proporción de su tamaño; entre éstas, una sofocada rosa, que llevaba como trofeo de sus hechizos una mariposa de papel con ojos de mostacilla, pegada con goma en su robusto seno. [...] Temprano llegaron sus parientes, que le traían ricos regalos de plata y oro, escribanía, rosario, cajeta; la condesa un lindo almuerzo de china (Caballero, 1862: 68-69).

Elia, azorada ante esos fastuosos objetos, es, sin embargo, animada a presentar su regalo, que no solo incluye esas flores sino también unos versos que se ve obligada a leer para regocijo de la Marquesa, quien los alaba por ser «tan sencillos, tan ingenuos y tan dulces como tú» (Caballero, 1862: 71). Kirkpatrick (1991) se detiene en esta escena para resaltar cómo la escritura de Elia, cuya condición de ideal de pureza femenina no pone en duda, supone una cierta transgresión de la norma del ángel del hogar y que la resolución de este conflicto radica tanto en el amor filial que motiva esa escritura como en los valores estéticos, basados en la espontaneidad y la naturalidad, de los versos de la joven. Así, concluye Kirkpatrick, la escena sugiere que «la literatura que refleje el espíritu sinceramente abnegado del ángel doméstico no puede violar las normas de la modestia femenina» (1991: 239), legitimando la actividad creadora de Elia y, de paso, la de la propia Cecilia. Si bien la atención sobre la escritura es muy sugerente, el matiz transgresor de esos versos me parece muy limitado, a fin de cuentas, es una elaboración poética dedicada a la madre, hecha a imitación del Trisagio y que no tiene ningún tipo de recorrido más allá del ámbito doméstico y femenino. Son, como las flores de mano, un elemento elaborado que trasciende a esa elaboración debido a la naturalidad que le imprime Elia; de hecho, los versos serán calificados por la Marquesa como «florecitas del campo» (Caballero, 1862: 73), tan equiparables a las flores naturales que no pueden existir fuera de su entorno o sometidos a refinamiento, como se aprecia cuando la Marquesa suplica a Don Narciso que «los corrigiese y se los escribiese en su álbum. Pero el señor Delgado se negó a ello, pretextando se ajarían las *florecitas* al pasar por su tintero» (Caballero, 1862: 73). Como se ve, pues, la relación de Elia con lo material queda inscrita en este primer momento en el orden de lo natural, y en el elemento más femenino dentro de este orden; más aún, no es solo que se vincule a ello, es que es capaz de imprimir esa naturalidad a elementos artificiales y accesorios.

La relación de Elia con las flores como trasunto de su carácter se subraya en otras ocasiones, en especial, en el período en que la familia se traslada al campo, cuando los paseos de Elia recogiendo flores, acompañada por Carlos, devienen el hilo conductor de su relación. Es en su primer paseo donde se aprecia con mayor claridad el rendimiento de la analogía floral: por un lado, Carlos se sirve de ella para resaltar la continuidad entre la joven y la naturaleza:

—Buenas serán, Elia, —contestó Carlos; —pero hartos más me gusta esa hermosa rosa encarnada que llevas en la cabeza debajo de tu toca de muselina, y con la que estás aún más bonita que otros días. Estás tan bella hoy, y el campo tan hermoso, que no sé si es el campo el que te hermosea, o tú quien embelleces al campo (Caballero, 1862: 102).

Por otro, la aproximación de Elia a las flores revela el filtro espiritual que proyecta sobre todo lo material, como se aprecia en la conversación acerca de la nomenclatura de la yerbabuena y la mejorana, que es atribuida a una anécdota piadosa sobre San Joaquín y Santa Ana: «Un día fueron a coger yerbas San Joaquín y Santa Ana. Encontró la Santa ésta, y le dijo a su marido: —Joaquín, ésta es *yerba buena*; pero el Santo, que había cogido esta otra, le contestó —ésta es *mejor, Ana*.» (Caballero, 1862: 101). Esta ingenua contemplación de las flores —que, de hecho, transforma el mundano lenguaje de las flores en asunto piadoso— atañe también a la rosa elogiada por Carlos, cuyo origen le explica Elia pasando absolutamente por alto el carácter galante de la observación del joven:

—Esta rosa es de Jericó, —dijo Elia, que atendió al elogio de la rosa, y pasó sencillamente por alto el suyo. — ¿Sabes por qué tienen este color tan soberano? Estaba un rosal al pie de la Cruz, cuyas rosas eran blancas; cayó una gota de la preciosa SANGRE DEL SEÑOR sobre una rosa, y les dio ese divino color (Caballero, 1862: 102).

La conversación se trunca cuando Don Narciso, personaje que encarna las ideas progresistas, reconviene a Elia que crea en semejantes ingenuidades de cuño religioso antes de caer estrepitosamente del borrico que monta, lo que cierra cómicamente la situación. Sin embargo, la actitud de Elia revistiendo a los objetos materiales de significados religiosos se repite más adelante, de nuevo en un contexto de cortejo, en este caso en la fiesta de Carnaval que celebra Clara en Sevilla y en la que ejerce de cómplice de las pretensiones de Carlos al emparejarlo con Elia en un baile de cintas. Si bien la treta permite a los jóvenes acercarse, el posterior baile de Elia con otro pretendiente exalta los celos de Carlos, que estallan de inmediato, generando en ella un encogimiento de corazón que la hace sentir «como la flor a la primera escarcha» (Caballero 1862: 141). La conversación que sigue muestra de nuevo cómo la mirada de Elia interpreta los objetos, como sucedía con las flores, desde su propia espiritualidad; así, cuando Carlos le señala el color de la cinta que los ha emparejado para expresar sus celos, se produce este intercambio:

—Elia, —dijo al fin Carlos, —¿sabes lo que significa el color de la cinta que nos ha unido esta noche?
—¿Celeste? —respondió Elia. —Sí: la pureza de María.
[...]
—En el lenguaje del mundo, Elia, significa celos. ¿Sabes lo que son celos?
—Sí —respondió Elia: —es el dolor de haberse engañado en su cariño. San José los tuvo injustos de María, y así dice la copla de Noche-Buena:
San José tenía celos
Del preñado de María,
Y en el vientre de su Madre
El niño se sonreía.
—¡Válgame Dios! —exclamó Carlos impaciente. —¡Desgracia es inspirar pasiones y no comprenderlas! Elia... no estamos en tu convento (Caballero, 1862: 141-142).

Guirnaldas, flores, cintas... los objetos que acompañan a Elia en sus apariciones en la trama van definiendo, desde el inicio, la naturaleza «desmaterializada» pero delicadamente femenina de la protagonista: el rechazo a los adornos sugiere una modestia y una falta de vanidad que armoniza con la constante referencia a las flores, presentadas como

el único objeto accesorio en el que se depositan los placeres estéticos de Elia y a la vez, configuradas como un elemento natural, humilde e impregnado de la propia religiosidad que Elia proyecta incluso sobre objetos tan mundanos y galantes como la cinta del baile. Todas estas referencias van incidiendo, sin vacilación, en el carácter de la joven, demasiado espiritual incluso para ser un ángel del hogar (Kirkpatrick, 1991).

Esta sutil pero significativa conexión de la virtud femenina con lo natural y más específicamente con lo floral se amplifica y se refuerza en *Clemencia* (1852) cuya protagonista ha sido considerada como una encarnación perfecta del ideal femenino, que logra conciliar la deseable sumisión y abnegación de la mujer con cierta independencia (Valis, 1982; Charnon-Deutsch, 1998; Kaiura, 2012). Incluso se ha considerado que Clemencia vehicula un modelo alternativo de feminidad por el que:

una mujer instruida puede no ser soberbia y orgullosa, sino todo lo contrario: puede cultivar su razón y, de este modo, ser capaz de controlar su naturaleza apasionada. Un modelo que Fernán Caballero identificó precisamente con las españolas, subvirtiendo de este modo también el mito romántico (Andreu, 2012: s. p.).

No es nada casual que las virtudes que se identifican con las españolas sean «la sencillez, la modestia, la naturalidad y por encima de todo el no querer aparentar más de lo que son» (Andreu, 2012: s. p.), es decir, cualidades vinculadas a la apariencia y la materialidad:

Puede que ese digno orgullo, esa noble franqueza mujeril, que hace despreciar a la española el aparecer otra de lo que es, desaparezca dentro de poco con la saya y la mantilla, a fuerza de capotas y de novelas francesas, sin que tengan presente las mujeres que cada monería les quita una gracia, y cada afectación un encanto, y que de airosas y frescas flores naturales, se convierten en tiesas y alambradas flores artificiales (Caballero, 1982: 76-77).

Y tampoco es nada sorprendente que Clemencia, quien encarnará ese ideal de feminidad española, se presente inmediatamente después de esta reflexión como una criatura asociada a la naturaleza más delicada:

En cuanto a Clemencia, la sobrina de la Marquesa, que a los diez y seis años salía del convento como una blanca mariposa de su capullo de seda, era de aquellas criaturas a las que, como al mes de mayo, regala la naturaleza con todas sus flores, toda su frescura, todo su esplendor y todos sus encantos (Caballero, 1982: 77).

Esta primera imagen de Clemencia funciona en términos parecidos a la de Elia, tanto narrativa como simbólicamente: como Elia, Clemencia abandona el convento donde se ha educado para integrarse en el hogar de la Marquesa de Cortegana, su pariente, y como Elia, su presentación abunda en el contraste entre la virtuosa joven y sus dos primas, Constanza y Alegría —«rara» la primera y «buena alhaja» la segunda—. Entre la presentación de las tres jóvenes se intercala, sospechosamente, esa reflexión sobre la idealidad femenina.

La identificación de Clemencia con lo natural y, en particular con las flores, va a ser constante a lo largo de la novela (Valis, 1982), siempre conectada con modelos de conducta ejemplares que, a su vez, se identifican en muchas ocasiones con las virtudes españolas, como puede apreciarse en el planteamiento de la atracción de Sir George hacia la joven:

La candidez y alegría de Clemencia, esa hija de la naturaleza, parecía fundir el hielo con que la vida artificial y disipada del mundo había apagado hasta la última centella del fuego sacro en el alma de sir George.

La naturalidad del trato de Clemencia, la sinceridad que respiraba todo su ser, la rectitud con que sin esfuerzo, sin gazmoñería y sin estudio seguía siempre en cuanto hacía y decía la senda recta, le arrastraban a deponer ese modo de ser artificial que se vuelve a veces una segunda naturaleza en las gentes del gran mundo anglo-franco (Caballero, 1982: 280).

De hecho, las conversaciones galantes entre Sir George y Clemencia van a orbitar muy a menudo en torno a la naturaleza y las flores. Así, en su primer intercambio, el inglés la admira porque «Sois delicada por naturaleza, culta instintivamente, y poeta espontáneamente» (Caballero, 1982: 280), a lo que ella responde poco más adelante cuando la conversación deriva hacia las aficiones de la muchacha:

—Señora —prosiguió, dirigiéndose a Clemencia—, ¿cuál es entre las cosas de la tierra la que tiene la dicha o privilegio de agradaros más?

—Las flores —contestó sencillamente Clemencia.

—¿Tenéis, pues, gustos botánicos?

—No señor —respondió Clemencia sin alterarse—, no sé clasificar una sola planta; pero las flores son la poesía palpable del mundo material (Caballero, 1982: 283-284).

Si bien la botánica era uno de los pocos saberes científicos aceptables en la educación femenina y una afición respetable entre las mujeres de clase media (Shteir, 1996), el tajante alejamiento de cualquier conocimiento objetivo y sistematizado que establece Clemencia resulta muy significativo porque armoniza, por un lado, con la educación que ha recibido por parte del Abad y, por otro, con la propia inclinación de la joven. Así, las enseñanzas del Abad, que tanto individualizan al personaje y en las que se ha cifrado un nuevo modelo de feminidad «que no pasa por un mero retorno al Antiguo Régimen, a una mujer religiosa sometida al marido, recluida en su casa y apartada del mundo» (Andreu, 2012: s. p.), se articulan como un cultivo:

De esta suerte, y con escogidas lecturas, fue formando el Abad el gusto, cultivando el entendimiento, y dirigiendo las ideas de Clemencia; haciendo brotar en ella los más delicados y exquisitos gérmenes, como el sol de primavera engalana y hace florecer una amena floresta (Caballero, 1982: 184).

Igualmente, el saber aceptable para la mujer se presenta en estos términos:

Debes sólo formarte un ramillete con las flores del árbol del saber, puesto que, como mujer, tienes que considerar tus conocimientos, no como un objeto, una necesidad o una base de carrera, sino como un pulimento, un perfeccionamiento, es decir, cosa que serte debe más agradable que útil (Caballero, 1982: 179).

No es extraño que esta concepción del aprendizaje como proceso y del conocimiento como objeto den fruto —nunca mejor dicho— en Clemencia puesto que mucho antes de que se inicie este adoctrinamiento la joven ya se muestra inclinada hacia esa naturaleza delicada y poética que se trasluce en las anteriores citas. Dos son los momentos en los

que esta inclinación se hace patente, primero como deseo, después como realidad. En el primer caso, me refiero a la escena de paseo con la Marquesa, Alegría y el Marqués de Valdemar que arranca, nuevamente, con el contraste entre los atuendos de Alegría, «elegante y lujosamente adornada» y Clemencia, «linda como un ángel, con su sencillo velo de gasa blanca y unas rosas del tiempo en la cabeza». En coherencia con esta sencillez y naturalidad que se manifiesta en la vestimenta, Clemencia desvelará su preferencia por la reclusión en el hogar y, en particular, por el cuidado de las flores:

—Al dar la vuelta del paseo, el Marqués ocupó el lado de Clemencia.

—¿Os gusta el pasear? —le preguntó.

—Sí, me gusta —contestó esta—; pero todavía más me gusta quedarme en casa.

—¿Por qué?

—Porque a esta hora riego las macetas, lo que es para mí una gran diversión; pues están todos los pájaros revoloteando, buscando su cama, resguardada del relente; corre el agua tan fresca y tan alegre del estanque a besar los pies a las flores; estas esparcen toda su fragancia como un adiós al sol que las cría, y está hecho el jardín un paraíso.

—¿Sin manzano, Clemencia?

—Sin manzano, pues no hay en él cosa prohibida; sin manzano, sí, y sin culebra, que es más.

—Pero también sin Adán (Caballero, 1982: 26).

Valis (1982) ha subrayado la centralidad de la imagen del Edén y del árbol de la Ciencia como principios estructurantes de novela y es, sin duda, un aspecto relevante. Desde la perspectiva que rige mi análisis, esta evocación del jardín tiene más bien que ver con el modelo del *hortus conclusus* que sirve, una vez más, para poner distancia con las prácticas culturales y materiales de la modernidad, particularmente relacionadas con la vida urbana, como se puede apreciar en la comparativa que traza Clemencia.

—Sí señor, y decididamente me gusta más pasar la tarde entre mis flores, los pájaros que cantan y el agua que corre y ríe tan alegre, que no entre tantas caras desconocidas, que todas miran de hito en hito, las mujeres con un aire tan burlón, los hombres de un modo tan raro... (Caballero, 1982: 130).

No es preciso insistir en las implicaciones morales de esta oposición entre la vida urbana y la sencilla vida campestre en la obra de Fernán Caballero, y que ya se han examinado someramente en *La Gaviota*. En este caso, una vez más, la virtud se halla en la naturaleza y será cuando Clemencia, viuda y despojada de cualquier riqueza, se acomode en la hacienda de sus suegros, en el campo, cuando este deseo formulado en el paseo devenga realidad. Así, en la formación que recibe del Abad se combina con el cultivo del pequeño jardín al que se abren sus habitaciones:

Habíase abierto una puerta al corral, que se veía transformado en un jardincito, cuyas paredes desaparecían tras de floridas enredaderas. El suelo estaba tapizado de violetas. En medio se había trasplantado un granado de flor, que entre sus finas y lustrosas hojas lucía sus magníficas y lozanas flores, gastando toda su savia en hermosura sin fruto en las barbas del siglo XIX, sin cuidarse de incurrir en su censura y desdén (Caballero, 1982: 175).

Nótese como en la descripción del granado resuena, no solo una crítica a la modernidad y su utilitarismo sino también las ideas del Abad acerca del conocimiento como un elemento agradable pero no útil, pues el árbol es hermosísimo, pero no tiene un rendimiento material, objetivable, en lo que constituye la imagen de aquello a lo que debería aspirar Clemencia en su instrucción. Asimismo, resuena en el jardín la visión de las flores y la naturaleza como «poesía del mundo material» cuando la descripción se cierra con estas líneas:

Alguna suave noche de mayo había venido el Orfeo de la filarmonía alada, el ruiseñor, a hacer vibrar en aquel aire embalsamado sus trinos y sus encantadoras notas sostenidas. Entonces todo callaba en el éxtasis de la admiración, y Clemencia, apoyada en la reja a la par de los jazmines, dirigía, entre una sonrisa y una lágrima, al estrellado cielo una mirada llena de sentimiento, de admiración, de amor y de gratitud hacia aquel Dios que a la naturaleza dotó de tantos encantos y al hombre de un alma a su semejanza, a la que reveló su conocimiento, no exigiendo en cambio de tantos beneficios sino el que haga éste un buen uso de sus dones (Caballero, 1982: 176).

El arrobamiento espiritual de Clemencia ante la contemplación de la naturaleza es, sin duda, una constante en la novela y no puede sino entenderse a la luz de la sensibilidad romántica, particularmente a la filosofía de la naturaleza que incide en la correspondencia anímica entre mundo interior y exterior.¹⁰ Pero más allá de las implicaciones de este espacio con el conocimiento, la sensibilidad y la visión mundo de Clemencia, funciona como extensión de sí misma e imagen de esa naturaleza medianamente cultivada y deslumbrantemente bella, correlato del ideal femenino que ella misma encarna. Tal correlación se evidencia definitivamente cuando al evocar Villa-María en su conversación con Pablo y preguntar por sus flores este le responde: «Florecen en tu ausencia, ¿lo concibes? Yo no», sellando así la identificación entre objeto (flor), espacio (jardín), prácticas (cultivo) y la protagonista, como perfecta evocación de la virtud femenina española.

CONCLUSIÓN

No es ninguna novedad señalar la relevancia del género en la obra de Fernán Caballero y, en términos más generales, en la novelística que se desarrolla alrededor de 1850-1870, pues en ella «vemos el esfuerzo por convertir a las mujeres españolas de todas las clases en “ángeles del hogar” de clase media y establecer la noción de lo que es “femenino”» (Blanco, 2001: 21). Este programa prescriptivo para la mujer opera directamente sobre la materialidad del cuerpo y sus extensiones, determinando una «forma apropiada para

¹⁰ Sobre la filosofía de la naturaleza en el Romanticismo, véase Fricke y Comellas (2005). Esta cuestión es relevante en el trazado de Clemencia como personaje pues son numerosos los momentos en los que se subraya esta correspondencia anímica, por ejemplo: «Clemencia se sentía simpáticamente acompañada por los bellos objetos de la naturaleza. Criada en el convento, nunca había disfrutado del campo, y su alma se ensanchaba al recorrer aquellos campos, al vagar por aquellas playas. Se alegraba su ánimo al contemplar aquel espléndido cielo, pues como dice Lamartine, allí donde el cielo sonríe, impulsa al hombre a sonreír también» (Caballero, 1982: 153). Igualmente, su defensa de la afición por las flores ante Sir George seguirá estos derroteros: «Desde que el hombre cantó, entretejió con ellas sus cantos; nunca el espíritu de innovación, de oposición y de paradoja, para el que nada hay sagrado, que a todo ha tocado, se ha atrevido a ridiculizar la suave simpatía que inspiran las flores, que en la naturaleza se renuevan siempre frescas y lozanas, como las esperanzas en el corazón del hombre; inseparables de la poesía, son compañeras de los sentimientos que la inspiran: así es que simpatizo con el joven poeta que se ha hecho su cantor y tan bello culto les rinde, sin cuidarse de que otro acerbo como vos le haga la pregunta que me habéis hecho» (Caballero, 1982: 284).

su vestimenta, peinado y maquillaje» que va en paralelo a los parámetros de moralidad fundamentada en las virtudes cristianas y burguesas (23); sin embargo, la atención a ese primer elemento ha sido muy inferior a la que ha recibido el segundo.

No obstante, como he intentado mostrar, la encrucijada entre género y materialidad no es un asunto accesorio y permite iluminar narrativas centrales en la construcción de esa normatividad femenina, como es el caso de las novelas de Fernán Caballero analizadas en las páginas precedentes. La constante asociación de la inmoralidad, más particularmente, de la vanidad y el lujo/lujuria¹¹ con elementos ornamentales, artificiales y a menudo de manufactura extranjera es esencial en la caracterización de las figuras transgresoras como Marisalada, Eloísa o Alegría. Tal asociación posee un evidente subtexto nacional que en el caso de Fernán Caballero constituye un punto clave, puesto que el ideal femenino que despliega en sus obras —como se aprecia con toda claridad en *Clemencia*— equipara la recta feminidad con las virtudes propias de lo español. Esa virtuosidad, por otra parte, no solo se apoya en unas cualidades y hábitos determinados (modestia, humildad, devoción...) sino que se construye alrededor de una red de objetos y prácticas materiales que la sostienen, definidos en este caso por su carácter «natural»: la relevancia de lo floral y lo vegetal en la caracterización de dos modelos de virtud como son Elia o Clemencia es palpable en ese sentido. También lo es la alusión a prácticas como el cultivo del jardín o la fabricación de flores que van en paralelo a prácticas escriturales e intelectuales muy concretas (recordemos la formación de Clemencia o la escritura espontánea y piadosa de Elia), que delimitan perfectamente qué clase de relación debe tener la mujer virtuosa con la esfera del saber.

En definitiva, los ejemplos explorados en estas páginas dan cuenta de la fértil encrucijada entre la normativa de género y la cultura material, no solo en la narrativa de Fernán Caballero sino también en la que le sucede, puesto que este asunto no dejará de ampliarse en la novelística posterior. Así, conforme la cultura española se adentre progresivamente en una modernidad irrefrenable, se intensificarán, también, las ansiedades sobre las mujeres, lo que nos dejará en la literatura de las últimas décadas del siglo XIX una amplia galería de coquetas, consumidoras y estetas que desborden la normativa de género tan insistentemente desarrollada en las décadas precedentes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDARACA, Bridget (1991), *El ángel del hogar: Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.
- AMORES, Montserrat (2001), *Fernán Caballero y el cuento folclórico*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento del Puerto de Santa María.
- ANDREU MIRALLES, Xavier (2012), «La mujer católica y la regeneración de España: género, nación y modernidad en Fernán Caballero», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 42-2, pp. 17-35. <https://doi.org/10.4000/mcv.4514>
- BLANCO, Alda (2001), *Escritoras virtuosas: narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Granada, Universidad de Granada.
- BOEHM, Kathrina (ed.) (2012), *Bodies and things in Nineteenth Century literature and culture*, Nueva York, Palgrave MacMillan.
- BROOKS, Peter (2005), *Realist vision*, New Haven y Londres, Yale University Press.

¹¹ La imbricación entre estos dos términos en el contexto decimonónico ha sido ampliamente explorada en trabajos como Aldaraca, 1991; Díaz Marcos, 2006; Sinclair, 2011 o Heneghan, 2015, entre otros.

- BROWN, Bill (2003), *A Sense of things: The object matter of American literature*, Chicago, University of Chicago Press.
- BURGUERA, Mónica (2022), «Fernán Caballero y la celebridad romántica femenina» en Mercedes Comellas (ed.), *Fernán Caballero: escritura y contradicción*, Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.
- CABALLERO, Fernán (1862), *Elia o la España treinta años ha*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Mellado.
- CABALLERO, Fernán (1922), *Epistolario*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- CABALLERO, Fernán (1982), *Clemencia*, Madrid, Cátedra.
- CABALLERO, Fernán (2010), *Obras escogidas*, Sevilla, Fundación Lara. Ed. de Mercedes Comellas.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (1998), «Los cuentos de Fernán Caballero: una visión poética de la realidad», en M. Fernández Poza y M. García Pazos (coords.), *Actas del Encuentro de Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber 1996*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 107-126.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou (1994), *Narratives of desire: Nineteenth-Century Spanish fiction by women*, University Park, Pennsylvania State UP.
- COMELLAS, Mercedes (2010), «Introducción a Fernán Caballero», en Fernán Caballero, *Obras escogidas*, Sevilla, Fundación Lara, pp. VII-CLXXVII.
- COMELLAS, Mercedes (2018), «El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial», en María Martos y Julio Neira (eds.), *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid, UNED, pp. 223-248.
- COMELLAS, Mercedes (2019), «Fernán Caballero y el modelo autorial femenino», en Ana Aranda, Mercedes Comellas y Magdalena Illán (eds.), *Mujeres, arte y poder. El papel de las mujeres en la transformación de la literatura y las artes*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2019, pp. 65-93.
- COMELLAS, Mercedes y CLÚA, Isabel (2024), «Las contradicciones de la imagen autorial femenina. El caso de Fernán Caballero» en Flavie Fouchard (ed.), *Iconografía y autoría femeninas y queer. Perspectivas cruzadas España-Francia (siglos XVI-XX)*, Granada, Comares, pp. 1-28.
- CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía (2023), «The battle of the widows: *La Montálvez* versus *Clemencia*», *Romance Quarterly*, 70 (3), pp. 206-218. <http://bit.ly/3T7PeIT>
- CORUJO MARTÍN, Inés (2017), «La mantilla entre tradición y modernidad: moda, género y cultura material en la España de los siglos XVIII y XIX», *Letras femeninas*, 43, 1, pp. 28-45.
- CORUJO MARTÍN, Inés (2018), *Accesorios de moda femenina: género, modernidad e identidad nacional en el siglo XIX ibérico y latinoamericano*, Washington D. C., Georgetown University.
- CUZOVIC-SEVERN, Marina (2018), «Early Spanish fashion journals for women as catalysts of afrancesamiento and female subordination», *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 10, pp. 08-29. <https://bit.ly/4jAQ37Q>
- DAVIES, Catherine (1998), «The dissimulation of superiority: Cecilia Böhl de Faber, “Fernán Caballero” (1796-1877)», en *Spanish Women's Writing, 1849-1996*, Londres, Athlone Press, pp. 41-58.
- DÍAZ MARCOS, Ana María (2006), *La edad de la seda: representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- DIJKSTRA, Bram (1986), *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in Fin-de-siècle culture*, Nueva York, Oxford University Press.
- ESCOBAR, José (1983), «El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español», en Jean-René Aymes y Albert Dérozier, *Revisión de Larra: ¿Protesta o revolución?*, París, Les Belles Lettres, pp. 161-165.
- FELSKI, Rita (1995), *The Gender of Modernity*, Cambridge, London, Harvard UP.
- FRAISSE, Geneviève y Michelle PERROT (1993), «Introducción», en Georges Duby y Michelle Perrot (eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, Madrid, Taurus.

- FOUCAULT, Michel (2009), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, México DF, Madrid, Bogotá, Siglo Veintiuno.
- FRICKE, Helmut y Mercedes COMELLAS (2005), «“Weltseele” und “Waldeinsamkeit”: la filosofía de la naturaleza y el romanticismo», *Magazin*, 16, pp. 50-55.
- GIMENO DE FLAQUER, Concepción (2001), «A las sacerdotisas de la moda», en Íñigo Sánchez-Llama (ed.), *Antología de la prensa isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 247-249.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (2001), «La dama de gran tono», en Íñigo Sánchez-Llama (ed.), *Antología de la prensa isabelina escrita por mujeres (1843-1894)*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 67-76.
- GOODY, Jack (1993), *The culture of flowers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HENEGHAN, Dorota (2015), *Striking their modern pose: fashion, gender, and modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón*, West Lafayette, Purdue University Press.
- HERRERO, Javier (1963), *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos.
- JAGOE, Catherine, Alda BLANCO, y Cristina ENRÍQUEZ DE SALAMANCA (1995), *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona, Icaria.
- JOVANOVIĆ, Snežana (2019), «El tópico de frivolidad y superficialidad femenina en la novela popular española (1840-1869)», *Facta Universitatis*, 17, nº 2, pp. 167-176. <https://bit.ly/4mOtboa>
- KAIURA, Leslie (2009-2011), «Birds, butterflies, and Mercury’s feathered feet: women and winged symbols in Fernán Caballero’s *Clemencia*», *MIFLC Review*, vol. 15, pp. 39-57.
- KAIURA, Leslie (2012), «Fernán Caballero’s Lessons for Ladies: Female Agency and the modeling of proper womanhood in *Clemencia*», *Decimonónica*, vol. 9, nº 1, pp. 17-33.
- KELLY, Megan L. (2018), «The best of all possible worlds? Challenging patriarchy in Fernán Caballero’s “La flor de las ruinas”», *Hispanófila*, nº 183, pp. 243-256. <https://bit.ly/3FK8Qji>
- KIRKPATRICK, Susan (1983), «On the threshold of the realist novel: gender and genre in *La Gaviota*», *PMLA*, 98 (3), pp. 323-340.
- KIRKPATRICK, Susan (1991), «La negación del yo. Cecilia Böhl y *La Gaviota*», en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra, pp. 227-258.
- KLIBBE, Lawrence H. (1973), *Fernán Caballero*, Nueva York, Twayne.
- MAYORAL, Marina (1998), «Doña Cecilia o el arte de disimular la superioridad» en M. Fernández Poza y M. García Pazos (coords.), *Actas del Encuentro de Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Böhl de Faber 1996*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 127-139.
- MONTES DONCEL, Rosa Eugenia (2001), *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla, Diputación de Sevilla.
- MONTESINOS, José F. (1961), *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México-Berkeley-Los Angeles, El Colegio de México – University of California Press – Cambridge University Press.
- NAVARRETE, Ramón de (1843), «La coqueta», *Los Españoles Pintados por sí mismos*, volumen 1, Madrid, Ignacio Boix, pp. 69-76.
- ORTNER, Sherry B. (1972), «Is female to male as nature is to culture?», *Feminist Studies*, 1(2), pp. 5-31.
- PENA GONZÁLEZ, Pablo (2008), *El traje en el romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- RABATÉ, Colette (2007), *¿Eva o María? Ser mujer en la época isabelina (1833-1868)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- RODRÍGUEZ, Rodney T. (1978), «Las dos Españas: two approaches in the novel of the 1840’s». *Estudios Ibero-Americanos*, 4(2), pp. 191-204. <https://bit.ly/4dRUB8X>
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2018), «Adulterio y folletín en *La Gaviota*, de Fernán Caballero: análisis de una contradicción en el contexto de su campo literario», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 24(1), pp. 168-182. <https://bit.ly/43tX2eq>

- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo (2000), *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra.
- SEATON, Beverly (2012), *The language of flowers. A history*, Charlottesville y Londres, University Press of Virginia.
- SHTeir, Ann B. (2007), «Fac-similes of Nature»: Victorian wax flower modelling», *Victorian Literature and Culture*, vol. 35, nº 2, pp. 649-661. <https://bit.ly/4kK26kq>
- SINCLAIR, Alison (2011), «Luxurious borders: containment and excess in Nineteenth-Century Spain», en Xon de Ros y Geraldine Hazbun (eds.), *A Companion to Spanish Women's Studies*, Woodbridge, Tamesis, pp. 211-226, <https://bit.ly/3HHPs75>
- SINUÉS DE MARCO, María Pilar (1866), «Coquetería y coquetismo», *Almanaque de El Ángel del Hogar*, Madrid, Imprenta del Norte, 1866, pp. 47-57.
- SOCÍAS COLOMAR, Margalida M. (2017), «Ideología y literatura. George Sand y Fernán Caballero ante las ruinas de los conventos», en José Manuel González Herrán *et alii* (eds.), *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 539-550.
- TESSIER, Florence (2020), «Modèles botaniques, des modèles scientifiques entre art et science», *Arts et sciences*, nº 3, vol. 4. <https://bit.ly/4lchshZ>
- VALIS, N. M. (1982), «Eden and the Tree of Knowledge in Fernán Caballero's *Clemencia*», *Kentucky Romance Quarterly*, 29 (3), pp. 251-260. <http://bit.ly/45EwMiz>
- VELASCO MOLPECERES, Ana María (2016), *Moda y prensa femenina en España (siglo XIX)*, Madrid, Ediciones 19.
- VELASCO MOLPECERES, Ana María (2020), «El afrancesamiento, la moda española y el nacionalismo: política, industria y prensa», *Estudios de Historia de España*, XXII/1-2 (2020), pp. 175-208. <https://bit.ly/4jEIsVP>
- WEICH, Horst (2012), «*La Gaviota*: una lectura a contrapelo», en Wolfgang Matzat y Max Grosse, (eds.), *Narrar la pluralidad cultural. Crisis de modernidad y funciones de lo popular en la novela en lengua española*, Madrid – Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 117-133.

