



La representación de la pérdida colonial y los intercambios femeninos través del mantón de Manila en *Fortunata y Jacinta* de Galdós

Ana Píriz Moguel
The University of Virginia

El mantón de Manila es una prenda de vestir de origen oriental, tradicionalmente fabricada y bordada con hilos de seda. Hacia finales del siglo XIX, con el auge de la influencia de la moda francesa, el mantón de Manila queda cada vez más relegado de la indumentaria de las clases altas y medias (Labanyi 211). Como resultado, esta prenda pasa a ser acogida por el pueblo y las clases populares, que la incorporan a sus vestimentas. En su *Monografía histórica e iconografía del traje*, Jose Puiggari presenta como las tendencias de moda evolucionan en busca de la imitación, abandonando su distintiva individualidad. En este contexto, los trajes regionales emergen como los únicos que logran preservar la esencia original, experimentando cambios mínimos o casi nulos (251-269). Por ese motivo, aunque relegada de la vestimenta de la clase alta, la pieza es aún usada durante todo el siglo en eventos importantes, al convertirse en elemento central de la iconografía de algunos trajes regionales españoles.

Este estudio interpreta y analiza la evolución del mantón de Manila como un reflejo de los cambios sociopolíticos que

atraviesa el país. A través del análisis crítico de la novela *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós se traza un recorrido por la vida útil del complemento de moda, gracias a las descripciones de la prenda que aparecen en la novela se puede establecer una conexión entre el objeto y el anhelo por el pasado colonial rechazando la modernización europea, ejemplificada a través del uso de la moda francesa. El mantón de Manila experimentó varias transformaciones¹ a lo largo del siglo XIX, las cuales lo acercaron a los gustos españoles. Según Labanyi, el mantón de Manila presente en la novela de Galdós contribuye a la interpretación de cómo “lo extranjero contribuye a la formación de lo nacional” en el sistema capitalista (211). En las páginas que siguen, el análisis considera la teoría presentada por Labanyi en su obra *Género y modernización en la novela realista española* y propone que el mantón no solo contribuye a la “formación nacional”, sino que también se puede entender dentro de un contexto social más amplio. Es decir, el mantón de Manila se puede entender también dentro de una lógica colonial que hace resaltar las rela-

¹ Transformaciones tanto visuales como significativas, la prenda se va alterando a lo largo del siglo XIX al

mismo tiempo que las connotaciones de su uso se definen.

ciones y conexiones entre España y América que se intensifican en la producción, evolución, intercambio, y representación de la prenda.²

Tomando como base la teoría que Arjun Appadurai expone en su seminario *The Social Life of Things*, en la cual argumenta que los objetos materiales, lejos de constituir entes inertes, inmóviles y pasivos, se hallan revestidos de “vida social”, es esencial examinar y estudiar el mantón de Manila dentro de su contexto cultural, prestando especial atención a su interacción con la sociedad (4). En este estudio se considera la vida del objeto y cómo evoluciona a lo largo del siglo XIX. Al tratarse de un objeto de importación, a inicios de siglo es considerado un bien de lujo usado mayoritariamente por la clase alta. La representación del mantón en la obra de Galdós refleja la evolución de la prenda desde su origen a través de su uso en la clase alta hasta su adopción en los círculos de la burguesía, así como en la clase baja y obrera, llegando incluso a vincularse con la figura de las prostitutas³.

Adoptando la teoría de Simmel con relación a los cambios y alteraciones de las modas, este proporciona una explicación de cómo las prendas dejan de ser usadas por las clases altas cuando el pueblo comienza a hacer más uso de ellas:

Fashion is the imitation of a given example and satisfies the demand for social adaptation [...] Because fashion differs for different classes -- the fashions of the upper stratum of society are never identical with those of the lowest;

in fact, they are abandoned by the former as soon as the latter prepares to appropriate them. (543)

Conectando la teoría de Simmel y el contexto español, y en especial el mantón de Manila, se puede observar cómo a lo largo del siglo es evidente el cambio en la tendencia y el uso de la pieza. Inicialmente, la prenda se ajustaba a los gustos de la clase alta, al exhibir principalmente bordados exóticos de origen asiático. Con la evolución de la moda, el desarrollo de la producción nacional y la accesibilidad de la prenda en las clases sociales más bajas, el mantón experimenta una transformación que lo adapta a los gustos populares. Así, se establece un ciclo en el cual la moda evoluciona y circula entre las diversas clases sociales. Un claro ejemplo de este fenómeno de adaptación y transformación de la moda se encuentra en la novela *La de Bringas* de Galdós, donde el personaje principal anhela adquirir y seguir las tendencias adoptadas previamente por la élite social. Es llamativo cómo, en esta novela, la caída de Rosalía se inicia en el momento en que cede a la tentación de comprar esa primera manteleta. Según Labanyi: “El flujo circular de mercancías que constituye el mercado facilita el reciclaje de la riqueza, pero el exceso, [...] también es necesario para estimular el consumo” (177). Al crear una necesidad en el consumidor se fomenta que este busque acercarse al ideal social al que aspira, aunque sólo en apariencia, mediante la adquisición de objetos de lujo. Llamativo en la novela es la manera en la que la moda y la política se

² El mantón de Manila se incorpora al comercio de reventa, ya que es un objeto que puede empeñarse y recuperarse según las necesidades económicas de las familias. En la novela *Fortunata y Jacinta*, Galdós muestra este comercio sumergido a través de los personajes de Mauricia la Dura y Doña Lupe.

³ A finales del siglo XIX e inicios del XX es común ver la iconografía del uso del mantón de Manila relacionada con la imagen de la prostituta. Charnon-Deutsch propone como “orientalism responds more to the culture that produced it than to its apparent object,

we could also conclude that sexual orientalism in popular culture was part of a larger discourse that joined Spanish bourgeois women and exotic *other* women in a complex relation of similarity and difference” (177), por lo que el mantón no solo adquiere relevancia como un elemento vinculado a la tradición y la cultura, sino que, en ciertos escenarios puede ser interpretado como un accesorio con connotaciones fetichistas, asociado con la imagen de la prostituta y los burdeles.

interrelacionan en la obra de Galdós, por lo que no es de extrañar que la “caída” de Rosalía coincida con la “caída” del estado ejemplificada con la Revolución Gloriosa y el destierro de Isabel II (Labanyi 211). En este momento se puede relacionar la iconografía del mantón, símbolo de la nación, con la caída de ambos sistemas. Por un lado la caída del estado al que representa y por otro el de la mujer que lo adquiere. El mantón sirve por tanto como hilo de unión entre su representación cultural, objeto físico, y su representación alegórica, símbolo nacional.

La antropóloga Janet Hoskins expone la manera en que las prendas de vestir se pueden considerar mecanismos o tecnologías y por tanto pueden ser responsables de generar identidades e interacciones sociales (81). Asimismo, en *Clothing as Material Culture*, Daniel Miller y Susanne Küchler presentan una manera de estudiar la pieza de ropa analizando no solo la composición y materiales de las mismas sino también su relación e interacción con el mundo en el que se encuentran y con el cual se relacionan (1). A finales del siglo XIX, el mantón de Manila deja de ser un simple complemento de ropa para convertirse en un símbolo nacional, relacionándose tanto con el pueblo sus costumbres y tradiciones como con las clases altas. Para este estudio, se considera el contexto en el que la pieza llega a España, su producción y su representación en el arte. Este uso del mantón se conecta con la idea de Coffey sobre cómo la identidad nacional se forma a través de “a variety of metaphorical references that serve to elucidate attitudes toward Spain’s changing national identity in the nineteenth century” ya que, al igual que la identidad nacional, el mantón de Manila se convierte en un objeto cambiante que se adapta a los gustos, al mismo tiempo que se entrelaza con la

identidad española (12).

El análisis del mantón de Manila tiene que comenzar con una aproximación hacia la manera en que esta prenda extranjera llega a territorio nacional. El material principal con el que se fabrica la pieza es la seda. Los mantones originalmente procedentes de China llegaban a España mediante el comercio establecido a través del llamado Galeón de Manila, nave cuya ruta cruzaba el Pacífico en ambas direcciones:

Tras la fundación de Manila en 1571, los españoles empezaron a enviar a México importantes cantidades de mercancías chinas (sedas, porcelanas, algodón, etc.) obtenidas en el recién creado *entrepôt* filipino con la venta de plata peruana [...]. El comercio de las así llamadas «Naos de China» creció de tal manera que fue necesario reglamentarlo ya en 1593, dando preeminencia a la ruta Manila-Acapulco y autorizando el viaje anual de un solo galeón a través del Pacífico septentrional. (Bernabeu Albert y Martínez Shaw 133)

Acorde con el sistema colonial de movimiento de mercancías, los productos orientales llegaban a Manila, un centro cultural y mercantil que, según Aguilar, “jugó un papel definitivo con respecto a este flujo constante de productos. Fue el gran distribuidor, el nexos necesario de un comercio que movilizaba una mercadería de lujo” (52). De Manila los galeones partían hacia Acapulco –razón por la cual el mantón de Manila también puede ser encontrado en la vestimenta colonial–. Una vez en México las piezas debían atravesar todo el país siguiendo las diferentes rutas terrestres, para finalmente embarcar en la Flota de Indias que unía el nuevo continente con España.⁴

⁴ Para que los mantones de seda llegasen en perfectas condiciones estos debían ser transportados siguiendo un método específico, como menciona Rodríguez Collado: Este embalaje consistía en cajas de forma cuadrangular ejecutadas en madera lacada y dorada,

con incrustaciones de madreperla y decoradas con motivos chinoscos. En su interior contenían una caja de cartón entelado que posibilitaba la correcta colocación de los mantones. (5)

Los mantones llegaban a España en unas cajas lacadas muy decoradas, en la actualidad son escasas las cajas de este tipo que se conservan, pues tras su llegada a España, muchas de ellas fueron reutilizadas en la fabricación de muebles. La existencia de estas “cajas primorosas” responde a que los mantones debían ser transportados en condiciones específicas para que la seda no se dañase (Galdós 157). Al ser transportados en cajas de madera que se lacaban y decoraban, estas no funcionan como simples contenedores, sino que se convierten en objetos decorativos por derecho propio, que deben ser apreciados y preservados. Este enfoque de reutilización cambia la apreciación de las cajas, que dejan de ser consideradas simplemente como “basura” u objetos de desecho para pasar a ser vistas como elementos lujosos que merecen ser preservados y exhibidos en el hogar.

Debido al alto nivel de pedidos, los mantones de Manila que llegaban de la China no eran suficientes para abastecer la demanda nacional, por lo que estos comienzan a ser fabricados a nivel doméstico situándose los principales talleres en el sur del país. Con la evolución de la moda y la fabricación nacional, el tradicional mantón de Manila comienza a sufrir alteraciones, a través de las cuales la prenda pasa a convertirse en elemento integral de la cultura española al ser incluida en algunos trajes regionales.⁵ En cuanto al bordado y decoración de los mantones, este seguía una técnica muy cuidadosa y detallada. Los bordados debían ser primero pintados a mano en el mantón para después pasar a ser bordados. Entre los bordados que llegaban a España destacan los templos, así como la flora y fauna tradicional oriental, con el tiempo estos bordados evolucionan para adaptarse a los gustos nacionales (Rodríguez

Collado 4). Entre estos es común encontrar flora y fauna característica de la península, en especial la rosa, relacionada con la Pasión de Cristo (*Historia del mantón de Manila*).

Otro de los elementos característicos del mantón que evoluciona y se desarrolla con el tiempo son los llamativos flecos que cuelgan de la pieza. Estos flecos que completan al mantón no siempre formaron parte del mismo. En el origen de la prenda estos “flecos” eran muy pequeños y estaban formados a partir de los hilos sobrantes de la fabricación de la propia seda del mantón. En el siglo XIX, siguiendo la antigua técnica del macramé, los flecos evolucionaron de ser solo los restos sobrantes de la tela a ser añadidos de manera independiente a la misma, lo que modifica la pieza y la hace mucho más llamativa y vistosa, según el uso decimonónico. El largo de estos flecos es otra de las características que ha ido evolucionando con el tiempo, pasando de medir pocos centímetros a principios del siglo XIX, hasta llegar a alcanzar la longitud de cincuenta centímetros hacia finales del XIX (Stone 47-51). Una de las razones por las que este fue aumentando con el paso de los años es debido a su valor en el mercado. Cuando los mantones no eran hechos por encargo, eran cobrados al peso, como apunta Aguilar “durante el comercio colonial muchos de estos mantones [...] se pagaban al peso, por lo que fueron los mismos fabricantes los que indujeron a este cambio” esto se debe a que, al aumentar el peso de la prenda, aumentaba también su precio (64-81).

A través de su aparición en la novela *Fortunata y Jacinta* de Galdós se puede ver cómo la representación de este objeto se conecta con el discurso económico y las tendencias de la época al ser usado como símbolo del pasado colonial español. La moda se presenta en la obra de Galdós (1843-

⁵ Aguilar apunta que “fueron las famosas *cigarreras sevillanas* [...] las creadoras del mantón. La leyenda popular señala que estas cigarreras terminaron por bordar y lucir los trozos de seda [...] en los que venían envueltos los fardos de tabaco” (56-57). Si bien el

mantón de Manila en un inicio era una prenda solo accesible a las clases altas, la leyenda de las cigarreras presenta como estas trabajadoras fueron las encargadas de introducir la prenda en las clases obreras y consecuentemente en los trajes regionales.

1920) desde una perspectiva única que la convierte en un fenómeno social en sí (Gutiérrez Martínez 153). Gutiérrez Martínez describe las novelas de Galdós como “un mosaico espléndido en el cual se estudian distintos arquetipos femeninos emanados de las diversas capas sociales que protagonizan esta trama” (153). El mantón funciona como elemento común que interactúa con las diferentes clases sociales presentes en la sociedad española, en específico en la sociedad madrileña. Para respaldar su crítica se apoya en los negocios de la familia Santa Cruz, y en particular de la familia Arnaiz, de la que desciende Barbarita, ya que su fortuna proviene en gran parte de la venta de paños: “Se había hecho pañero porque tuvo que quedarse con las existencias de Albert, para indemnizarse de un préstamo que le hiciera en 1843. Trabajaba exclusivamente en género extranjero” (129). Aunque implícitamente se entiende que el “género extranjero” mencionado en este momento de la novela hace referencia al comercio asiático. Almazán Tomás explica en su artículo como en ese momento se presenta: “la moda chinesca decimonónica como una prolongación de la época dorada de la *Chinoiserie*” si bien la tendencia *Chinoiserie* es antecesora del *Japonismo* presente en Europa durante el siglo XIX, en España esta tendencia se mantiene a través del uso del mantón de Manila, aunque como argumento en este estudio, a lo largo de la narración esta pieza va perdiendo la connotación de objeto de importación para comenzar a formar parte del sistema cultural español (93).

La primera vez que se hace mención explícita del mantón de Manila en la novela aparece en el segundo capítulo de la primera parte, en que el narrador describe la infancia de Barbarita Arnaiz, madre de Juanito Santa Cruz. A través de una detallada descripción del mantón de Manila el narrador delinea el lugar que ocupa la pieza en la sociedad y en la economía (Labanyi 211). El narrador presenta la prenda en el contexto del siglo

XIX y la retrata con minucioso detalle de la siguiente manera:

Era el retrato de Ayún, de cuerpo entero y tamaño natural, dibujado y pintado con dureza, pero con gran expresión. Mal conocido es en España el nombre de este peregrino artista, aunque sus obras han estado y están a la vista de todo el mundo, y nos son familiares como si fueran obra nuestra. Es el ingenio bordador de los pañuelos de Manila, el inventor del tipo de rameado más vistoso y elegante, el poeta fecundísimo de esos madrigales de crespón compuestos con flores y rimados con pájaros. A este ilustre chino deben las españolas el hermosísimo y característico chal que tanto favorece su belleza, el mantón de Manila, al mismo tiempo señorial y popular, pues lo han llevado en sus hombros la gran señora y la gitana. Envolverse en él es como vestirse con un cuadro. La industria moderna no inventará nada que iguale a la ingenua poesía del mantón, sal-picado de flores, flexible, pegadizo y mate, con aquel fleco que tiene algo de los enredos del sueño y aquella brillantez de color que iluminaba las muchedumbres en los tiempos en que su uso era general. Esta prenda hermosa se va desterrando, y sólo el pueblo la conserva con admirable instinto. Lo saca de las arcas en las grandes épocas de la vida, en los bautizos y en las bodas, como se da al viento un himno de alegría en el cual hay una estrofa para la patria. El mantón sería una prenda vulgar si tuviera la ciencia del diseño; no lo es por conservar el carácter de las artes primitivas y populares; es como la leyenda, como los cuentos de la infancia, candoroso y rico de color, fácilmente comprensible y refractario a los cambios de la moda. (132)

Esta cita describe la composición y forma del mantón de Manila. El narrador lo

presenta como un objeto *señoril* a la vez que *popular*, pues como apunta lo han llevado desde las más ilustres damas de la sociedad a aquellas pertenecientes a las clases más humildes. De esta manera, muestra la versatilidad característica de la pieza, pues ésta ya no solo forma parte de los vestidos de las clases altas, sino que también ha pasado a formar parte de la vestimenta popular presente en varios trajes regionales. “Ayún” es el conector social del que se vale el narrador para poetizar la creación de la pieza –no se ha encontrado rastro de su figura en las relaciones comerciales entre España y el Oriente–⁶ del mismo dice que “sus obras han estado y están a la vista de todo el mundo, y nos son familiares como si fueran obra nuestra” lo que demuestra como la pieza de origen extranjero ya se considera propia al ser adoptada por la cultura española.⁷ Sigue describiendo la figura de Ayún como la de un poeta que crea este exquisito poema que es el mantón. Esta metáfora sobre la creación del mantón de Manila y su composición está intrínsecamente relacionada con una composición poética. El narrador presenta el mantón a la vez que lo dibuja con exquisito detalle, centrándose en describir con precisión las partes que caracterizan a la pieza, como la mención tanto de los flecos como del característico bordado. Así mismo, celebra el diseño del mantón, pues este no es un objeto de producción masiva, sino que su elaboración sigue siendo tradicional pues “conserva el carácter de las artes primitivas”. Sigue a lo largo del fragmento comparando la figura del mantón con la literatura “un himno de alegría [...] hay una estrofa para la patria” y, como este es un objeto rebelde que no sigue los cambios dictados por las modas “es como la leyenda, fácilmente comprensible y refractario a los cambios de la moda” las referencias y comparaciones con la literatura ayudan a poetizar y romantizar

⁶ Como apunta Ortiz Armengol, gran conocedor de las relaciones entre España y Oriente (136).

al mantón, al mismo tiempo que reafirman su posición en el imaginario nacional como objeto decorativo y definitorio de la cultura española. Otro de los fragmentos de la cita que se puede posicionar más en contexto, teniendo en cuenta el momento en el que se publicó la novela, así como otras obras como *La verbena de la Paloma* es “esta prenda hermosa se va desterrando, y sólo el pueblo la conserva con admirable instinto.” En este momento se pone de manifiesto como el mantón de Manila –que en el pasado había formado parte de los vestidos de las clases altas– con el paso de la moda deja de ser complemento indispensable para estas y es el pueblo el que lo sigue utilizando en las celebraciones importantes. Gutiérrez Martínez expone como “en casi toda la narrativa galdosiana se advierte el fenómeno de la imitación en el vestir de la pequeña burguesía y de las clases trabajadoras que con delirio seguían todas las novedades impuestas por los grupos poderosos” lo que enlaza con la idea ya propuesta por Simmel sobre la manera en la que la moda evoluciona entre las clases sociales (3).

Galdós hace referencia al mantón de Manila en varias ocasiones en *Fortunata y Jacinta*. En estas descripciones y menciones, especialmente en la primera parte de la novela, describe el mantón como “*señoril y popular*” y expresa cómo este pasa cada vez más de moda en la clase alta, pues esta prefiere seguir las nuevas modas provenientes del norte de Europa, entre las que se destaca el sobrio estilo francés. Este cambio se puede relacionar de manera directa tanto con la propuesta de Simmel sobre la forma en que la moda evoluciona y viaja entre clases sociales (543), como con el estudio de Labanyi que analiza la renovación infraestructural que sufrió la ciudad de Madrid (211). Un ejemplo de esta teoría se puede ver reflejado en *Fortunata y Jacinta* en el momento en el cual el narrador describe

⁷ Idea que se puede relacionar de manera directa con la producción de mantones que se comienzan a fabricar en España. (Aguilar, 33)

cómo “El género de China decaía visiblemente” (152). Gilman apunta que “Barbarita's father [...] was almost ruined when the colorful «género de China» in which he specialized was abandoned by aristocratic and middle class buyers and turned over to the people” (78) el comercio con las colonias decae debido a los cambios infraestructurales que experimenta el país, lo que afectó al comercio español (Labanyi 208). El narrador continúa explicando que en esos momentos, como los productos que sí llegaban a España lo hacían a través de Europa, cambia el tipo de género que se recibe lo que da pie a la introducción de nuevas tendencias. Labanyi menciona como Isabel Cordero, cuñada de Bárbara, abandonó las importaciones orientales en favor de las europeas cuando asumió la dirección del negocio familiar (211). Si bien este abandono refleja la modernización de la ciudad y el sistema comercial, también respalda la evolución de la moda, mostrando cómo la prenda estudiada pasó de ser un elemento de tendencia a convertirse en un elemento tradicional.

Las alusiones a la decadencia del género de “la China” son frecuentes en la obra de Galdós.⁸ Estas referencias a los cambios que atraviesan la moda y las importaciones españolas a mediados y finales del siglo XIX señalan su conexión directa con el pasado colonial español, las pérdidas sufridas durante el siglo y los avances tecnológicos que actualizan los modelos de transporte. Como bien expone Labanyi: “el establecimiento de un asentamiento comercial británico en Singapur y la construcción de un ferrocarril a través del Istmo de Suez cambian el rumbo del comercio textil madrileño y, con ello, el de la familia Arnaz” (208). El género deja de llegar desde América

para centrarse en un comercio más europeo. A través de su narrativa Galdós describe la evolución de la moda a finales del siglo XIX, al mismo tiempo que enfatiza los cambios comerciales que atraviesa el país. La moda evoluciona, a finales de siglo la clase alta ya ha abandonado el uso de ciertas prendas y es el pueblo el que comienza a hacer uso de las mismas. Mediante la incorporación de estas piezas a sus atuendos regionales, el pueblo transforma el uso de los accesorios convencionales, elevándolos a la categoría de elementos integrantes de la herencia tradicional (Amorós 43).⁹ En el momento en el que se encuentra la narración en la novela, las galeras vienen cargadas con mercancías parisienses, que Galdós describe como una “invasión lenta y tiránica” (152), en lugar de las mercancías exóticas codiciadas a principio y mediados de siglo “El alegre imperio de los colorines” (152). Esta dicotomía se puede interpretar como una referencia directa a la pérdida de las colonias, una metáfora que usa los colores del mantón de Manila para hacer referencia a la situación sociopolítica de la España del momento.¹⁰ En cuanto a las alusiones a los cambios en la moda se puede ver cómo se ejecuta la teoría de Simmel: “La aristocracia los cedía con desdén a la clase media” pues la clase alta deja de usar la prenda cuando ésta es introducida en una clase inferior y así sucesivamente hasta que es el pueblo el último de la cadena que sigue dando valor y usando la pieza (152). Al final del fragmento Galdós aplaude al pueblo pues este sigue manteniendo las costumbres y, por tanto, oponiéndose a la invasión de la moda francesa, del mismo modo que se opusieron a la conquista de ese país a inicios de siglo, para ello hace referencia directa a batallas de la Guerra de Independencia. El narrador usa

⁸ El tema del bordado de la pieza es el que va a caracterizar que sea llamado de una u otra manera, como presenta Aguilar “el bordado [...] da singularidad a un mantón [...] les dan los nombres con los que se conocen: *de chinos, de flores, ala de mosca, cigarreras, macetón, etc*” (81).

⁹ En la introducción de *La verbena de la paloma* de Ricardo Vega.

¹⁰ En varios momentos de su obra se puede leer como Galdós compara el mantón de Manila con España, al mismo tiempo que hace alusiones o lo utiliza como metáfora para aludir al pasado colonial.

el mantón de Manila tanto como metáfora de lo español, como arma para rechazar la moda francesa, al considerarla opresiva para la sociedad ya que la priva del color, para esto compara la “lúgubre” moda que contrapone con “el imperio de los colorines”. En esta comparación no solo alude a batallas de la guerra de independencia sino también al pasado colonial, “defendía la prenda española como defendió el parque de Monteleón y los reductos de Zaragoza” (152). A lo largo de la cita se puede leer como el narrador une el mantón de Manila a las clases populares, cuya aparición se utiliza constantemente como sinónimo de color en contraposición a la moda europea carente del mismo.

En cuanto a la adquisición de los mantones por parte del pueblo, se debe tener en cuenta su alto precio, motivo principal de su escasa venta a principios del siglo XIX. Para entender el coste del mismo se debe recordar la manera en la que se producen, pues al tratarse de una prenda artesanal, hecha en su mayoría a mano y con un gran proceso de elaboración, su producción, manufacturación y venta al público elevaban el precio de la misma, lo que hacía que la prenda tuviera un precio considerable. En *Fortunata y Jacinta* Galdós apunta:

La decadencia del mantón de Manila empezaba a iniciarse, porque 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. (139)

El costoso precio de estos mantones ayuda a entender cómo en ocasiones, cuando las personas que lo poseían no tenían liquidez decidían empeñarlos con el fin de conseguir un poco de efectivo y con el

tiempo, o cuando la ocasión lo requería, iban a desempeñarlos.¹¹

En el primer encuentro entre Juanito Santa Cruz y Fortunata se puede observar cómo el mantón interactúa entre las diferentes clases sociales, siendo ya en este momento, parte indispensable de la de la vestimenta del pueblo:

La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movi-miento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural. (181)

Galdós retrata a Fortunata comparándola con la imaginería tradicional asociada a la chulapa madrileña, no solo a través de su lenguaje corporal, caracterizado por las poses y movimientos que realiza, sino también a través de su vestimenta en la que claramente se resalta la presencia del mantón de Manila como complemento fundamental, no solo del atuendo, sino también como unidad esencial para ejecutar o destacar las diferentes poses corporales que realiza utilizándolo, imaginería tan características de la chulapa. La imagen que presenta Fortunata con sus movimientos que recuerdan al de una gallina, se relaciona de manera directa con la idea presentada por Gilman en su artículo *The birth of Fortunata* (79). Se puede determinar como en el imaginario colectivo del XIX cuando se observaba a una mujer vistiendo un mantón acompañado de unos movimientos corporales determinados, se podía determinar qué clase de mujer y a que grupo de la población pertenecía. A lo largo de la novela se puede

¹¹ Ejemplos de esta práctica se observan en la obra *La verbena de la paloma*.

leer la constante contraposición de lo castizo contra lo afrancesado. Esta oposición se presenta tanto en las comparaciones de la moda francesa con la moda colonial, especialmente a través del uso del mantón de Manila, hasta la elección de Juanito Santa Cruz de dejar a su amante Fortunata, símbolo del pueblo, por Aurora, viuda de un francés (Labanyi 223). Las contraposiciones de las modas son claras a lo largo de toda la novela en la cual el uso del mantón de Manila se puede interpretar como símbolo de la identidad nacional que se está intercambiando e interpolando entre las diferentes clases sociales.

Una de las características principales de los mantones es su valor en el mercado de la reventa. En diferentes publicaciones de la época se puede leer en las secciones de consigna o reventa cómo los anunciantes mencionan los nuevos mantones que han conseguido y que pretenden vender. En ocasiones estas prácticas de reventa eran llevadas a cabo por mujeres, ejemplo de esto aparece en diferentes momentos de la novela: “Las alhajas, vestidos de señora, encajes y mantones de Manila que pasaban a ser suyos, tras largo cautiverio, vendíalos por conducto de una corredora llamada Mauricia la Dura” (576). El narrador describe cómo doña Lupe hace negocios a través de Mauricia la Dura, Labanyi expone como en *Fortunata y Jacinta* “la economía de intercambio [...] se caracteriza por el temor de las mercancías adulteradas, porque, si el valor reside en lo que cuestan las cosas, y no en lo que son, la distinción entre lo fraudulento en lo legítimo se vuelve problemática” (207). De la misma manera, en este momento de la novela se presentan las figuras de dos mujeres que forman parte activa de la economía, a través de la reventa e intercambio de bienes, entre los que destaca el mantón de Manila, objeto de este estudio. Las mujeres ya no solo pertenecen al ambiente interno de la casa, sino que empiezan

a entrar en la esfera económica; por un lado a través de su trabajo manual en la creación de las piezas y por otro a través de la compra venta de objetos de valor, lo que les permite mantenerse económicamente sin la necesidad de depender de un hombre que las apoye.

En la novela son varios los pasajes en los que se hace referencia directa a estas actividades económicas por parte de las mujeres, otro de estos momentos en los que se puede observar al personaje de Mauricia vendiendo los mantones de Manila aparece descrito en el momento en el que esta habla con Fortunata en las Micaelas: “Por ti pregunté a la Feliciano una tarde que fui a enseñarle los mantones de Manila que yo estaba corriendo, y me dijo que te ibas a casar con un boticario” (651).¹² La importancia de la reventa de estos bienes de lujo se destaca, y gracias a estos intercambios, los objetos de gran valor se introducen cada vez más en las clases medias y bajas. Labanyi plantea cómo “pese a su moral disoluta de prostituta, Mauricia es una agente comercial sumamente eficiente”, lo que cobra sentido cuando se tiene en cuenta que “ambas actividades conllevan el ingreso en el mercado” de alguna u otra manera (223). Gracias a estos intercambios comerciales, llevados a cabo en los estratos más bajos de la sociedad, se puede explicar como la prenda, que originalmente tiene un precio muy alto, al que no todas las mujeres pueden acceder, acaba descendiendo, se mueve e interactúa a través de las diferentes clases sociales. Quizás uno de los ejemplos más claros en la novela de esta práctica aparece en el intercambio entre Mauricia y doña Lupe, en el capítulo VII de la segunda parte:

Entró Fortunata con la lámpara encendida, y la tarasca empezó a mostrar mantones de Manila, un tapiz japonés, una colcha de malla y felpilla.

¹² Labanyi expone cómo el “término -correr- se utiliza de diversas maneras a lo largo de la novela para referirse tanto al gasto económico como sexual” (223).

—Mire, mire qué primores. Este pañolón es de la señá marquesa de Tellería. Lo da por un pedazo de pan. Anímese, señora, para que haga un regalo a su sobrina, el día de mañana, que así sea el *escomienzo* de todas las felicidades.

—¡Quita allá!... ni para qué quiere ésta mantones. ¡Buenos están los tiempos! ¿Y qué precio?... Cincuenta duros! Ajajá...¡qué gracia! Los tengo yo del propio Senquá, mucho más floreados que ése y los doy a veinticinco.

—Quisiera verlos... ¿Sabe lo que le digo? Que me caiga muerta aquí mismo, si no es verdad que me han ofrecido treinta y ocho y no lo he querido dar... Mire, por estas cruces.

Y haciendo la cruz con dos dedos, se la besó.

—A buena parte vienes!... Si esto y yo de mantones...

—Pero no serán como éste.

—Mejores, cien veces mejores...Pero me alegro de que hayas venido: te voy a dar un aderezo para que me lo corras. (722)

En este momento de la novela, se puede observar la relación comercial entre ambos personajes con respecto a las transacciones comerciales, así como la forma en que las mujeres se dedican al regateo entre ellas para conseguir el producto al mejor precio. Tal como se aludió previamente, en este ejemplo se aprecia cómo las mujeres comienzan a integrarse en la esfera económica a través de los intercambios de bienes de segunda mano. Esto constituye una incursión en el mercado que prescinde de la necesidad de involucrar el aspecto físico. Uno de los detalles que llama la atención en la cita es la mención de una marquesa como dueña original de parte de los artículos que Mauricia está intentando poner en el mercado. Este dato ayuda a identificar como los mantones, que originalmente habían pertenecido a las mujeres de la clase alta, por diferentes motivos, acaban siendo introducidos en el mercado de

la reventa para que las mujeres de otros estratos sociales puedan acceder y adquirir estos bienes de lujo. Del mismo modo, en estos intercambios económicos se sigue observando el alto precio del mantón, incluso en la reventa, en el momento en el que Mauricia duda de doña Lupe cuando esta apunta que tiene un mantón, mejor que el que Mauricia le ofrece, a un menor precio, a lo que Mauricia afirma que le habían ofrecido más de lo que doña Lupe le estaba ofreciendo y no había querido aceptar el acuerdo, al no considerarlo suficiente para el valor en el mercado de un mantón. A este punto Labanyi expone como doña Lupe no realiza compras "por necesidad, sino por obsesión [...] y emplea a Mauricia para que las revenda" lo que evidencia cómo la manera en la que el personaje entra al mercado es diferente a la del resto, siendo impulsada por motivaciones económicas (229).

Gracias a las aportaciones presentadas en la producción literaria decimonónica, se puede ver cómo el mantón de Manila, más allá de ser ya un símbolo nacional, encierra significados y relevancia más amplios que se ocultan en su calidad, bordado, tonalidades y manera de uso. En *Fortunata y Jacinta* el mantón funciona como arma que defiende la tradición española frente a las invasiones francesas. Galdós presenta una perspectiva convencional de la pieza, lo que ayuda a visualizar su posición en la sociedad del siglo XIX. El autor no solo muestra un exquisito detalle a la hora de representar la prenda, sino que también la incluye en una gran variedad de situaciones diarias que ayudan a posicionarla de manera más concreta en el siglo y dentro de las prácticas culturales que se desarrollan durante esa época. Además, pone de manifiesto la economía sumergida que se forma en torno a la pieza, a través del empeño y compra-venta que presenta a la mujer como figura central de la acción comercial.

Obras citadas

- Aguilar Criado, Encarnación. *Las bordadoras de mantones de manila de Sevilla: trabajo y género en la producción doméstica*. Editorial Universidad de Sevilla, 1999.
- Almazán Tomás, David. "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo." *Artígrama*, vol. 18, 2003, pp. 83-106.
- Appadurai, Arjun, et al. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge UP, 1986.
- Bernabéu Albert, Salvador, and Carlos Martínez Shaw, eds. *Un océano de seda y plata: el universo económico del Galeón de Manila*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Fictions of the Feminine in the Nineteenth-century Spanish* Press. Pennsylvania State UP, 2000.
- Coffey, Mary L. *Ghosts of Colonies Past and Present: Spanish Imperialism in the Fiction of Benito Pérez Galdós*. Liverpool UP, 2020.
- Gilman, Stephen. "The birth of *Fortunata*". *Anales Galdosianos*, no. 1, 1966, pp. 71-83.
- Gutiérrez Martínez, María Ángeles. "La novela española del siglo XIX: Ecos tradicionales y burgueses" *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*. Universidad de Murcia, 2009.
- "Historia del mantón de Manila". *Gran Gala Flamenco*, 14 Jun 2022, www.grangalaflamenco.com/blog/historia-manton-manila/.
- Hoskins, Janet. *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. Routledge, 1998.
- Küchler, Susanne, and Daniel Miller. *Clothing as Material Culture*. Berg, 2005.
- Labanyi, Jo. *Género y modernización en la novela realista española*. Cátedra, 2011.
- Ortiz Armengol, Pedro. *Apuntaciones para «Fortunata y Jacinta»*. Editorial de la Universidad Complutense, 1987.
- Pérez Galdós, Benito, and James Whiston. *Fortunata y Jacinta: Volumen I*. Edición en e-book. Editorial Castalia, 2010.
- Pérez Galdós, Benito. *La De Bringas*. Edición en e-book, Editorial Minimal, 2015.
- Puiggari, Jose. *Monografía histórica e iconográfica del traje*. Editorial Cosmos, 1979.
- Rodríguez Collado, Mercedes, "La pieza del mes". *Museo del Romanticismo*, 2012.
- Simmel, Georg. "Fashion." *American Journal of Sociology*, vol. 62, no. 6, 1 May 1957, pp. 541-58.
- Stone, C., "El mantón de Manila" *El mantón de Manila*. Fundación Caja de Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1998.
- de la Vega, Ricardo, and Digitalia Hispánica. *La verbena de La Paloma*. Biblioteca Nueva, 1998.