Introducción

En el siglo XVII, durante la transición entre el feudalismo y el capitalismo, Cervantes fue consciente de la importancia de los recursos y escribió unas novelas urbanas, *Novelas ejemplares* (1613), donde expresa de una manera implícita y delicada sus preocupaciones sobre los problemas sociales y económicos de España. En este sentido, el traje desempeña un papel significativo en los contextos históricos y culturales, especialmente cuando la sociedad del Barroco se interpreta como el mundo de las apariencias. El siglo XVII, según John H. Elliott, mostró "un interés casi obsesivo por la apariencia. Si el mundo se percibe en términos de teatro, el realce o transformación de la apariencia adquiere un papel esencial en el arte del estadista. La aplicación de las artes teatrales a la vida política, y en especial a la proyección de la realeza, constituye una de las principales características de las monarquías del siglo XVII" (1991: 202). Francisco Vivar investiga los fenómenos de la sociedad del espectáculo en el *Quijote* y nos explica que "la apariencia no sólo era esencial para la Corte, sino también para la representación del individuo que tiene la intención de *ser percibido* por los demás" (2002: 85). Los ciudadanos se visten diariamente no sólo para exhibirse sino también para mostrar su poder adquisitivo y su influencia social. En *El coloquio de los perros*, Cervantes describió por boca de un perro, Cipión, a los comerciantes sevillanos, quienes se habían acostumbrado a vestir a sus hijos de modo que pudieran "mostrar su autoridad y riqueza" (*Novelas ejemplares* II: 314)[(1)]. En *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, Carmen Bernis comenta que, en la época de Cervantes, "[e]l traje no siempre reflejaba claramente las diferencias sociales, pues las gentes comunes trataban de imitar en el modo de vestir de las principales" (2001: 359).

Según Fray Tomás de Trujillo, el traje no sólo refleja la clase social sino también muestra diversas identidades en la vida cotidiana[(2)]. Profundizando en este tema, Darcy Donahue ha realizado un excelente estudio sobre las relaciones entre la vestimenta y su estatus social en las *Novelas ejemplares* que se puede resumir en las siguientes palabras: "In the *Novelas ejemplares*, clothing and other visible identity markers such as hairstyle and cosmetics create the possibility for both social reinforcement and social subversion or, at the very least, confusion" (2004: 117). Donahue opina que "identity becomes a performance, a form of self-presentation, albeit conditioned and to some extent controlled by external

forces such as dress codes, personal wealth, and the availability of certain materials" (2004: 106-107).

Siguiendo el estudio de Donuhue, intento desarrollar el uso de de la indumentaria y sus códigos simbólicos dentro de las *Novelas ejemplares*, aplicando la teoría semiótica de Umberto Eco, con el propósito de demostrar que Cervantes emplea tanto el traje como la joyería como elementos visuales no tan sólo para reflejar diferencias sociales sino también para crear efectos dramáticos. En otras palabras, por medio de la teatralidad, los lectores se sienten sorprendidos o espantados al percibir la imaginería del vestuario que aparece en los textos. En las *Novelas ejemplares*, existen cuatro grupos de vestimenta en donde se encarnan distintos códigos: el poder monetario, las carencias fruto de la pobreza, las apariencias y el testigo de los crímenes. Algunos episodios de las *Novelas* tienen sólo un código singular en sus atavíos y, en otros, podemos hallar múltiples significados.

En la teoría semiótica de Umberto Eco, los códigos proporcionan reglas que engendran signos que remiten a ocurrencias concretas en las relaciones comunicativas (1976: 49). El propósito de la teoría semiótica es la exploración de las posibilidades teóricas y las funciones sociales de un método unificado para todos los fenómenos de la significación o de la comunicación. (1976: 3) De este modo, se puede adjudicar un significado social, como una "unidad cultural", al traje que viste la gente, en el término de Schneider, esta unidad cultural puede ser una persona, un lugar, una cosa, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea (1976: 67). Resulta evidente que el traje es un signo social con una multiplicidad de significados muy importantes dentro de las *Novelas*. Si eliminamos el vestuario empleado como elemento visual, algunas escenas de las *Novelas* pierden su verosimilitud. Como botón de muestra, en *La española inglesa*, Isabela se viste lujosamente a la española en el palacio para demostrar adecuadamente su identidad, esto es, una doña extranjera crecida en una familia inglesa de clase alta, "con una saya entera de raso verde acuchillada y forrada en rica tela de oro, tomadas las cuchilladas con unas eses de perlas, y toda ella bordada de riquísimas perlas; collar y cintura de diamantes, y con abanico a modo de las señoras damas españolas" (*Novelas ejemplares*, I: 248). En la misma novela, el constante uso de la joyería a modo de dádivas recuerdan a los lectores, como a los espectadores en el teatro, la generosidad y el poder adquisitivo de la reina. Otro caso lo hallamos en *La gitanilla*, en donde Cervantes emplea "los dijes pueriles" de Preciosa que son "adornos de alguna pequeña criatura" (I: 127) para revelar el origen noble de la

protagonista, doña Constanza. A lo largo de la obra, observamos una abundancia de escenas en torno al tema de los códigos del traje en los que Cervantes indaga con el objeto de mostrar los estereotipos culturales de la sociedad española premoderna (Donahue 2005: 169). Estas novelas nos proporcionan diversas muestras de los códigos del traje sugiriendo, simbólicamente, las relaciones conflictivas del poder, las diferencias sociales entre el rico y el pobre, la importancia de las apariencias y los testigos de la delincuencia.

El poder monetario

Juan de Cárcamo (en *La gitanilla*) y Felipo de Carrizales (en *El celoso extremeño*) son, sin lugar a dudas, los personajes novelescos que mejor representan la nobleza de clases altas del siglo XVII debido a su resistencia al capitalismo y su insistencia en el mantenimiento del sistema feudal y, por tanto, las manteniendo a las clases medias muy limitadas y debilitadas (Salomón 1973: 320). En cambio, las clases altas representan una minoría fuerte de la sociedad española mientras que la mayoría de la población eran campesinos pobres. En esta línea cabe interpretar la observación de Pablo Virumbrales de que, los grandes latifundistas que siempre podían subir las rentas, eran los que beneficiaban de la inflación económica en la España de 1600[(3)]. El crítico nos lo explica con las siguientes palabras: “Teniendo en cuenta que el 2,5 por 100 de la población poseía el 97 por 100 de la propiedad agraria en Castilla, y que de ese 97 por 100, más de la mitad pertenecía a las familias de los grandes ―un centenar hacia 1600―, se puede ver a quién aprovechaba el sistema” (1977: 189). Siguiendo a Virumbrales, es importante resaltar que tanto Juan de Cárcamo como Felipo de Carrizales aprovechaban los poderes económicos para que se cumplieran sus metas. Focalizo en el traje que estos personajes tenían e interpreto los códigos que simbolizaron.

Muchos estudios existentes han explorado las características de la nobleza y las virtudes que posee Juan de Cárcamo, quien no roba ni hurta aunque abandona su propia identidad, quitando su traje noble y vistiéndose como un gitano para ganar el amor de Preciosa (Pierce 1977, Virumbrales 1977, Hart 1994). Hijo de Don Francisco de Cárcamo y pretendiente de Preciosa, Juan de Cárcamo es caballero del hábito de Santiago que tiene un considerable prestigio social como se muestra en el final de la novela, *La gitanilla*[(4)]. El hecho de que Andrés (el nombre gitano de Juan) haya matado a un soldado que quería arrestarlo, motiva

que, para que no lo castigaran como a un gitano, tenga que restituir su auténtica identidad. Resulta evitente que el traje gitano lleva, en términos de Zapata Ferreira(5), un código racista, especialmente para el público, y llega a ser un símbolo del que Juan de Cárcamo quiere desprenderse. El planteamiento de vestirse como si se tratara de un gitano y, posteriormente, desprenderse del traje demuestra la inteligencia del novelista que comprende, a la perfección, las relaciones entre el significante (signifier) y el significado (signified): el traje gitano que denota una clase humilde en la sociedad cervantina. De este modo, el novelista consigue crear efectos dramáticos.

Puede suceder, también, que Felipo de Carrizales haga valer mucho de su prestigio social en la consecución del matrimonio con la joven bella, Leonora. En *El celoso extremeño*, Carrizales era uno de los comerciantes más prodigiosos en Sevilla por la riqueza que adquirió en las Indias:"digo que la edad que tenía Felipo cuando pasó a las Indias sería de cuarenta y ocho años, y en veinte que en ellas estuvo, ayudado de su industria y diligencia, alcanzó a tener más de ciento y cincuenta mil pesos ensayados" (II: 100). En la notación de Harry Sieber, se ha calculado que "ciento y cincuenta mil pesos" equivaldrían a un millón doscientos mil reales en España (*Novelas ejemplare*s, II: 101). Para conocer la magnitud de esta cantidad, baste señalar que en 1603, un carpintero ganaba diez reales diarios en Sevilla (Vicens Vives, III, 1971: 42-43). También, y en la misma ciudad, Sevilla, en *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes mencionó que los obreros ganaban aproximadamente cinco o seis reales por varios días de empleo: "Un muchacho asturiano..... respondió..... que algunos días salía con cinco y con seis reales de ganancia, con que comía y bebía y triunfaba como cuerpo de rey, libre de buscar amo a quien dar fianzas y seguro de comer a la hora que quisiese, pues a todas lo hallaba en el más mínimo bodegón de toda la ciudad" (I: 200). Aunque Leonora tenía sólo trece o catorce años y Carrizales sesenta y ocho años, el viejo rico compró una indumentaria y una casa lujosas para la niña, comprobando que su capacidad económica era tan poderosa que nadie ni nada se le podía resistir. Aquél era tan generoso que le había dado una dote por Leonora de veinte mil ducados para que ésta fuera su esposa. No obstante, el anciano era el hombre más celoso del mundo y no dejó que el sastre tomase las medidas a su esposa de los vestidos que iba a hacerle:

> **Y..... así, anduvo mirando cuál otra mujer tendría, poco más o menos, el talle y cuerpo de Leonora, y halló una pobre, a cuya medida hizo hacer una ropa, y probándosela su esposa halló que le venía bien, y por aquella medida hizo los**

> **demás vestidos, que fueron tantos y tan ricos, que los padres de la desposada tuvieron por más dichosos en haber acertado con tan buen yerno, para remedio suyo y de su hija. La niña estaba asombrada de ver tantas galas, a causa que las que ella en su vida se había puesto no pasaban de una saya de raja y una ropilla de tafetán. (II: 103)**

En este escenario, los vestidos que Carrizales compró para Leonora se convierten en un símbolo que constriñe la conducta de la niña. Ésta tenía prohibido ver a ningún hombre y, por lo tanto, se hallaba encarcelada en casa para siempre. La casa era como "la sepultura/..... sepultada en silencio y sola" (II: 104, 132). Parece indudable que Leonora, una niña "obediente", "simple" e "ignorante" (II: 105, 117, 118), obtuvo los vestidos lujosos y una vida material a cambio de su propio cuerpo y su propia libertad.

Las carencias fruto de la pobreza

Los modelos más patentes para demostrar la escasez de los pobres en las *Novelas ejemplares* los hallamos en los pícaros en *Rinconete y Cortadillo* y el virote, Loaysa, en *El celoso extremeño*. A diferencia de los pícaros de la época, Rinconete y Cortadillo representan un nuevo tipo de pícaros que no tienen un origen humilde ni llevan una vida enteramente desgraciada (Mascia, 2001: 33-34)[(6)]. De familia noble, Rinconete, cuyo padre es bulero, se empobrece por haberse "aficionado más al dinero de las bulas" (I: 195) y robado un talego de dinero para continuar jugando naipes. Mientras tanto, Cortadillo, hijo del sastre, salió de su pueblo porque no le gustaba "la vida estrecha del aldea y el desamorado trato de [su] madrastra" (I: 197). Los dos mancebos se vistieron muy pobres: "ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados. Capa, no la tenían, los calzones eran de lienzo, y las medias, de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargates, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suelas, de manera que más le servían de cormas que de zapatos" (I: 191-92).

La vestimenta que tenían Rinconete y Cortadillo reflejaba su verdadera identidad como pícaros. En cambio, el camuflaje que llevaba Loaysa tenía más dramatismo porque el virote fingió que era pobre para que lo compadeciera el negro Luis, el portero de Felipo de Carrizales: "se puso unos calzones de lienzo limpio y camisa limpia; pero encima se puso unos vestidos tan rotos y remendados, que ningún pobre en toda la ciudad los traía tan

astrosos. Quitóse un poco de barba que tenía, cubrióse un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente, y arrimándose a dos muletas se convirtió en un pobre tullido tal, que el más verdadero estropeado no se le igualaba" (II: 107). Al entrar en la casa de Carrizales, Loaysa le comunicó al negro Luis: "mi cojera y estropeamiento no hace de enfermedad, sino de industria, con la cual gano de comer pidiendo por amor de Dios, y ayudándome della y de mi música paso la mejor vida del mundo, en el cual todos aquellos que no fueren industriosos y tacistas morirán de hambre" (II: 112-13). Una vez logró tener la oportunidad de ver a Leonora, Loaysa inmediatamente se vistió elegantemente para atraer su atención, "el cual no estaba ya en hábitos de pobre, sino con unos calzones grandes de tafetán leonado, a la marineresca; un jubón de lo mismo color, con cuello almidonado, con grandes puntas y encaje; que de todo vino proveído en las alforjas, imaginando que se había de ver en ocasión que le conviniese mudar de traje" (II: 117). Darcy Donahue interpreta este cambio de traje como un símbolo del acercamiento a las clases más pudientes (2004: 109)[(7)]. Me gustaría analizarlo como un código del encanto personal que tiene como meta seducir al sexo opuesto. Todo el mundo creía que Loaysa era como un ángel: "Era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecióles que miraban a un ángel" (II: 117). Aunque Leonora se quedaba callada, Loaysa recibió la admiración de las doncellas de la casa: "¡Ay, qué copete que tiene tan lindo y tan rizado! ..... ¡Ay, qué blancura de dientes! ..... ¡Mal año para piñones mondados que más blancos ni más lindos sean! ..... ¡Ay, qué ojos tan grandes y tan rasgados! Y por el siglo de mi madre que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas" (II: 125)!

Las apariencias

Ahora bien, los códigos que simbolizan el poder de las apariencias no sólo se demuestran en el traje de Loaysa sino también en el de Teodosia (*Las dos doncellas*), Leocadia (*La fuerza de la sangre*) y Costanza (*La ilustre fregona*). Entre todas éstas, destaca Teodosia que se vistió con un traje de varón para poder viajar libremente mientras que las otras dos se vistieron elegantemente para incrementar su encanto personal. En la época de Cervantes, "era corriente que las mujeres salieran a escena en traje de hombre[(8)]". En *Las dos doncellas*, Teodosia tenía que vestirse "en hábito de hombre" (II: 207) para salir de casa

en busca de su esposo, que se llamaba Marco Antonio. En la misma novela, había otra doncella, Leocadia, que también se vistió como un varón para poder viajar sola, buscando al mismo hombre que Teodosia. En la época del Barroco, la mujer de familia noble no tenía libertad para salir de casa sin algún acompañante como evidencian los casos de las dos doncellas, Teodosia y Leocadia(9). Ella tenía que transvestirse para esconder su identidad femenina. En *La fuerza de la sangre*, la protagonista Leocadia, que era de una familia de hidalgos pobres, recibió la ayuda de doña Estefanía y "venía vestida..... de una saya entera de terciopelo negro llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes" (II: 92)(10). Rodolfo, hijo de doña Estefanía, que había robado la honra de la protagonista, no podía reconocerla y le pareció "algún ángel humano" (II: 92). El caballero dijo: "Si la mitad desta hermosura tuviera la que mi madre me tiene escogida por esposa, tuviérame yo por el más dichoso hombre del mundo. ¡Válame Dios! ¡Qué es esto que veo! ¿Es por ventura algún ángel humano el que estoy mirando" (II: 92)? Al verla, el caballero la admiró tanto por la hermosura de la protagonista, que se enamoró de ella en el acto y decidió casarse con ella.

Otra bella, Costanza, en *La ilustre fregona*, era la fregona más hermosa en Sevilla. Al caballero Tomás de Avendaño le pareció al ver su rostro que era como "los que suelen pintar de los ángeles": "No puso Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza, sino en su rostro, que le parecía ver en él los que suelen pintar de los ángeles" (II: 149). El caballero quería volver a verla con mucha ansiedad. Cuando apareció otra vez la hermosa fregona, a Avendaño le pareció maravillosa:

> **Su vestido era una saya y corpiño de paño verde, con unos ribetes del mismo paño. Los corpiños eran bajos; pero la camisa, alta, plegado el cuello, con un cabezón labrado de seda negra, puesta una gargantilla de estrellas de azabache sobre un pedazo de una colu[m]na de alabastro, que no era menos blanca su garganta; .....Traía tranzados los cabellos con unas cintas blancas de hiladillo; pero tan largo el tranzado, que por las espaldas le pasaba de la cintura; el color salía de castaño y tocaba en rubio; pero, al parecer, tan parecí limpio, tan igual y tan peinado, que ninguno, aunque fuera de hebras de oro, se le pudiera comparar. Pendíanle de las orejas dos calabacillas de vidrio, que parecían perlas; los mismos cabellos le servían de garbín y de tocas. (II: 155-56)**

Resultó que Avendaño amaba a la fregona con una locura tremenda y quería casarse con

ella. El caballero Diego Carriazo, otro protagonista de la novela al que le gustaba más la vida picaresca, no la amaba tanto como Avendaño por eso Carriazo se convirtió en el verdadero hermano de Costanza al final de la novela(11). Sea como fuere, Cervantes había utilizado con sutileza el ropaje para que se obtuvieran diversos efectos dramáticos en las aventuras románticas de sus novelas(12).

El testigo de los crímenes

Hay que señalar, también, que además de la ropa, existen otros objetos de la vida cotidiana que desempeñan un papel muy importante en el desarrollo argumental de las novelas. Éstos objetos pueden metamofosearse en testigos de los crímenes, tales como "los dijes pueriles" de Preciosa (*La gitanilla*), un crucifijo pequeño llevado por Leocadia en el aposento de Rodolfo (*La fuerza de la sangre*) y la bisutería del señor Alférez Campuzano (*El casamiento engañoso*). Los adornos infantiles de Preciosa evidenciaban que su abuela la había robado de una familia noble; el crucifijo era el testigo del pecado de Rodolfo, que había violado a Leocadia; la bisutería que se usó para engañar a doña Estefanía de Caicedo, quien engañó, primero, al señor Alférez para que se casara con ella. En consecuencia, es posible, aunque no usual, que en el siglo XVII, aun hasta hoy día, en una casa o habitación privada la seguridad no esté, siempre, garantizada. Tanto los obreros como los caballeros podían cometer los crímenes. William H. Clamurro ha analizado las *Novelas* desde las perspectivas de la identidad y el orden social: "Thus, in some of the *Novelas ejemplares* we find that women kidnapped as children or else temporarily robbed of their social and personal integrity must regain or discover their true identities, while in others, men wander through adventures, madness or disguise, or else detour from their appropriate moral rectitude or social place, with the similar imperative that questions of social and personal identity be clarified and resolved as the *novela* concludes" (1987: 39-40).

El presente estudio nos ha conducido a las siguientes conclusiones. En las *Novelas ejemplares*, el uso del traje tiene múltiples funciones. El traje se usa para mostrar la vida cotidiana española y sus diferencias de clase. La mayoría de la gente viste bien por razones vanidosas. Unos tienen ganas de hacer ostentación de su identidad social mientras que otros quieren esconderla. Además del sentido social, el traje sirve como una herramienta para reforzar la teatralidad de las novelas, aportándonos los códigos que denotan el poder de las

apariencias y el testigo de la delincuencia. Por medio de esta herramienta, parece que Cervantes se dirige a nosotros para que entendamos, a través de sus novelas a modo de lupa de aumento, la complejidad de las relaciones sociales y el espacio urbano en la sociedad del Barroco.

Notas

(1) En los diálogos entre los perros, Cipión se comunica con su compañero en los siguientes términos: "Has de saber, Berganza, que es costumbre y condición de los mercaderes de Sevilla, y aun de las otras ciudades, mostrar su autoridad y riqueza, no en sus personas, sino en las de sus hijos; porque los mercaderes son mayores en su sombra que en sí mismos. Y como ellos por maravilla atienden a otra cosa que sus tratos y contratos, trátanse modestamente; y como la ambición y la riqueza muere por manifestarse, revienta por sus hijos, y así los tartan y autorizan como si fuesen hijos de algún príncipe; y algunos hay que les procuran títulos y ponerles en el pecho la marca que tanto distingue la gente principal de la plebeya" (314). Véase Miguel de Cervantes Saavedra, *Novelas ejemplares*, Vol. II..

(2) Fray Tomás de Trujillo explica en su *Libro llamado reprobación de los trajes y abuso de juramentos* (1563): "Desapruebo tantas diferencias de ropas: unas para la plaza, otras para la casa; unas para levantar, y otras para rezar; unas para el camino, y otras para la posada . . . pareciendo unas veces montero, otras caballero; unas soldado, otras medico; unas labrador pobre, otras ciudadano rico; como representador de muchos dichos en una sola comedia" (Bernis 2001: 19, Donahue 2004: 106).

(3) Los precios se cuadruplicaron entre 1501 y 1600 y naturalmente los trabajdores sufrían. Entonces, los empresarios industrials tenían que pagar más por las materias primas y a sus empleados (*Anales Cervantinos* 16: 189).

(4) En las definiciones de Virumbrales, el caballero y el hidalgo representan las clases altas en la sociedad barroca del Imperio español. Generalmente, los caballeros residían en las ciudades y eran bastante acomodados. En las *Novelas ejemplares*, Juan de Cárcamo (*La gitanilla*), Rodolfo (*La fuerza de la sangre*), Tomás de Avendaño (*La ilustre fregona*) y Rafael (*Las dos doncellas*) pertenecen al grupo de los caballeros (191-92). Felipe de Carrizales (*El celoso extremeño*) y los padres de Leocadia (*La fuerza de la sangre*) son los tipos de hidalgo. Los hidalgos, según Virumbrales, "constituían el estrato inferior de la nobleza. Usualmente eran pequeños propietarios rurales con modestas rentas" (193).

(5) Miguel Zapata Ferreira llega incluso a afirmar, observando que *La gitanilla* es una obra racista que refleja los estereotipos sobre los nobles españoles y los gitanos. Por ejemplo, los gitanos nacen para robar; los protagonistas no son gitanos sino los nobles; Juan nunca roba por la sangre. *Torre de Papel* 9.1(1999): 73-76.

(6) Mascia, M. (2001: 34). Mark Mascia ha hecho una comparación entre la narrativa picaresca cervantina y la literatura picaresca convencional en su artículo, "Cervantes and the Reinvention of the Picaresque Narrative in the *Novelas ejemplares*": "Often, Cervantes' characters are of noble or at least generally stable families, and intentionally place themselves on the margins of society."

(7) Donahue, D. (2004: 109). Darcy Donahue enfatiza el concepto de identidad social: "Clearly not of the same social standing as Carrizales or Leonora, he [Loaysa] nevertheless projects an image of affluence and conspicuous consumption of the type which was beginning to blur class lines in urban settings."

(8) Payás, A. (1974: 16). Armando Payás ha señalado que en las *Novelas ejemplares* "las doncellas eran estrechamente guardadas y vigiladas. Pero la guarda cuidadosa no bastaba a evitar algunas ligerezas."

(9) Según Kenji Inamoto (1992), además de *Las dos doncellas*, Cervantes también planteó el uso de la mujer vestida de hombre tan sólo en dos personajes de sus obras teatrales: Margarita de *El gallardo español* y Marfisa de *La casa de los celos*. La utilización de la mujer vestida de hombre era muy frecuente en el teatro clásico español, especialmente en el teatro de Lope de Vega; "de 460 comedias de Lope de Vega, 113 revelan el uso del disfraz varonil, es decir, casi la cuarta parte de su obra" (137-38). Véase también en Jaime Homero Arjona, *Bulletin Hispanique* 39(1937): 121-24.

(10) Donahue, D. (2005: 175). Donahue ha estudiado el ropaje de Leocadia como señales de la clase social: "In essence, Leocadia is a victim of the power differential between her own social class, that of *hidalgo*, and Rodolfo's higher status until Doña Estefanía, Rodolfo's mother, intervenes …."

(11) Sieber, H. (2005: 22). Harry Sieber nos ha explicado que Carriazo no puede enamorarse de su propia hermana, aunque ni el lector ni Carriazo lo sabrá hasta el final de la novela: "El mundo que encuentra Carriazo es casi el opuesto del mundo del amor ideal; encuentra el mundo picaresco verdadero". ("Introducción", *Novelas ejemplares* II, 22)

(12) A diferencia del poder de las apariencias, Elaine Bunn (2004) investiga el ropaje en "*El licenciado Vidriera*" desde los puntos de vista como los siguientes: "resistance to sexual intimacy, madness as a consequence of confrontation, and the attention to body coverings including the improvised protective clothing for Tomás glass body as well as to the more formal clothing worn before and after" (123).

Bibliografía

Arjona, J. H. (1937). El disfraz varonil en Lope de Vega. *Bulletin Hispanique, 39*, 120-145.

Bernis, C. (2001). *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: El Viso.

Bunn, E. (2004). Fashioning Identities in El licenciado Vidriera. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, *24*(1), 119-136.

Cervantes Saavedra, M. de. (2005). In Harry Sieber. (Ed.), *Novelas ejemplares*: 2 vols. Madrid: Cátedra.

Clamurro, W. H. (1987). Identity, Discourse, and Social Order in La ilustre fregona. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, *7*(2), 39-56.

Donahue, D. (2004). Dressing up and Dressing down: Clothing and Class Identity in the *Novelas ejemplares*. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, *24*(1), 105-118.

———. (2005). Liminality and Communitas in the *Quijote* and the *Novelas Ejemplares*. *1605-2005: Don Quijote across the Centuries* (J. P. Gabriele, Ed.). Madrid, Spain; Frankfurt, Germany: Iberoamericana; Vervuert.

Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Elliott, J. H., & J. Brown. (1991). *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza.

Hart, T. R. (1994). *Cervantes' Exemplary fictions: A Study of the Novelas ejemplares*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky.

Inamoto, K. (1992). La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, *12*(2), 137-43.

Mascia, M. (2001). Cervantes and the Reinvention of the Picaresque Narrative in the *Novelas ejemplares*. *Atenea*, *21*(1-2), 33-47.

Payás, A. (1974). La crítica social en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. *USF Language Quarterly* (Tampa, FL), *12*(3-4), 16-22.

Pierce, F. (1977). *La gitanilla*: A Tale of High Romance. *Bulletin of Hispanic Studies*, *54*(4), 283-295.

Salomón, N. (1973). *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*. Trad. Francesc Espinet Burunat, Barcelona: Planeta.

Sieber, H. (2005). Introducción. En Cervantes Saavedra II: 9-38.

Vicens Vives, J., ed. (1971). *Historia social y economía de España y América*. 5 vols. Barcelona: Libros Vicens-Bolsillo.

Virumbrales, P. (1977). Aproximaciones a la visión de la sociedad española en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. *Anales Cervantinos 16*, 187-203.

Vivar, F. (2002). Las bodas de Camacho y la sociedad del espectáculo. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, *22*(1), 83-109.

Zapata Ferreira, M. (1999). A Multicultural Approach to Miguel de Cervantes Saavedra. *Torre de Papel*, *9*(1), 71-86.