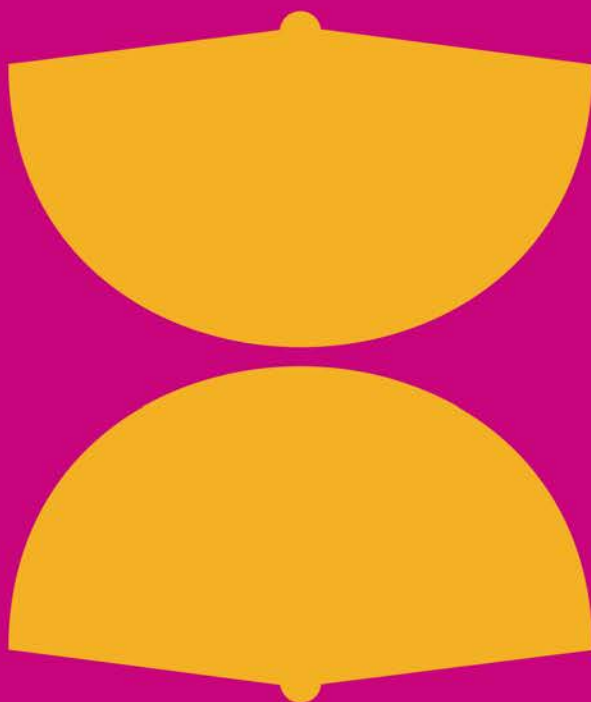


DE MANOLAS



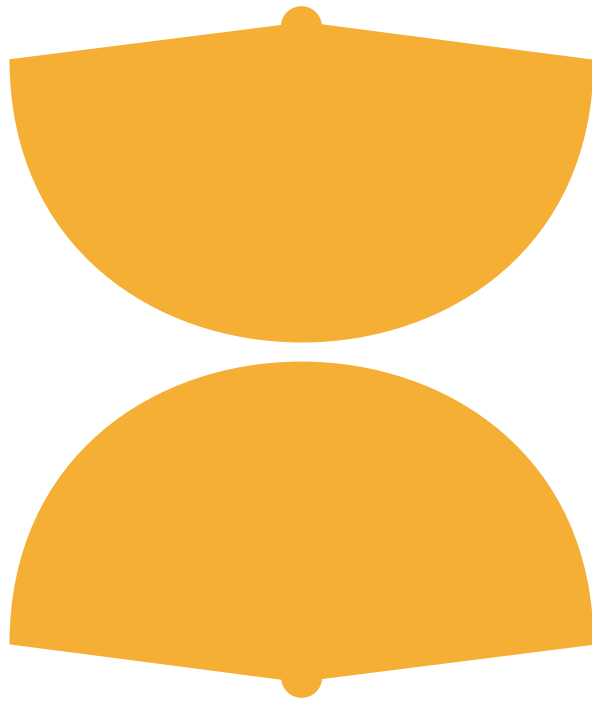
Y TOREROS

PATRONES DE ESPAÑA

MARCOS LEÓN FERNÁNDEZ
COORDINADOR

EXPOSICIÓN

DE MANOLAS



Y TOREROS

PATRONES DE ESPAÑA

Comisariado de la exposición y la edición
Marcos León Fernández

Dirección del proyecto
Diputación Provincial de Soria
Departamento de Cultura, Juventud y Deportes
Yolanda Martínez Hernando
Enrique Borobio Crespo

Coordinación de la edición
Marcos León Fernández
Enrique Borobio Crespo

Coordinación administrativa y montaje
Departamento de Cultura, Juventud y Deportes
Maribel Tutor Angulo
Paloma Latorre Arrechea
Aitor Quilez Almeida
Alfredo García Larred

Textos
Marcos León Fernández
María Antonia Herradón Figueroa
Enrique Borobio Crespo

Fotografía del catálogo
Samuel Belenguer Asensio

Gestión de imágenes
Enrique Borobio Crespo
Departamento de Cultura, Juventud y Deportes

Diseño y maquetación
Diputación de Soria
Roberto Peña

Impresión
Gráficas Naserbe
ISBN: 978-84-16446-81-0
Depósito Legal: SO 42-2022



Museo Carmen Thyssen Málaga



CAPRILE

Índice

Presentación	6
Manolas y toreros	10
<i>Manolas</i>	20
<i>Toreros</i>	43
La exposición	56
<i>Cofias</i>	64
<i>Cuerpos</i>	78
<i>Volantes</i>	106
<i>Tiranas</i>	126
<i>Basquiñas</i>	136
<i>Mantillas</i>	146
<i>Aderezos de manola</i>	188
<i>La peineta</i>	189
<i>La caramba</i>	199
<i>El abanico</i>	202
<i>Los zapatos</i>	206
<i>Monteras</i>	218
<i>Marsellés</i>	250
<i>Calzones</i>	280
<i>La faja, la capa</i>	298
El vestido de torear, color y brillo en la fiesta	304
<i>De ante y rasilla</i>	308
<i>De verde celedón y plata</i>	311
<i>De plata y oro: luz en movimiento</i>	314
<i>De tristeza y oro (envuelto en esperanza)</i>	321
<i>A modo de colofón: el vestido de torear como fuente de inspiración</i>	327
Trajes de luces	330
Patrones de España	348
Agradecimientos	362

PRESENTACIÓN

En este libro se presentan los resultados de una investigación que ha sido llevada a cabo en el marco de un proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación.

El objetivo principal de esta investigación es analizar el impacto de la implementación de la Ley de Educación Nacional en el ámbito de la educación superior.

Para ello, se han realizado una serie de entrevistas y se han recopilado una gran cantidad de datos que han sido analizados cuidadosamente.

Los resultados de esta investigación muestran que la implementación de la Ley de Educación Nacional ha tenido un impacto significativo en el ámbito de la educación superior.

En particular, se ha observado un aumento en la calidad de la educación superior y en la participación de los estudiantes en la vida académica.

Estos resultados son muy alentadores y demuestran que la implementación de la Ley de Educación Nacional ha sido un éxito.

Esperamos que este libro sea de utilidad para todos aquellos que estén interesados en el tema de la educación superior.

Finalmente, queremos agradecer a todos aquellos que han colaborado en esta investigación y a quienes han leído este libro.

Resulta altamente satisfactorio para la Diputación Provincial de Soria haber podido abanderar un proyecto cultural en el que han participado una gran diversidad de personas e instituciones procedentes de todo el país para mostrar a la sociedad los elementos populares que subyacen en los iconos por antonomasia de «*lo español*». Para ello ha sido necesaria la generosa colaboración de administraciones y centros museísticos nacionales, regionales y locales, así como coleccionistas y particulares de gran parte de la geografía nacional, lo que resulta particularmente satisfactorio, pues viene a avalar el trabajo que se realiza en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán y que las diferentes propuestas que se han desarrollado en este centro son un elemento de prestigio y de desarrollo comunitario para la Institución y para la Provincia.

Desde la diputación más pequeña de España estamos demostrando que el medio rural y los territorios que han quedado olvidados en la distribución de las grandes infraestructuras y proyectos de desarrollo, son capaces de generar actuaciones de alta calidad en cualquier ámbito. La puesta en marcha de programas como «*de Manolas y Toreros. Patronos de España*» en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán, es un buen ejemplo que continúa la trayectoria del Centro en sus diez años de vida. La Diputación a través de su Departamento de Cultura y Juventud ha venido desarrollando su labor con tal rigor, eficacia y entusiasmo, que ha sido capaz de arrastrar a agentes culturales de toda España a los que agradecemos sinceramente no solo su colaboración, sino su profesionalidad y, sobre todo, su entusiasmo y generosidad personal.

Sería imposible en esta presentación referenciar todas las personas, administraciones, museos e instituciones que han participado en el proyecto, para lo que remito al lector a las páginas siguientes. Pero no quiero dejar pasar la ocasión de reseñar especialmente el apasionado trabajo que ha llevado a cabo Marcos León, comisario de la exposición, quien ha sabido imprimir en la muestra su particular criterio avalado por una acreditada y escrupulosa trayectoria de investigación en el mundo de la indumentaria española.

En esta exposición, que ha sido íntegramente diseñada y producida en nuestra provincia, se presentan las prendas que tejen entre sí nuestras señas de identidad; iconos de cada uno de sus lugares de origen y de la moda contemporánea, que conforman un repertorio irrepetible, una muestra fascinante de las diferentes formas de cultura que se han manifestado tanto en el mundo rural como en el urbano. La dualidad continuidad-cambio, siempre presente en cada momento histórico, se revela de forma clara tanto en las formas como en los contenidos de la exhibición.

La muestra no sólo nos sitúa ante lo que cabría esperar a partir de un título tan marcado, sino que se adentra en el origen, en la pervivencia y en el icono de las modas de manolas, majas, majos y toreros, tan asociados a las construcciones mentales de lo español, dando una visión global e integradora, desde un punto de vista actual, mostrando en un mismo espacio desde el mantillo de una pastora soriana hasta el mantón de una reina de España.

Este libro-catálogo permitirá que la exposición perdure en el tiempo y, sobre todo, que se ponga de relieve la importancia que tiene la colaboración entre las diferentes instituciones que gestionan las colecciones de museos nacionales, locales, provinciales y privadas para ofrecer a la sociedad productos culturales de calidad que permitan conocer, investigar y reinterpretar adecuadamente nuestro patrimonio. Esta muestra y este libro son un paso más en el largo y fructífero camino emprendido por la provincia de Soria y el Museo Provincial del Traje Popular para aportar su experiencia y su entusiasmo al estudio de la indumentaria histórica española.

Benito Serrano Mata
Presidente de la Diputación de Soria

Es un honor para mí escribir esta breve introducción a la magnífica exposición «*de Manolas y Toreros. Patronos de España*»

La indumentaria tradicional española, cuajada de simbolismos y detalles artesanales, ha sido siempre fuente de inspiración para la industria de la Moda, que temporada tras temporada revisa y reinterpreta estilos y siluetas que hunden sus raíces en lo más profundo de nuestra tradición. Y espero que esta inagotable fuente de inspiración se mantenga viva gracias también a iniciativas como esta.

Lorenzo Caprile.
Modista.

MANOLAS Y TOREROS

Marcos León Fernández
Investigador

«Lo castizo —insisto— no es lo puro o lo genuino ni lo antiguo. Es más bien lo determinativo, lo más significativo, dentro de un ámbito popular en un momento. Porque si lo castizo fuera «puro» resultaría que una polca de don Federico Chueca no sería castizamente madrileña, ni tampoco lo sería el chotis de don Hilarión en *La verbena de la Paloma*. Cualquier diccionario vale —en efecto— para saber que la polca es de origen polaco y el chotis (polca alemana, según los mismos diccionarios) no es tampoco originario de Madrid, ni mucho menos.

La palabra «castizo» encierra, pues, unos principios de equívoco tan grandes como la palabra «tradicional». La gente quiere darles valores de pureza y de cosa remota e invariable. Pero con frecuencia esta voluntad se basa en datos falsos y aun contrarios a la experiencia histórica. Puede también que el hecho considerado castizo sea de duración corta. Tal ocurre, por ejemplo, con la aparición, florecer y decaer de la sociedad de majos y majas en Madrid [...]

(Julio Caro Baroja, *Temas castizos*, 1980)

Anuncio de «baile de gitanos» en la
Venta del Caparrós, en el camino de
Lebrija a Jerez, 1781.



bucles. Es el ejemplo al que se recurre insistentemente como contrapunto a la idea, un tanto simplista, del traje popular como intento de imitación del vestir de las clases pudientes por parte de las trabajadoras, señalando que, de tarde en tarde, es la señora la que imita a su criada, y no a la inversa.

Como decimos, el asunto ha sido tratado por voces autorizadas en sus aspectos históricos, sociológicos e incluso antropológicos. Sin embargo, pocas veces se ha procedido al análisis y estudio pormenorizado de esas formas de vestir, modos y modas que saltan a la vista de quien contempla los numerosos testimonios que el lienzo o el papel aportan al respecto; llamativo, siendo el vestido lo que nos hace identificar como *majos*, *manolos* o *chulos* a los retratados. Los testimonios gráficos de los que disponemos, como ocurre en todo el registro histórico, suelen corresponder precisamente a ese grupo de población —el de los poderosos— que se muestra «vestido de», es decir, disfrazado con unas ropas que en modo alguno eran de su uso habitual; más bien con ellas pretendían acceder a la libertad de costumbres que presuponían en el pueblo

Anton Raphael Mengs, *Retrato de la marquesa de Llano, doña Isabel de Parreño y Arce*, 1770. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/0705.

Francisco de Goya, *La reina María Luisa con mantilla*, 1799-1800. Museo Nacional del Prado/P000728.

trabajador, y no deja de haber algo de cierto en ese intento de que el hábito haga al monje, en este caso. La marquesa se revestirá de maja o manola buscando la soltura de movimientos y costumbres que le negaban las normas del decoro imperantes en su clase social, pero a partir de la Guerra de la Independencia (1808-1814) sus patrones ya no corresponderán con exactitud a la indumentaria de manolas y chulas, sino que quedarán fosilizados ciertos elementos, ya fuera del uso común, que irán adaptándose a las modas del día con desigual fortuna. Es el caso de las dobles o triples guarniciones de madroños en las faldas, en recuerdo de los flecos que adornaron las angostas basquiñas *de medio paso* habituales en el cambio de siglo entre manolas y petimetras, como veremos más adelante.

El discutido concepto de la apropiación parece ajustarse como un guante al fenómeno del majismo, antecedente del flamenquismo señorito, pues si la madama tenía la opción de travestirse para sentir el gozo de la libertad y la aventura, esa posibilidad, a la inversa, estaba vetada a la trabajadora, con un horizonte mucho menos halagüeño en el caso de que osara intentarlo. La manolería solo pisaría los salones si era convocada a algún sarao con pretensión castiza, y allí los señores jugarían a entremezclarse con el vulgo para la fiesta, justo el tiempo necesario antes de hartarse de matar la araña a golpe de palillos y sonanta, cuando tornarían los usías a su mullida ociosidad y los del cascabel gordo a su esforzada brega cotidiana. El colmo de la paradoja y el escarnio llegaría cuando, andando el tiempo, el grupo social más maltratado del país fuera invocado como arquetipo nacional, revistiéndose las duquesas de *flamencas* o *gitanas* mientras sus esposos especulaban, en los consejos administrativos del ladrillo, en los barrios humildes donde el pueblo gitano habitaba ejerciendo sus tradicionales oficios y ocupaciones, para expulsarlos a la cruel marginalidad de los extrarradios al tiempo que se alababan cínicamente sus «innatas» dotes para el cante y el baile y su «exotismo» de andar por casa. El fenómeno, por lo demás, acabaría por circunscribirse casi en exclusiva a Andalucía, donde a lo largo del XIX se constata la presencia de señoras vestidas de maja, mayormente en su variedad de amazona, paseando la feria a caballo.

Sea como fuere, parece fuera de toda cuestión el hecho de que existió realmente una clase urbana obrera, algunos de cuyos miembros volcaron su exiguo salario en ciertas formas de vestir en las que la ostentación y el ajuste a la moda —a la moda menestrala— eran las notas sobresalientes. Sin embargo, y a pesar de esa imagen esencialista que, como decíamos, se formaron las clases pudientes, cifrando en la abigarrada manolería poco menos que la médula de la patria frente al nuevo estilo «francés», analizando la indumentaria de majos y majas en el siglo XVIII pocos elementos encontraremos que pudieran remitir a las modas propiamente hispanas del siglo anterior, aquel al que pretendía evocar la aristocracia en busca de la identidad perdida y añorada. Majos y majas se nos muestran como esclavos de la moda del día, eso sí, siempre interpretada desde su propia óptica de clase. El vestido «a lo majo» es decididamente dieciochesco en su concepción, tanto en sus líneas maestras como en los volúmenes, el cromatismo y el aire general. Valga el ejemplo de las mangas independientes en las prendas de busto, tanto femeninas como masculinas, que eran un rasgo de tradición antigua, pudiendo remontarse a la Baja Edad Media; pero una vez pasados por el cedazo de la moda, los cordones que las unían al cuerpo se transforman en espesas cintas entrecruzadas y rizadas, alcanzando a menudo tal volumen que cuesta distinguir a simple vista el atado original, y adquiriendo un aspecto de guarnición abultada. Por lo demás, en ambos sexos chaquetillas y jubones declaran en sus hechuras su deuda con las casacas de moda por entonces, y en lo que toca a los géneros y colorido del atuendo completo,



nada más alejado del pardiazul que dominó en la indumentaria popular española del siglo XVII que la infinita paleta de tintas y tonos que reventaría a impulso del desarrollo comercial y tecnológico del textil en el Siglo de las Luces, según se ha señalado, acaso el más variado y rico que conoció la vestimenta de las clases populares europeas. El irisado panorama de los cartones goyescos habría sido imposible de encontrar entre el vulgo en el reinado de los últimos Austrias.

A partir de la vestimenta habitual o festiva de ese grupo social irán fraguando diversos arquetipos o modelos en los que se inspirará, a menudo remedándolos fielmente, esa nobleza que pareciera ir a rebufo de las sucesivas modas adoptadas por la plebe cortesana. Y nótese que este fenómeno contradice obstinadamente el axioma que pretende definir las modas populares como un mero remedo, burdo y a destiempo, de las de las clases poderosas. El recorrido evolutivo de esas modas del pueblo, por más que dependiera, como el del resto de la sociedad, de las modas del día, conservó siempre un alto grado de autorreferencia, como si lo animara cierta conciencia de clase. Y así,

José Gutiérrez de la Vega, *La duquesa de Frías vestida de manola*, h. 1835. Museo Nacional del Prado/P007694.

Federico Madrazo, *La duquesa de Medinaceli*, 1854. Fundación Casa de Medinaceli.

la *paleta* o la *serrana* que acudían a las plazas de la Villa y Corte a vender sus productos no se miraban en el espejo de las usías; fueron la maja de mantilla, luego la manola del guardapiés corto y finalmente la chula de mantón los figurines de referencia para la clase labradora.

No está de más recordar que, a pesar de lo mucho que se ha insistido desde cierta concepción romántica en el exotismo del traje popular español en el contexto europeo, lo cierto es que su estructura y evolución siempre discurrieron sin apartarse de las líneas maestras del vestido occidental, en el que las modas hispánicas han ocupado una posición más que notable, ejerciendo una influencia palpable a lo largo de su historia. En consonancia con la extracción social y origen de quienes primero fueron llamados así, el traje de majos y majas no es más que el de la clase menestral urbana de su tiempo en España, pero hay que subrayar que su perfil tiene acento marcadamente meridional y levantino. La iconografía histórica sitúa estos estilos de indumentaria en todas las tierras que baña el Mediterráneo, de Figueras a Algeciras, y por el interior seguramente estuvieron extendidos en algún momento por todo el territorio hasta Madrid, principal núcleo de difusión y laboratorio donde se reformulaba el último grito popular para después ser centrifugado de allí a gran parte del reino, algo que no escapó a la aguda percepción de Caro Baroja: «Podemos establecer dos focos de *majeza* o *majismo*: el madrileño, conocido ya en tiempos de Felipe V, como se ha visto, y el andaluz de Sevilla-Jerez-Cádiz, que se documenta por textos y referencias más modernos en general.» Y más adelante encabeza el capítulo dedicado a los majos andaluces con el siguiente párrafo, que nos viene de molde para acabar de dar con la raíz del asunto, si bien con matices como veremos más adelante:

«Lo *majo* madrileño nos obliga a mirar, siempre, hacia Mediodía. Ningún *valor* del *majismo* puede referirse al Norte, a tierra castellano-vieja. Menos aún a los pueblos cantábricos. Lo *majo* madrileño se incubía, sin duda, con la población llegada de la Mancha y de Andalucía, por los itinerarios que tan bien conoció Cervantes. Con sus ventas, mesones y posadas, sus arrieros y contrabandistas, sus bandoleros y galeotes. El eje Madrid-Sevilla es fundamental para comprender la *vida popular española* en rasgos esenciales.»¹

Basta echar un vistazo a la historia social y económica de España en el siglo XVIII, con los profundos cambios estructurales que se estaban operando, para percatarse de las razones lógicas de que así fuera. Y cabe suponer que en el afán de cada día nada diferenciase a la majería en el vestir del resto del vecindario de igual posición. A diario, más que en su vestido se distinguirían por una actitud arrogante y desenvuelta, que se plasmaría al vestirse de gala —de majos propiamente dichos— en la preferencia por la ornamentación ostentosa y a veces recargada, si bien no puede decirse que la moda internacional no fuese por entonces igual de aficionada al exceso en las cortes europeas. Antes que una forma concreta de vestir, lo majo es sobre todo una actitud, que a lo largo del tiempo fue tomando cuerpo en el atavío de formas muy diversas e incluso por completo diferentes o sin aparente relación entre sí. Pero de que entre los pueblos y reinos europeos había conciencia de cierta identidad local en la vestimenta parece ser indicio la propia elección a la hora de caracterizar el origen nacional en la iconografía histórica. También se constata la presencia y difusión de esas mismas modas en los territorios americanos, por ejemplo, en los llamados «cuadros de castas»

Derecha

Francisco de Goya, *La merienda*, 1776.
Museo Nacional del Prado/P000768.

1 — El propio Caro Baroja señala que «lo charro» estaría íntimamente ligado con «lo majo», si bien con notas marcadamente rurales y campesinas, frente al indiscutible carácter urbano de los majos originales (pp. 57-58). Caro Baroja, Julio (Madrid, 1914-Vera de Bidasoa, 1995). *Temas castizos*. Madrid: Istmo, 1980. «I. Los majos. 3. Los majos andaluces», p. 77.





De mestiza y español, castizo, México, 1775-1800. Museo de América/ MAMF0051.

Joseph Brown, *Lady of Bogotá*, h. 1830.

Leonce Angrand, *Tapadas limeñas*, 20 de abril de 1837.

2 — Anónimo (M.O.). *Discurso sobre el lujo de las señoras, y proyecto de un traje nacional*. Madrid: Imprenta Real, 1788. 69 pp.

que se dieron fundamentalmente en el virreinato de la Nueva España, actual México, donde se ven mujeres con cofia o redecilla, jubón ajustado y guardapiés —o *naguas*— acampanado, tal como se representa a las primeras majas de las que tenemos noticia. Por otra parte, las conocidas —e inútiles— propuestas aristocráticas para la reforma del vestido que perseguían un «traje nacional»² no guardan una especial semejanza con la que muestran majas y manolas del Avapiés, el Barquillo o Maravillas, por



citar los cuarteles que constituían el «nicho ecológico» donde transcurría la vida del *majerío* madrileño.

La semejanza en el vestido en las ciudades a ambas orillas del Atlántico, al menos en la sociedad *criolla* en lo que respecta a los territorios ultramarinos, se mantendrá incluso después de la independencia de las repúblicas americanas. En el caso de las mujeres, su patrón será durante el siglo XIX claro deudor de las modas del día, a las que se aplica un barniz hispano en los detalles, que podría cifrarse precisamente en el uso común de las mantillas de diversa tipología, los abanicos o el gusto por los volantes o faralaes en las faldas, elementos que serán precisamente los que acabarán por identificar «lo español» en un sentido amplio. A pesar de que tanto en España como en América pervivían formas de vestir más arcaicas, chocantes o pintorescas, y también otras con referentes históricos de más largo recorrido en el mundo hispánico, el hecho de que fuera sobre estos patrones modernos donde acabaría por gestarse el arquetipo acaso tenga su razón de ser en esa identidad que se percibía en la indumentaria de los puertos atlánticos, en las ciudades más populosas y dinámicas del viejo imperio desmembrado; un común denominador que difícilmente podían ofrecer los complicados, antañones y diversos atavíos de las campesinas a uno y otro lado del océano, donde las similitudes, a pesar del poso común, eran menos evidentes. La «mujer española»

Adolphe d'Hastrel, *Dama de la República Argentina. Buenos Ayres, 1839-1840.*

Édouard Pingret, *Charro y charra*, h.1850. Col. Banco Nacional de México.

de las ciudades era así fácilmente identificable a partir de un código de sencilla interpretación, al coincidir en lo esencial con la moda común europea, a la que se añadían ciertos elementos de carácter «nacional» cuya existencia y uso habitual están de sobra documentados y probados; de ahí la elección de la mujer andaluza como representativa de aquel mundo en retirada a los ojos de los visitantes extranjeros. En el caso de los hombres, el esquema subyacente en el traje de luces tuvo asimismo sus paralelos, algo más desdibujados y quizá restringidos a la esfera asociada a las grandes explotaciones ganaderas, en sí mismo estrechamente relacionada con lo taurino.

La mera existencia de un arquetipo femenino constituye una rareza en el contexto europeo occidental, donde apenas la holandesa y la española se han constituido en imágenes claramente identificables con un país o un colectivo nacional a partir de su indumentaria. Algo más de competencia afronta el icono masculino, que podría compararse con el escocés, el tirolés, el griego o el ruso, siempre sin abandonar el terreno del tópico más descarnado. En la manola y el torero como figuras representativas, al igual que en todo lugar común, y a pesar de la distorsión e inexactitud que supone reducir a un arquetipo —más bien estereotipo— lo que fue una realidad histórica multiforme y en permanente variación, subyace un fondo de verdad que en cierto sentido justifica su razón de ser. Aportar algo de base documental a esa idea, sin por ello extraer conclusiones ni apresuradas ni definitivas, ha sido el motivo de reunir las prendas de diversa procedencia que hoy mostramos en las salas del Museo Provincial del Traje Popular.

MANOLAS

«En Madrid, donde se confunden todos los tipos y todas las personalidades, donde pierden su carácter los naturales de todas las provincias, donde todas las clases se revuelven en confusa amalgama, tiene vida propia, carácter gráfico, personalidad reconocida, la mujer del pueblo bajo, *maja* ayer, *manola* después, *chula* hoy y siempre mujer capaz de todas las grandezas, de todos los sacrificios, de todas las abnegaciones. Como ayer lucía las galgas de su zapato de tabinete, luce hoy el tacón puntiagudo de su pequeña bota, y con la misma arrogancia que antes se velaba el rostro con las ondas de su mantilla de blonda y después se terciaba la mantilla de franja, hoy se envuelve en el mantón de la India y despiden fuego sus ojos bajo el pañuelo de seda artísticamente anudado debajo de la barba. El personaje es el mismo, las condiciones análogas; la maja, y la manola, y la chula, ha sido y es ribeteadora, o cigarrera, vendedora de flores, con lo que saca algunos reales al día, o vendedora de carnes, propietaria de algún figón o prestamista, con lo que saca algunos miles al año, pero rica o pobre su desprendimiento es siempre el mismo; arroja lo poco o lo mucho que tiene en el bolsillo para satisfacer un capricho, regalar al hombre a quien quiere o dejar el pabellón bien puesto entre las mozas de su rango.»

(Joaquina Balmaseda, *La chula madrileña*, 1882)³

3 — Balmaseda, Joaquina. «La chula madrileña», *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, (dir. Faustina Sáenz de Melgar). Barcelona: Juan Pons, 1881-1882; pp. 261-262.



La maja o manola se va reformulando al compás de las modas sucesivas, en un proceso vivo del que carece el traje de luces. Hagamos un somero repaso por los perfiles que definieron, a lo largo de medio siglo, la indumentaria de la maja primero, luego de la manola y finalmente de la chula, que no fueron sino las herederas de aquella, fruto de su evolución en el tiempo pero análogas en esencia. Más adelante, en los apartados correspondientes, nos detendremos con algo más de detalle en las piezas, elementos y tipologías seleccionadas para la muestra. Y ante el improbable hallazgo de prendas-testigo de época tan lejana en el contexto de las clases populares urbanas, habrá

Manuel de la Cruz, *Maja a lo libre según se dice en la España*, 1777.
Biblioteca Nacional de España/
DIB/14/4/17.

que echar mano del arte y la literatura contemporáneas, a los que añadiremos, cuando sea preciso, algunos datos extraídos de los archivos notariales madrileños⁴.

Aunque aparecen como por ensalmo en el Diccionario de Autoridades (1734), que define al majo como «Hombre que afecta guapeza y valentia en las acciones y en las palabras. Comunmente llaman así a los que viven en los Arrabales desta Corte», nuestra maja entra en escena mediado el siglo XVIII presentada nada menos que por Don Ramón de la Cruz, Lorenzo Tiepolo, Ramón Bayeu o Francisco de Goya, quienes dejarían testimonio de su estampa característica: tocado de cofia baja o redecilla, jubón ajustado al cuerpo como una malla, a menudo sobre una cotilla cayendo en punta a la cintura, el escote velado por un pañuelo translúcido, guardapiés corto, guarnecido a veces con un número variable de faralaes, y delantal encima⁵. Adornada con toda suerte de adminículos, desde las arracadas a los diversos dijes que traía sobre el pecho o a la cintura, se presentaba colorista y luminosa en el baile, el juego y el entretenimiento en general, que en la calle se mostraba cubierta de cintura arriba por una mantilla, blanca por lo común, y de medio abajo por la oscura sobrefalda que llamaban basquiña o saya, casi siempre negra, tal como dictaban las normas del recato para las mujeres de todo el arco social en la época. Quizá en aquella silueta de cuerpo pegado a la piel, talle diminuto y falda redonda acampanada sí podrían percibir sus contemporáneos el recuerdo de las modas femeninas del reinado de los últimos Austrias, figura que se consolidaría como la más característica del vestido popular español hasta la nivelación internacional de las modas en Occidente. Es, como decíamos, la maja mil veces citada en los sainetes de Don Ramón, la que pinta a la acuarela su sobrino Manuel y da a la estampa su hermano Juan⁶, la que plasma con mirada fotográfica Lorenzo Tiepolo en el tocado y el adorno, la que campa divertida por los cartones de Goya o Bayeu, entre otros; el arquetipo fundacional de la sucesión de modelos que hasta hoy continúan alimentando el imaginario de lo español, entonces tipos vivos, ahora no más que el eco débil de usos y costumbres desfasadas y en olvido. A falta de un exhaustivo vaciado de los protocolos notariales de la capital, sospecho que costará encontrar en ellos algo que corresponda a las ropas de la auténtica maja del pueblo, que no precisaría de escribanos que dieran fe de sus escasas pertenencias, pero en nuestro auxilio vienen los obligados testamentos de las desdichadas que acababan sus días en los hospitales de la Corte, donde se anotan los bienes que servirían para saldar la cuenta de la estancia en caso de fatal desenlace. En ellos parece vislumbrarse algo del perfil de la maja dieciochesca:

4 — Sin ocultar que la Comunidad de Madrid es el ámbito en el que he trabajado más este tipo de fuentes, esenciales para el conocimiento de la indumentaria histórica, las juzgo de singular relevancia al reflejar el influjo que ejercieron en los pueblos de su entorno las modas de la cercana capital, patria chica de las majas, manolas y chulas objeto de nuestra atención.

5 — A pesar de que fue imprescindible en el ajuar de la mujer del pueblo madrileño, incluso con las galas festivas, el delantal no pasaría a integrar el arquetipo de la española, seguramente por haberse conformado fundamentalmente a partir del modelo sevillano-andaluz, donde no fue costumbre lucirlo sino en las faenas.

6 — Cruz Cano y Olmedilla, Juan de la (Madrid, 1734-1790). *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprenden todos los de sus dominios*. Madrid: M. Copin, 1777.

7 — Declaración de María Matías, hija de la Inclusa. Hospital de la Pasión, sala de Santa Cruz. 7 de enero de 1724. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/24791; f. 4 y ss.

8 — Declaración de Manuela González del Castillo. Hospital de la Pasión, sala de San José. 26 de junio de 1728. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /2497; f. 59 y ss.

«Declaro soy pobre y que mis Cortos bienes muebles se reduzen à los que expresare, que estan en poder de Marg^{ta} de Cuyo Apellido no me acuerdo, pero si q es mug^r de Man^a de Herrera que biue Junto à la fuente del Aue M^a destau^a à qⁿ los entregue p^a que me los guardase quando me vine à Curar à este Hosp,^l que son los Sig^{tes}=Una Vasquiña de Lamp^{lla}=Una Mantillina de bay^{ta} blanca, Tres Camisas de Lienzo Gallego Viejas=Una Casaca de tafetan Vieja=Y Dos Justillos, el Uno de Damasco, Y el otro de Raso, bien tratado—»⁷

«Declaro assimismo q los bienes q tengo son [...] dos almillas de lienzo=Un Justillo=tres Jugones dos de lamp,^{lla} y el otro de Estameña=Un debantal de Albornoze=tres denguecitos=Unos zapatos nuevos [...] Una mantilla blanca nueva con galon escarolado...»⁸

«Declaro soy pobre porque mis vienes solo se reduzen atres Vasquiñas la vna de teleton laotra de Tafetan y la otra de raso liso=Quatro Casacas vna de lanilla alistada òtra de Muer otra de Lamparilla, y otra de paño [...] dos pares de Enaguas nuevas [...] dos mantillas Vna Cotilla nueva de damasco Vn Jugon de Teleton nuevo dos auanicos de lamina otro de tarcos Vn rosario gordo Vna caja de plata que pesa dos pesos Vn par de pendientes de algofar otra Vasquiña de lamparilla nueva...»⁹

Pasadas apenas unas décadas, la maja sucumbe a la novísima corriente que trae el estilo Imperio al cabo del siglo y, cuando empieza a mutar su nombre por el de *manola* —al parecer, a partir del clamoroso éxito obtenido por el sainete de Don Ramón titulado así, *Manolo: tragedia para reír o sainete para llorar* (1769)— la sorprendemos entregada por completo al patrón rectilíneo, adoptando la angosta basquiña *de medio paso* y el «talle en el cogote», liberada de las estrecheces de cotillas y cuerpos envarados. Quizá sea en este periodo del cambio de siglo, hasta la Francesada, cuando la adopción de la «moda nacional» esté mas generalizada; en la impagable galería de tipos y trajes de Antonio Rodríguez (1801)¹⁰ desfila una nutrida representación de mujeres que lucen basquiñas espesamente plegadas como un quitón jónico, guarnecidas por uno, dos y hasta tres flecos, guarniciones que a menudo consistían en complicados trabajos de pasamanería, entre los que hacen acto de presencia los madroños que acabarán integrados en el tópico. Pero nótese que todas las mujeres así ataviadas son tildadas por el autor de petimetras, un tipo que en cierto modo era tan antagonista de la maja o manola propiamente dicha como las *usías* de título; con unas y otras anda en pugna, casi siempre triunfante, en la mayoría de los sainetes que protagoniza, pues el público censuraba presunción y afectación en la petimetra donde aplaudía desenvoltura y garbo en la maja. Así, en el sainete *La cura de los deseos* del gaditano Juan Ignacio González del Castillo (Cádiz, 1763-1800) la zapatera Rosa suspira de envidia al ver pasar a una de estas *maamas* de enrejada saya negra:

Ahora me asomé a la reja
y vi pasar por la calle
una señora... ¡Si vieras
qué bien calzada que iba!
¡Qué hermosa saya de seda,
con dos andanas de flecos
y muchas borlitas sueltas!

Ella, como menestrала, la traía desprovista de todo adorno, trocando la costosa seda por la humilde franela:

¿Con que yo he de ver a otras
con encajes de una tercia,
mientras voy amortajada
con mi saya de franela?

Y en *El día de toros en Cádiz*, del mismo autor, es el gitano Canuto quien piropea a una *tapada*:

9 — Declaración de Alfonso Montenegro López. Hospital de la Pasión, sala de San Juan. 5 de julio de 1728. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /2497; f. 63 y ss.

10 — Rodríguez Onofre, Antonio (Valencia, 1765-Madrid, ca. 1825). *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid* (ed. de Valeriano Bozal). Madrid: Visor Libros, 1982. 171 pp.



¡Viva ese cuerpo, y la saya
con más flecos y borlitas
que colgadura de cama!

Si bien luego hará burla de ella, tras una disputa de la petimetra con su desenvuelta
hermana, gitana de rompe y rasga como dicta el canon:

¡Si que mi hermana se espanta
de manojos! Mire usted:
la otra tarde a una maama
que llevaba una mantilla
de soplillo y una saya
de lustre, con más pingajos
que una torre empavesaa,
le pegó tal arañazo
que le arrancó de la cara
una espuerta de caliza,
y se le quedó la facha
lo mismo que una careta
medio negra y medio blanca.

Francisco de Goya, *Grupo de majas de paseo*, 1794-1795. Museo Nacional del Prado/D004182.

Antonio Rodríguez, *De Madrid. Petimetra con mantilla y basquiña de quadros con dos flecos*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/011.



En algún testamento del Hospital de la Pasión de Madrid aparece una de estas basquiñas a la moda, como en la manda de una criada a la enfermera que la cuidaba:

«Mando à Manuela Corbalan enfermera desta sala enqueyo me hallo; por el mucho cuidado y buena asistencia que conmigo hace Vna Basquiña de Casimira con fleco y Zinta de Terciopelo, y una Mantilla de Musulina con guarnizion Lisa alRedor...»¹¹

Dejemos por ahora a la petimetra, aunque reconociendo en ella el mismo aire local —a la española— que caracterizaba a su contraria la maja, para sorprender en esa misma colección de Antonio Rodríguez a la *Manola, muger de artesano* (n.º 7) con un sencillísimo vestido a la moda, si bien corto como era uso entre las mujeres del pueblo, luciendo mantilla de tira guarnecida como las que continuarían en uso por toda España a lo largo del siglo que comenzaba. Titulada ya al pie, según decíamos, como *manola*, a partir de ahora la denominación de *maja* quedará reservada, salvo alguna excepción ocasional, casi en exclusiva para sus parientes andaluzas, constando, una vez más, cómo el concepto obedecía más a una actitud y modo de vida que a una indumentaria concreta. Así, la *Maja del Contrabandista* (n.º 99) conserva el jubón —o *monillo*— abierto de hombros rizados y solapas, *corpiño* y cofia de la moda dieciochesca, la gaditana (n.º 106) muestra la afición a las guarniciones de picos en el adorno de la mantilla, sembrada de estrellas, y en los volantes de las *naguas*, amén de las descomunales moñas o carambas de cintas del tocado, así nombradas en honor de la

Antonio Rodríguez, *De Madrid*.
Manola, muger de artesano, 1801.

Antonio Rodríguez, *De Andalucía*.
Maja del contrabandista, 1801. Museo
Nacional del Prado/G005710/099.

11 — Testamento de Josefa Mayar Chavarria, natural de Madrid, padres de París y Bayona de Francia, criada sirviendo en la calle de San Roque, casa de San Antonio, cuarto bajo de d.ª Vicenta Dumon, viuda. Hospital de la Pasión, sala de la Santísima Trinidad. 29 de junio de 1805. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/24903; f. 361 y ss.



tonadillera María Antonia Vallejo (Motril, 1751-Madrid, 1787), considerada modelo y árbitro de la moda durante su corta vida artística y personal. Más chocante, al menos para el estereotipo habitual, resulta la maja sevilla (n.º 101); no sé si el carácter local podría limitarse, y esto relajando mucho el criterio, a la botonadura de las mangas y el abanico que empuña, porque no se aparta gran cosa de la moda internacional del momento, y la figura podría situarse, de no ir acompañada por la leyenda al pie, en una calle de Londres, de París o de Filadelfia, llegado el caso. A propósito de estas figuras, Antonio Alcalá Galiano, al rememorar su infancia y adolescencia en su ciudad natal, dice al tratar del vestido de sus paisanas:

«[...] las mujeres, aun cuando no fuesen de majas —lo cual era diferente del vestir ordinario y no estaba en uso común—, solo salían a la calle, necesitando para ello mudarse de ropa, con basquiña —cuyo nombre era el de saya— mantilla y jubón (conocido este último con la palabra corpiño), todo lo cual hacía de las gaditanas criaturas —como diríamos ahora— especiales, a las cuales daba realce el pie pequeño, calzado con zapato corto y bajo, y al andar por las llanas y bien empedradas calles y plazas, el airoso talle y el gracioso contoneo.»¹²

Crucial el detalle de que el vestir de maja «no estaba en uso común».

Antonio Rodríguez, *De Cádiz. Maja*, 1801. Museo Nacional del Prado/ G005710/106.

Antonio Rodríguez, *De Sevilla. Maja*, 1801. Museo Nacional del Prado/ G005710/101.

12 — Alcalá Galiano, Antonio (Cádiz, 1789-Madrid, 1865). *Recuerdos de un anciano*. Madrid: Librería de Perlado, Pérez y C^a, 1913. Cap. I, «Cádiz en los primeros años del siglo presente», pp. 9-12.



Tras la convulsión de la Guerra de la Independencia (1808-1814), la moda abandona el fresco y liberador paréntesis del estilo Imperio para volver gradualmente a la clásica silueta acampanada femenina, de tan largo recorrido histórico. La galería de trajes de José Ribelles Helip y Juan Carrafa (1825)¹³ presenta a nuestra *manola* anticipando las líneas generales que marcarán el vestido de la campesina en buena parte de España durante el siglo XIX: guardapié «corto», delantal cumplido y jubón de manga ajustada con botonadura en el puño, destacando ahora el tocado de peineta redonda y flores y, como sobretodo, la sempiterna mantilla y la costumbre de traerla terciada sobre los hombros, a modo de chal. Por su parte, volvemos a ver aquí el apelativo de maja restringido ya a Andalucía, pues, si bien al pie no lo indica, así parece concluirse al figurar entre otros tipos del mismo origen: contrabandistas, toreros, labradores y gitanos. Comparte con la madrileña el tocado de flor y peineta, aquí de teja y algo más generosa, diferenciándose su mantilla, que también trae terciada a los hombros, en el corte y en las moñas que rematan sus puntas; sin delantal que las defienda, las *naguas* floreadas guarnecidas con un ancho volante, elemento que ya permenece asociado al arquetipo andaluz hasta hoy. La misma colección se abre con un genérico «Trage de España» en el que vemos a una mujer vestida enteramente de negro, con basquiña bordada guarnecida de fleco, alta peineta con la consabida flor y mantilla estrecha transparente, todo bien ajustado a la primera moda romántica.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Manola (n.º 2), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Maja (n.º 26), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Trage de España (n.º 1), 1825.

13 — Ribelles Helip, José (dib.) y Carrafa, Juan (grab.). *Colección de trajes de España*. Madrid: Real Calcografía, 1825.





Poco después, en 1830, el sevillano Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806-Madrid, 1857) nos lega un impagable álbum de acuarelas, muy al uso de la época, que plasman diversos tipos y costumbres de su ciudad natal, dando testimonio de lo pendientes que se mantenían sus paisanas del último grito en el vestir, un rasgo que ya nos había sorprendido en la sevillana de Antonio Rodríguez. La mayoría de las que titula como majas lucen la basquiña —o *saya* en tierra sevillana— negra nacional, no tan estrecha como la de principios de siglo pero aún acusando el escaso vuelo dictado por la moda del momento, algunas guarnecidas con uno o dos flecos de pasamanería, incorporando la mantilla de tira que vimos un poco antes envolviendo a la manola de la Villa y Corte, aquí graciosamente colocada sobre grandes peinetas de teja que muestran el característico jaspeado del carey. Otras se ven sin el traje formal de calle o paseo, es decir, sin saya ni mantilla, lo que nos permite comprobar nuevamente hasta qué punto las modas populares sevillanas seguían al dedillo los dictados internacionales, a los que imprimían fuerte carácter local en el arreglo del cabello y tocado; ligeros vestidos enterizos a la moda en tonos suaves y variados sin apenas detalles que los distingan de las corrientes generales al uso. Ni rastro del delantal que acompañará a las galas de las hijas del Avapiés, el Barquillo o Maravillas durante todo el siglo XIX.

Por los mismos años, es Leonardo Alenza (Madrid, 1807-1845) quien las retrata más o menos según la descripción de Mesonero Romanos:

«A este punto y hora llegábamos, cuando vimos a lo lejos una calesa con la cubierta echada atrás y sentadas en ella dos manolas, con aquel aire natural que las caracteriza. Ni Tito ni Augusto al volver triunfantes a la capital del orbe pasaron orgullosos bajo los arcos que les eran dedicados,

Izquierda

Antonio María Esquivel, *Maja de Mantilla, Andalucía*, h. 1830. Museo Nacional del Romanticismo/CE7185.

Antonio María Esquivel, *Maja, Andalucía*, h. 1830. Museo Nacional del Romanticismo/CE7206.

Antonio María Esquivel, *Bolero (Andalucía)*, h. 1830. Museo Nacional del Romanticismo/CE7182.

Derecha

Leonardo Alenza y Nieto, *El charlatán (detalle)*, h. 1840. Museo Nacional del Prado/P004209.

Vicente López, retrato de Dolores Gómez de las Casas de Tírel, marquesa de los Ulagares, 1833. Col. particular.

que nuestras dos heroínas se encaminaban al de la Plaza Mayor. Guardapiés amarillos y encarnados, ricas mantillas de sarga y terciopelo sobre los hombros, pañuelos de color rosa al pecho, cesto de trenzas en las cabezas, y coloreadas las mejillas por el vapor del vino; tal era el atavío con que venían casi echándose fuera de la calesa, y pelando unas naranjas con un desenfado singular.»¹⁴

Más detallada es la pintura que hace José Elbo (Úbeda, 1804-Madrid, 1844) de dos resueltas manolas calzadas con diminutas *galgas* a punto de encaramarse a un cale-sín, vestidas ambas de percales esclarecidos, pañuelos avinados velando el busto, las peinetas, el adorno de flores, el consabido delantal de la manola madrileña, aquí en tonos verdosos, y mantillas negligentemente caídas a la espalda, tal como presentaba Mesonero Romanos a la Juana del Avapiés en su romancedo paseo:

De sarga rica mantilla
con terciopelo de a cuarta
deja Juana por los hombros
colgar casi descolgada.¹⁵

Vemos ya perfectamente delimitado el patrón que regirá el vestido de la campesina de la España «seca» a lo largo de la centuria, es decir, el esquema, al menos en sus líneas básicas, del arquetipo más común de «traje regional» que ha llegado a nosotros, el penúltimo con carácter hasta la nivelación de las modas. Veamos algunos ejemplos de dotes y testamentos de la época, procedentes de Madrid y pueblos de su entorno inmediato, que coinciden a grandes rasgos con lo reflejado en la iconografía citada. Antonia Sánchez Largo Díaz, natural y vecina de Madrid, consigna el día 10 de mayo de 1836, ante el escribano de Chinchón, donde contrae matrimonio con un lugareño, la ropa que llevó en su dote, un inventario que responde al ajuar de una menestral, nuestra *manola*:

Un Bestido de pelcar nuevo=104 rs.; Un Bestido de pelcar, nuevo, fondo berde=70 rs.; Un Bestido de pelcar fondo morado, nuevo=60 rs.; Un Bestido de pelcar en pieza=59 rs.; Un Bestido de pelcar bueno, fondo amarillo=40 rs.; Un Bestido de pelcar bueno=40 rs.; Un Delantal de tafetan, y dos de pelcar, buenos=60 rs.; Cuatro mudas de pelcar nuevas, de Camisa y Enaguas con guarnicion bordada=154 rs.; Una Camisa de Lienzo andada=10 rs.; Tres pares de Zapatos los dos nuevos=27 rs.; Cinco pares de medias de algodón, los dos nuevos=36 rs.; Dos Abanicos=12 rs.; Una mantilla de tafetan con blonda y belo=240 rs.; Vna Mantilla de sarga en pieza, con cinta de terciopelo lisa=60 rs.; Dos pares de pendientes de oro=220 rs.; Diez y siete Pañuelos de diferentes clases, enteros, y tres medios=278 rs.; un Pañuelo de casimira, nuevo grande=70 rs.; Un Pañuelo de casimira con fleco=30 rs.; Un Pañuelo encarnado de cuadros=20 rs.; Un par de medias de algodón caladas nuevas=10 rs.; Un Pañuelo frances encarnado=24 rs.; Un Payne de Concha con su Caja de carton=50 rs.; Vn par de medias de seda color de carne=10 rs.¹⁶

Derecha

José Elbo Peñuelas, *El calesín*, h. 1840. Museo Nacional del Romanticismo/CE7389.

14 — Mesonero Romanos, Ramón de (Madrid, 1803-1882). *Escenas matritenses* (primera época, de 1832 a 1836). Madrid: Gaspar y Roig editores, 1851. «La calle de Toledo», febrero de 1832, pp. 8-10.

15 — Mesonero Romanos, Ramón de, *op. cit.*; «El paseo de Juana», publicado en agosto de 1832, aunque escrito en 1824, según indicación del propio autor.

16 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29722; f. 41 y ss.



Más exiguo, y no muy diferente del que poseerían muchas vecinas de los barrios bajos y altos de la Corte¹⁷, el ropero de Marcela Nombante, también vecina de Madrid y también casada en Chinchón, que acudió al escribano el día 20 de marzo de 1840¹⁸:

Cinco vestidos de diferentes clases y dibujos=320 rs.

Dos mantillas de Sarga=140 rs.

Tres mudas de ropa, regulares=114 rs.

una docena de Pañuelos usados=240 rs.

Tres Delantales=42 rs.

un vestido negro=100 rs.

Y aunque sospecho que la *manola* de la ciudad montaría en cólera al verse comparada con una *paleta* del alfoz madrileño, poco se alejaría una de otra en la vestimenta, más allá de los detalles locales que de seguro habría y que no recogen los severos y fríos documentos notariales. El día 28 de diciembre de 1843 registra su dote Ruperta Uceda, vecina de Fuenlabrada¹⁹, entre la que figuraban las siguientes prendas de vestir:

Un bestido de alepin de la Reyna=160 rs.; Una mantilla de sarga con cinta de terciopelo=90 rs.; Un pañuelo de crespon de la Yndia de dos varas=85 rs.; Otro pañuelo de tisú y otro de raso=80 rs.; Otro de seda de la Yndia=30 rs.; Otro frances=20 rs.; Otro mas superior=32 rs.; Cuatro pañuelos franceses=110 rs.; Otros siete de diferentes clases=79 rs.; Un bestido de percal frances=60 rs.; Otros tres bestidos de percal de diversos colores=150 rs.; Otros dos bestidos diarios tambien de percal=60 rs.; Cuatro mudas de ropa blanca=100 rs.; Seis pares de calcetas=50 rs.; Una mantilla de franela con cinta de terciopelo=40 rs.; Cinco delantales de diferentes clases=70 rs.; Tres pares de zapatos=30 rs.; Un abanico blanco=10 rs.; Un peine de concha y otros de peinar=25 rs.

Ejemplos similares pueden rastrearse por casi toda la provincia por las mismas fechas, especialmente en aquellos lugares más ligados económicamente a la capital y por ello más permeables a sus usos y modas.

Muy interesante la descripción que el mismo Mesonero hace de una burguesita ataviada para acudir a la función de toros de la tarde, en un artículo fechado en septiembre de 1835:

17 — Por entonces esta denominación obedecía únicamente a la ubicación de los barrios —algunos de ellos antiguos arrabales— en el casco urbano, sin ninguna connotación social o económica. Así, *barrios altos* eran los del Barquillo y Maravillas, y los *bajos* por excelencia el Avapiés (hoy Lavapiés), el Rastro y su entorno, todos ellos cuna y residencia del *majerío* primero y de la *manolera* después.

18 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29763; f. 61 y ss.

19 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32433; f. 210 y ss.

20 — Mesonero Romanos, Ramón de, *op. cit.*; «El sombrero y la mantilla», pp. 96-98.

«Rico y elegante zapatito de raso, encerrando sin dificultad el breve pie; delgadísima media delicadamente calada; redondo y bien cortado vestido, guarnecido por todo su vuelo de brillante y móvil fleco y cordonadura; un ajustado corpiñito abrazando una cintura esbelta y delicada, y adornado de la misma guarnición en los hombros y bocamangas; un pañolito al cuello recogido con sendas sortijas sobre cada hombrillo, y correspondiendo por su color con la rosa de la cabeza; y una mantilla, en fin, de blonda blanca, cruzada con garboso brío sobre el pecho, dejaban contemplar desembrazadamente un cuerpo digno de las orillas del Betis, un semblante de diez y siete a diez y ocho, unas facciones picantemente combinadas, una tez de un moreno suave, y un par de ojos árabes, en fin, que no hubieran figurado mal en el paraíso de Mahoma.»²⁰



Disculpemos por esta vez al rancio de don Ramón la cascada de tópicos con que remata su retrato, por servirnos para señalar que el estereotipo romántico y orientalista no fue solo asunto de los visitantes extranjeros, sino que por entonces ya compartían esa visión no pocos naturales del país. El interés del párrafo radica en ser prueba de que ya existía la costumbre de revestirse de maja entre mujeres más acomodadas que las manolas propiamente dichas, de maja «a la andaluza» según se desprende de la pintura que hace Mesonero de la bella Serafina, que así se llamaba la damita amajada. Un traje que, como señalara Alcalá Galiano, «no estaba en uso común», convertido ahora en una suerte de indumentaria ritual apropiada para ciertos actos de carácter, quizá únicamente para acudir al festejo taurino, también a la feria en el caso de Andalucía. El conjunto, alejado ya notablemente de la moda del día, aunque ajustado a ella en los perfiles y proporciones, se distinguirá por el jubón-chaquetilla profusamente ornamentado y la falda con uno, dos y hasta tres flecos de enrejada pasamanería, por lo común salpicada de madroños, a la moda de las basquiñas de principios de siglo, además de la sempiterna mantilla, esta sí según los patrones del momento.

Más adelante, cuando la moda del segundo período romántico exagere los volúmenes de las faldas por medio de estructuras rígidas y acampanadas, los cuerpos remitirán sin disimular a los de los toreros, incorporando la chaquetilla abierta con las características hombreras y hasta el chaleco y la faja varoniles, llegando incluso a usar el sombrero calañés en los llamados trajes de amazona; sobra recordar que las majas así vestidas solo lo eran nominalmente cuando abandonaban el palacio para entremezclarse —sin confundirse— con la plebe en el ruedo o en la caseta, mientras la hija del pueblo paseaba su vestido de percal a la moda, sin más adorno que algún que otro volante, el mantoncillo del talle mercado con su menguado salario y el adorno natural de las flores en el pelo. Recuperado ya como decíamos el volumen y vuelo de las faldas, siempre al dictado de la moda del día, la tierra sevillana continuó

Leonardo Alenza, ilustración para «El día de toros», *Escenas matritenses*, 1838.

Giménez y Rico, «La maja», *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-1844.



Manuel Cabral Aguado Bejarano, *La copla* (h. 1850), Museo Nacional del Romanticismo/CE0141.

refractaria al uso del delantal —reservado para la labor— y más insistente en los faralaes, al principio uno o dos por la mitad inferior de las faldas, luego aumentando progresivamente hasta cubrirlas por entero de alto en bajo, en consonancia con la moda internacional del período isabelino y el oleaje de los volantes sobre el intestable armazón de la crinolina o miriñaque. Indispensables todavía la mantilla guarnecida y el abanico en la representación de la maja sevillana o malagueña, añádase el breve mantoncillo de fleco al talle y el tocado de peine alto y flores y ya tendremos constituido el patrón de lo que, andando los años, desembocaría en el «traje de flamenca» que acabaría por instalarse como arquetipo de «lo español» en el mundo entero. La verdadera gitana, por su parte, presumía la inmaculada blancura de sus pulcros pañuelo y delantal mientras aguardaba su conversión en estereotipo friendo buñuelos sin descanso. A partir de este momento ya casi quedará reservado al apelativo de *maja* a



estas mujeres que hacían volverse todas las miradas en las áreas urbanas andaluzas; sus parientes madrileñas ya eran conocidas como *manolas*, siendo de momento privativa de ellas esta denominación.

Pero todas continuarán ejerciendo su dictado en las modas populares de todo el país. El modelo de la manola del primer tercio del XIX, decíamos, servirá de patrón para el traje campesino decimonónico, y de hecho contiene las líneas maestras de lo que entendemos hoy como traje regional más genuino, al menos en buena parte de la España seca. Andaluza o madrileña, majas y manolas son de las primeras que adaptan el peinado romántico a tres bandas con rizos sobre las sienes que, una vez pasado por el implacable tamiz del gusto popular, se convertirá en el característico de buena parte de las labradoras de media España durante todo el siglo XIX, perviviendo incluso en las primeras décadas del XX en alguna vieja aldeana apegada a los usos de antaño.

Antonio Chamán, «La Feria de Sevilla. Majos», *Costumbres Andaluza*, 1852.





Izquierda

Manuel Cabral Aguado Bejarano,
Maja sevillana, h. 1850. Colección
Carmen Thyssen-Bornemisza/
CTB.2013.9.

Derecha

Constantin Guys, *Majos y manolas*,
Madrid, h. 1848.

J. Vallejo, «La maja», *Los españoles
pintados por sí mismos*, 1851

Con la Restauración tomará el testigo la chula, ya vestida a la moda pero con las notas peculiares del pañuelo anudado a la barba y el enorme mantón que, apartándose de los ceñidos modelos precedentes, desdibujaba su silueta. Nadie mejor que Galdós presentando por vez primera a la desdichada y noble Fortunata:

«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 arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural.»²¹

Figura que veremos replicarse primero entre las artesanas de las capitales de provincia, después por las villas y cabezas de partido y finalmente por lugares y aldeas, donde aún a mediados del siglo xx podían verse mujeres —por lo común enlutadas— con su pañuelo a la cabeza acudiendo a misa arrebuajadas en los relucientes mantones de pelo negro:

«Ya no gasta la ropa corta de la manola, ni encierra su pie en el zapato de tabinete; gasta el traje de cola que han desterrado de su uso diario las señoras de clase más elevada y aprisiona su pie en la botita de alto tacón, pero su calzado es siempre lujoso, sus bajos irreprochables, sus enaguas más ricas que las de muchas damas principales. No gasta ya la graciosa mantilla española de blonda, ni la característica de franja que usaron sus antecesoras; su talle se envuelve en el mantón de Manila con la arrogancia del de una reina en su manto, se peina con más ondas en el pelo que un *naufragio*, como decía un escritor malogrado, o cubre parte de su frente con el cerquillo característico de las señoritas, produciendo en su traje una mezcla informe de elegancia y desgarró, de prendas nacionales y extranjeras, y su adorno de cabeza es el pequeño pañuelo avanzando en toldo sobre la frente, o caído sobre los hombros como le presenta la lámina.»²²

«Reseñemos el traje de la chula. Generalmente viste chaqueta negra; linda falda de percal o lana, que sabe levantar con un arte exquisito para mostrar una enagua blanquísima, una media más blanca aún y un pie como una almendra, calzado con elegantes botinas, de color azul o naranja la caña, y chanclo de charol, lleno de respuntes; ancho delantal oscuro; pañuelo de seda a la cabeza, recogido en las sienes de una manera particular suya, cubriendo la punta de atrás con el pañolón de merino negro bordado en sedas, o el llamado de alfombra o de la India; y peinado de última moda, pues casi todas se costean peinadora.»²³

«Entre la mucha gente que había entrado, veíanse dos mujeres muy bien vestidas a la chulesca, con mantón de color café con leche, delantal azul, falda de tartán, pañuelos de color chillón a la cabeza, el peinado rematado en *quiquiriquí* con peina de bolas, el calzado de la más perfecta hechura y ajuste.»²⁴

21 — Pérez Galdós, Benito (Las Palmas de Gran Canaria, 1843-Madrid, 1920). *Fortunata y Jacinta* [1887] (ed. de Francisco Caudet). 5ª ed. Madrid: Cátedra, 1999. T. I, parte primera, cap. III «Estupiñá», IV, p. 182.

22 — Balmaseda, Joaquina; *op. cit.*, p. 269.

23 — Rodríguez Solís, Enrique (Ávila, 1844-Madrid, 1925). *Majas, manolas y chulas. Historia, tipos y costumbres de antaño y ogaño* (sic). 3ª ed. Madrid: Imprenta de Fernando Cao y Domingo del Val, 1889; p. 183.

24 — Pérez Galdós, Benito; *op. cit.*; t. II, parte segunda, cap. IV «Naturalismo espiritual», III, pp. 189-190.



Casi contemporánea de nuestra Fortunata, y como ejemplo de un pueblo cercano a la capital, la dote de Petra Pastrana y Lario, hija de un jornalero de Chinchón, que registró el día 14 de mayo de 1888 el siguiente equipo ante el notario del lugar:

«*Bienes ganados con sus servicios*: Un vestido de bayeta=20 pta.; Otro idem de lanilla=22,50 pta.; Otro de merino=20 pta.; Dos de indiana=15 pta.; Un refajo=10 pta.; Otro blanco=5,75 pta.; Seis mudas=25 pta.; Dos chambras=3 pta.; Un pañuelo de ocho puntas=17,50 pta.; Una falda=5 pta.; Un pañuelo negro de ramo=12,50 pta.; Un manto=13,75 pta.; Un pañuelo=7,50 pta.; Un pañuelo alfombrado=22,50 pta.; Un delantal de

F. Torras (pint.) y M. Pujadas (lit.), «Madrid (Barrios bajos)», *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, 1872-1873, t. II, p. 140.

merino=2 pta.; Un pañuelo de seda=4 pta.; Una enagua de encima=5 pta. *Regalos particulares*: Un vestido negro de lana=20 pta.; Un pañuelo de ocho puntas=20 pta.; Un manto=20 pta. *Donación sponsalicia*: Un pañuelo negro de Manila=120 pta.; Un par de pendientes de oro y perlas=70 pta.; un alfiler de oro=35 pta.; Un vestido de lana=20 pta.; Un abanico=3 pta.»²⁵

Júzguese la distancia que media entre estas descripciones y el deslavazado estereotipo zarzuelero de la actual *chulapa*. El mismo Galdós, al principio de la novela citada, reseña el atavío propio de las hijas de los comerciantes que pedían para la Cruz de Mayo en la calle de Postas: mantón de Manila y tocado de peineta y flores, ya por entonces referencias a modas pasadas. Añádase la mantilla rectangular de blonda y tendríamos ya consolidado el icono que perduraría hasta hoy: «Esta niña y otras del barrio, bien apañaditas por sus respectivas mamás, peinadas a estilo de maja, con peineta y flores en la cabeza, y sobre los hombros pañuelo de Manila de los que llaman de talle, se reunían en un portal de la calle de Postas para pedir el cuartito para la Cruz de Mayo [...]»²⁶

Como hemos visto en este apresurado recorrido por las modas menestralas a lo largo de apenas un siglo, la variación y dinamismo en los estilos, al punto de plasmarse en patrones en extremo divergentes, indicaría que, más que un modelo estable en el vestir, lo que se transmite de la maja a la manola, y de esta a la chula, es una actitud, la libertad y desenvoltura que percibían las señoras en la mujer del pueblo, ignorantes de la contrapartida que le suponía a esta su afán cotidiano al filo de la supervivencia. Más allá de esta transmisión de un alma compartida entre mujeres de generaciones sucesivas, no sé si, en el hipotético caso de que pudieran encontrarse la maja goyesca con la chula galdosiana, se reconocerían en algún rasgo de su indumentaria. Como advertía Caro Baroja en la cita al inicio de estas líneas, el icono castizo se constituyó a partir de formas y modos de cortísimo recorrido histórico, lo que no impidió que ejercieran su influjo sucesivo sobre las modas populares de todo el país, erigiéndose como figurín y espejo que alcanzaría hasta el más apartado rincón del territorio, traducido siempre, eso sí, a las peculiaridades de los códigos locales en su variedad de detalles e interpretaciones espontáneas.

Fueron los chulos los últimos árbitros de los estilos populares que, partiendo del ámbito urbano, marcarían los patrones «nacionales» antes de la nivelación de las modas. Como los majos, dejarían huella indeleble en el propio lenguaje, sin que parezca necesario explicar el uso generalizado de los adjetivos majo/a y chulo/a con todas sus acepciones y aplicaciones en el habla cotidiana actual. Por su parte, el término ‘manolo’ se perdería con el paso de los años, quedando reservado exclusivamente a designar a los tipos históricos que habitaron los barrios populares de la Villa y Corte hasta el comedio del siglo XIX. No ocurrió así con sus compañeras, y su nombre se conservaría asociado a las mujeres que vestían —y visten— con las prendas que hasta el momento han quedado como identificativas del traje nacional: la mantilla en su última forma, rectangular y de blonda o encaje, la peineta de origen dieciochesco y desarrollo romántico, ahora desmesurada como nunca en tamaño, y el nuevo elemento que tomaría el relevo como prenda-emblema española, el mantón envolvente del cuerpo en sus diversas tipologías, desde el clásico de Manila a los alfombrados de Cachemira. Estas tres piezas, ya con la escasa variación inherente al proceso unificador de las modas, se constituirán en el conjunto ceremonial indispensable en todo el territorio español, por encima de fronteras lingüísticas y culturales. Y así, en las primeras décadas del

Derecha

Joaquín Sorolla y Bastida, *Tres madrileñas*, 1912. Museo Sorolla/MSMF01002.

Moià (Barcelona), h. 1947. Parejas del *ball del ciri*. De izda. a dcha.: Jaume y Mercè Rovira, Francesc Romeu y Pilar Benavente, Anton Capell y M. Rosa Graners. (Fuente: <https://www.animadadansa.com/ball/ciri-ball-del-moia>).

Marcel Delboy, *Fuenterabía-Jóvenes vascongadas*, h. 1900.

Mañana de San Juan, San Pedro Manrique, Soria, 1972. Mónica: *M.ª Oria Calvo San Miguel*. Junta de Castilla y León -AHPSo. 35147. Fotografía: Manuel Lafuente Caloto.

25 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/36837; f. 972 y ss.

26 — Pérez Galdós, Benito; *op. cit.*; t. I, parte primera, cap. I «Santa Cruz y Arnaiz. Vistazo histórico sobre el comercio matritense», III, p. 133.





Salvador Ramón de Azpiazu Imbert,
Bañoleras en la Feria de Sevilla, h. 1900.
 Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz,
 Fondo Azpiazu/AF0000779.

siglo xx, y hasta la traumática Guerra Civil (1936-1939), serán habitualmente vestidas por la novia y la madrina en las bodas campesinas de rumbo, preceptivas junto al traje negro en las visitas y paseos durante la Semana Santa, comunes para acudir a los toros tanto en el ruedo urbano como en la plaza del lugar cercada de talanqueras, y también distintivo de las mayordomas —*maesas*, *ramajeras*, *pabordesses*, *móndidas*,

clavariesses...— que asistían al santo, portaban el ramo o iniciaban el solemne *ball pla* o la *esku-dantza* ante las autoridades del pueblo.

En una de las muchas paradojas que acostumbran a asaltarnos en la historia de la indumentaria, el gran mantón de flores chinas que había desdeñado la aristocracia, convirtiéndolo en atributo de la chula, será rescatado ahora por la señora en su afán por revestirse al modo nacional, persistiendo en el juego de toma y daca que se venía desenvolviendo desde los cambios experimentados en el siglo xviii²⁷. El resultado de esta incansable persecución ya lo advirtió Caro Baroja cuando escribía que: «[...] lo que era castizo para un madrileño de comienzos de siglo xx hubiera resultado ininteligible, en casos, para un castizo del tiempo de Don Ramón de la Cruz o de don José de Cañizares. ¡Y qué quedará hoy del Casticismo de la época de nuestros padres!»²⁸. Acaso el ejemplo más esclarecedor de ese proceso de apropiaciones sucesivas, en el que la pudiente parece ir siempre a rebufo de la menesterosa, y esta a su vez se diría en perpetua huida del estereotipo que se le adjudica, mutando incansable de vestimenta, sea la construcción del traje de flamenca o gitana. Ironías del destino, la mujer del grupo social más maltratado y marginado del país devendría finalmente, tras un lento pero sostenido periplo a lo largo de todo el periodo que ahora tratamos, en el arquetipo nacional por excelencia. A partir de ciertos eventos organizados en Sevilla en las primeras décadas del siglo xx, singularmente las exposiciones internacionales, se impondrá entre las mujeres de toda condición, a menudo por impulso institucional, y todas acudirán a la Feria vestidas «de gitanas». Todas... excepto las propias gitanas, que solo se entregarán al estereotipo que les adjudicaba la sociedad que las discriminaba motivadas por las necesidades de la escena y en el tablao, mientras las verdaderas hijas romaníes de Triana continuaban friendo incansables sus buñuelos entre las casetas con los mismos atributos de gracia, elegancia y pulcritud que llevaban por auténtica bandera identitaria, ajenas a la fantasía de lunares y faralaes del costumbrismo mal cocinado y peor digerido.

TOREROS

Las primeras representaciones que tenemos del toreo de a pie muestran a los diestros vestidos igual que cualquier otro majo; idéntica afición por los adornos recargados y relumbrantes de brillos, que se irán acentuando progresivamente conforme vaya fraguando el traje profesional. Juan de la Cruz retrata en su colección a Costillares²⁹ y Pedro Romero³⁰ vestidos tal como lo haría cualquier otro majo para acudir a un baile de seguidillas en la Pradera del Canal, junto al Manzanares.

El traje de luces propiamente dicho queda conformado en las primeras décadas del siglo xix, y será la última ocasión en la que incorporará elementos de la moda majesca del día, como la camisa con pechera enjaretada o la corbata. A partir de ahí su recorrido y evolución serán marcadamente autorreferenciales y sin apartarse apenas de un esquema codificado y rígido. Se trata de un vestido ya ritualizado, y por tanto poco sometido a los vaivenes de las modas, más allá de pequeñas variaciones en la ornamentación o los tejidos empleados. Y conviene recordar, contra la extendida creencia fuera de nuestras fronteras, que el traje de luces no se empleaba fuera del contexto de

27 — Acerca del mantón bordado y sus usos puede consultarse el libro-catálogo de Marco Casero, Javier, Martínez Gil, Pablo, y Pardo Pardo, Fermín. *Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda*. Requena: Asociación Cantares Viejos, M. I. Ayuntamiento de Requena, 2016; 111 pp.

28 — Caro Baroja, Julio; *op. cit.*, «Prólogo», p. 11.

29 — Joaquín Rodríguez Costillares (Sevilla, 1743-Madrid, 1800).

30 — Pedro Romero Martínez (Ronda, 1754-1839).





la corrida; a lo sumo, lo lucían los matadores en el paseo desde su alojamiento hasta la plaza, pero un torero jamás se presentaría en una reunión en traje de faena; lo que no obstaba para que a diario se los distinguiera por su especial estilo y aderezo, tal como anotaba Charles Davillier a su paso por Madrid, en 1862:

«Acerquémonos a este grupo de gentes que hablan con animación delante del Café Imperial. Solo entendemos de su conversación unas cuantas palabras sueltas, como *volapié*, *muleta*, *puyazo*, y *vara*. Son *hombres de capa y calañés*, *gente torera*, como se dice aquí. Por lo demás, por su pantalón ceñido sujeto por una faja, por su chaqueta corta, por su pequeño sombrero andaluz y por su coleta pendiente de la nuca ya habíamos reconocido a los toreros. Indiferentes a la multitud que circula alrededor de ellos, parecen entregados por entero a su discusión taurómaca, a su *puro* o cigarrillo, y no vuelven la cabeza más que cuando se oye sobre la acera el fru-fru de una falda de seda.»³¹

Un desglose de los elementos que componen el traje de luces muestra su relación directa con los del traje popular. Sin detenernos en las prendas interiores, de las cuales solo se mostraba la pechera de la camisa, cuyas hechuras corresponden a la moda de cada momento, el traje de luces consta de las tres piezas habituales en el conjunto masculino. De cintura para arriba, chaleco sin solapas, y sobre él la chaquetilla igualmente corta, al uso de las modas comunes en las primeras décadas del siglo XIX. Se

Izquierda

Ramón Bayeu, *Función de novillos en Carabanchel*. Museo Nacional del Prado/P003927.

Derecha

Juan de la Cruz, *Joaquín Costillares*, 1777. Col. Fundación Joaquín Díaz.

Juan de la Cruz, *Pedro Romero*, 1777. Col. Fundación Joaquín Díaz.

31 — Davillier, Jean-Charles (Ruán, 1823-París, 1883). *Viaje por España*. Madrid: Adalia, 1984. T. II, cap. XXIX, «Tipos madrileños», p. 188.



Antonio Rodríguez, *De Madrid*.
Bailarín bolero, 1801. Museo Nacional
del Prado/G005710/017.

Antonio Rodríguez, *De Sevilla*, Majo,
1801. Museo Nacional del Prado/
G005710/100.

trata del elemento que conservará más rasgos de los patrones del siglo anterior, cuando los toreros de a pie se presentaban en el coso vestidos según las pautas usuales entre los majos, sin otra nota específica que no fuera la abigarrada ornamentación acaso algo más acentuada. Las chaquetillas toreras primitivas presentan también mangas independientes, sin duda por la comodidad que suponía en la faena. En los grabados de Antonio Rodríguez (1801) vemos ya como a partir del ostentoso encintado que unía las mangas al cuerpo por los hombros se había desarrollado la hombrera protectora en los trajes de toreros y picadores, adornada con motivos que recuerdan al enrejado de aquellas cintas ataderas. Corresponden asimismo a las modas del XVIII los *escudos* del cuello, adorno que es resto de las solapas recortadas propias de la casaquilla del majo y que hacia 1830, cuando Antonio Esquivel pinta su galería de tipos sevillanos, aún se veían en chaquetillas y marselleses, pero que no dejaría rastro en modas posteriores. Por su parte, el calzón corto —la *taleguilla* torera— quedará fosilizado justo a las puertas de que chulos y majos lo empezasen a sustituir por el moderno pantalón hasta los tobillos. Asimismo, los toreros conservarán el tocado nacional, la montera, que perdía terreno a pasos agigantados en favor de los sombreros, con los que había convivido secularmente, desplegados ahora en variado muestrario a partir del modelo denominado calañés, de ala vuelta y copa cónica. Bajo ella, el detalle distintivo del pelo largo recogido en coleta —peinado que perdurará simbólicamente en la testimonial *castañeta* postiza— cuando ya se generalizaba rapar las cabezas en casi todo el campo



español, salvo en algunos enclaves conservadores donde persistiría la costumbre de las largas melenas varoniles.

Pero sin duda el rasgo más notable del traje de luces es el que va implícito en su propio nombre: la deslumbrante y profusa ornamentación en oro o plata. Notable y distintivo, porque no hay rastro de este tipo de bordado en la vestimenta popular masculina española, a pesar de que la encontremos ampliamente representada en el vestido de los majos madrileños del siglo XVIII, cuyas casaquillas y calzones muestran ricos galones de oro y plata por todas las costuras. Sin contar con la indumentaria eclesiástica, esta clase de guarniciones eran, por una parte, privativas del traje militar, precisamente cuando se instituían las levadas obligatorias o quintas, y por otra de los uniformes de lacayos y criados, cuyas libreas ricamente guarnecidas daban la medida del poderío económico de los amos. Como decíamos, en ese mismo siglo las representaciones de toreros de a pie los muestran vestidos según el canon de los majos en general, sin otro elemento diferenciador que no sea el adorno algo más recargado y costoso, como majos de rumbo que eran. No sé si sería esa asociación del ornato de oro y plata con esos ámbitos, el militar y el del servicio, el muro de contención que impediría el trasvase de tales guarniciones al traje popular, pero lo cierto es que no encuentro en el vestido masculino decimonónico ningún ejemplo al respecto. Y eso que el bordado metálico se había empleado en la indumentaria internacional europea, siendo habitual adorno de casacas y chupas a uso cortesano. Acaso de procedencia

Antonio Rodríguez, *De Andalucía*.
Torero de a pie, 1801. Museo Nacional
 del Prado/G005710/110.

Antonio Rodríguez, *De Andalucía*.
Torero de a caballo, 1801. Museo
 Nacional del Prado/G005710/109.

oriental, como tantos otros rasgos y elementos de la moda de Occidente, singularmente desde mediados del siglo xvii, en España abundará en el ornato de imágenes religiosas, arte que alcanzaría un notable desarrollo en nuestro país. En el traje popular femenino hispano se dará, en algunas áreas, en todo tipo de prendas, en especial en pañuelos de hombros, constituyendo uno de los rasgos característicos de lo *charro*. Pero insistimos en que entre los hombres nunca traspasó, en las clases trabajadoras, el ámbito profesional de los trajes de gala de militares y personal de servicio de la aristocracia por un lado, y en el mundo del espectáculo el de los boleros del teatro y nuestros toreros, precisamente en el tiempo en que ambas artes —la escuela bolera de danza y la tauromaquia— adquirirían la forma que las haría perdurar en el tiempo.

Descartada la influencia directa del traje de luces en las modas populares, los toreros sí ejercieron de árbitros y modelos de estilo en tanto que ídolos del vulgo, dictando usos y patrones en el vestir cuando, fuera de la plaza, presumían sus estudiadas galas de gusto abigarrado y ostentoso. Ciertamente no fue privativo de ellos el patrón, pues lo compartieron singularmente con los profesionales del transporte en caballerías, como caleseros, mayoresales, zagales y el resto de oficios de ese jaez, y también con contrabandistas y bandoleros, es decir, las gentes de los caminos a partir de las cuales se construiría el imaginario romántico de lo español. Sobre todo por parte de los visitantes extranjeros; al margen de la aureola exótica inherente a ese mundo de resonancias violentas y pintorescas, es decir, de todos los tópicos que el orientalismo adjudicó a España en la fantasía de los viajeros, eran a fin de cuentas los personajes más llamativos con los que solían tener contacto en los trayectos entre ciudades, lo que unido a la «emocionante» posibilidad, real o no, de un asalto en mitad del monte, acabaría por conformar los *tipos* que se erigirán en representativos del país durante todo el siglo xix. Así describe Richard Ford en 1830 el vestido de los zagales que acompañaban a los coches de pasajeros, auxiliando al mayoral:

«Su traje es muy típico y está basado en el andaluz, que es el que pone la moda en la Península en todo lo que se refiere a toros, caballos, bandoleros, contrabandistas, etc., etc. Lleva en la cabeza un pañuelo de seda de colores vivos, anudado de modo que las puntas cuelgan por detrás; sobre esta reminiscencia del turbante árabe se coloca un sombrero de ala ancha, alto y puntiagudo como un pilón de azúcar; la airosa chaqueta es de piel negra, incrustada de herretes de plata y botones de filigrana, o de paño pardo, con la espalda, las mangas y, en particular, los codos ribeteados y adornados con flores y jarrones de paño de otro color recortado y muchos bordados. Cuando la chaqueta está nueva, la llevan colgada al hombro izquierdo, como los húsares. El chaleco es de rica seda de fantasía; el calzón, de pana azul o gris, adornado con franjas y botones de filigrana y sujeto a la rodilla con cordones de seda y borlas. No va abrochado, y el cuello de la camisa es vuelto y lleva una corbata vistosa, unas veces pasada por un anillo y otras anudada. La cintura va ceñida con una faja encarnada o amarillo vivo.»³²

Derecha

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Torero de a pie (n.º 25), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Torero de a pie (n.º 26), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Torero de a caballo (n.º 29), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Vinatero Manchego (n.º 17), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Bolero (n.º 30), 1825.

Antonio María Esquivel, *Bolero*, 1830.
Museo Nacional del Romanticismo
/CE7208.

32 — Ford, Richard (Londres, 1796-Heavitree, 1858). *Cosas de España (el país de lo imprevisto)*. Trad. y ed. de Enrique de Mesa. Madrid: Jiménez Fraud, 1922. «El coche de colleras», pp. 124-125.

Pero no se crea que el estereotipo respondió solo a la visión un punto distorsionada del visitante ávido de color local. Fuera o no responsabilidad exclusiva de toreros y contrabandistas, lo cierto es que hubo un estilo «a lo majo» que perduraría mientras se mantuvo en uso la indumentaria local, estilo que cambiaría al compás de los tiempos, al igual que hemos visto que ocurrió en el caso de las mujeres, y ese código se



Andalusia.





Antonio María Esquivel, *Andalucía*,
1830. Museo Nacional del
Romanticismo/ CE7181.

dejaría sentir en el vestir popular de los hombres de una a otra punta del país, incluso en aquellas áreas, como la cantábrica desde Asturias a Galicia, donde lo taurino tuvo escaso o inexistente arraigo. De interés especial es el siguiente testimonio por ser su autor, Eugenio Noel, un acérrimo antitaurino, aversión que no le impidió alabar la imponente planta que lucían los que eran objeto de su aguda crítica. Así describe a un torero que acudía a *las vueltas* de San Antón, en la madrileña calle de Hortaleza, el día de la romería que se celebra en honor al santo anacoreta y animalero:

«¿Y cuando algún torero se descolgaba por allí? La sal en rama era el tipo, y por la calle cruzaba entre las manolas de mantón alfombrado o de crespón y pañuelo de seda a la cabeza, con su calañés, su chaquetilla corta, y los pañuelos asomando las puntas en los bolsillos laterales, ceñidas las bragas, brillantes por botones en la camisa bordada y escarolada, fajín de seda roja y una descomunal cadena de oro que parecía salirles de la propia barriga. ¡La de cuadros de costumbres, pinturas, pasillos y zarazuelas que esa fiesta ha inspirado! ¡Qué inmensa cantidad de genio derrochado en aquel desfile!».³³

Así, los arabescos que cuajaban los marseleses y dolmanes de majos y chulos tuvieron su réplica, siempre traducida a los códigos locales, en el adorno de las chaquetillas que se lucieron en media España, llegando a conformar en algunos casos tipologías bien diferenciadas y delimitadas territorialmente, y del mismo modo se documentan y hallan por todas partes calzones cortos ricamente guarnecidos de alto en bajo por las costuras de los costados, remedos que, claro está, empleaban géneros y elementos más humildes al alcance de las ajustadas economías que predominaron en el ámbito rural. En general, puede decirse que lo majo dejó, en diversa medida, su impronta en el vestir popular de todo el siglo XIX, y ya hemos visto cómo en la cúspide de esa jerarquía no reglamentada estaban los toreros y la ostentosa indumentaria que solían presumir también cuando no vestían de luces:

«El Torero siempre es andaluz: es cualidad indispensable cuya sola posesión asegura al neófito un puesto delante de la fiera, y ser reputado desde luego como apto y conveniente para el oficio. Con ser andaluz se adelanta la mitad del camino; porque la santa costumbre ha vinculado este ejercicio entre los garbosos hijos del Betis, y por eso los valencianos, manchegos, murcianos o extremeños que se dedican al toreo, lo primero que hacen es olvidarse del país en que nacieron: adoptar, además del *uniforme de plaza*, el traje de calle más común en los andaluces.»³⁴

33 — Noel, Eugenio [pseudónimo de Eugenio Muñoz Díaz] (Madrid, 1885-Barcelona, 1936). *España fibra a fibra*. Madrid: Taurus, 1967. «Madrid, tarde antoniana», p. 108.

34 — Rodríguez Rubí, Tomás. «El torero», *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Madrid: Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851.

35 — *Semanario Pintoresco Español*, «Una romería en las montañas de Santander», n.º 33, 13 de agosto de 1848, pp. 258-261.

A modo de ejemplo puede citarse la figura de los *jándalos* cántabros, personajes acerca de cuya vestimenta un anónimo autor decimonónico decía que: «[...] no dejan también de sustituir al calzón corto, el pantalón, a la chaqueta larga que llega hasta la cadera y que acostumbra a llevar sobre el hombro, otra cortita y airosa tomada de las que los *jándalos* han traído al país, y a la montera de cucurucho el sombrero calañés, la cachucha o el hongo.»³⁵, aclarando en nota al pie que: «Llaman así a los hijos del país que vuelven a él a hacer ostentación de la fortuna que se han formado, despachando cañas de manzanilla en los ventorrillos de Andalucía». También Pereda, en sus *Escenas montañosas* (1864), versifica en la misma línea la estampa del montañés achulado:

Todo un curro era el jinete,
a juzgar por su trapío:
faja negra, calañés
y sobre la faja un cinto
con municiones de caza,
pantalón ajustadísimo,
marsellés con más colores
que la túnica de un chino,
y una escopeta, al arzón
unida por verde cinto.³⁶

Al igual que sus sempiternas compañeras, majos y chulos suscitarían la envidia de las clases pudientes, generando el tipo del señorito en traje campero, indumentaria sin relación con la habitual entre los de su clase que se empleaba en ciertas ocasiones dictadas por la tradición, ya fuera para acudir a la feria o a la corrida. Armando Palacio Valdés, en su novela *Riverita* (1886), da cuenta de la costumbre entre la alta burguesía de la capital, subrayando el efecto de disfraz que causaba tal vestido en aquel entorno:

«Julita soltó una estrepitosa carcajada, cuyos ecos llegaron hasta el gabinete de Miguel. «¿De qué se reirá aquella loca?», se preguntó este sonriendo también frente al espejo mientras se aderezaba para salir.

—¡Miguel! ¡Miguel!—gritó su hermana desde el pasillo.—Ven aquí, por Dios; ¡mira, por tu vida!

Acudió solícito, y al asomar la cara por el corredor, vio a su primo Enrique en traje de chulo; chaquetilla corta, faja de seda, camisola bordada sujeta al cuello por botones de oro, sombrero ancho de fieltro, pantalón ceñido y bota de charol: el complemento del traje era una vara en la mano, muy larga, como destinada a conducir pavos.

Julita se arrimaba a la pared, sujetándose la cintura con las manos para no desternillarse de risa. Enrique de pie, cerca de la puerta, sonreía un poco avergonzado. Miguel siguió al instante el ejemplo de su hermana.

—La cosa no merece tanta risa—concluyó por decir el primo, amostazado.

Pero ni Julia ni Miguel hicieron caso. Cuando se hubieron sosegado un poco, vinieron hacia él y le examinaron curiosamente.

—¿Pero cómo diablo te ha dado la ocurrencia de ponerte así? ¿Te ha visto tu padre?

—No: me he ido a vestir a casa de un amigo: tengo allí el traje...

—Pues si te ve, de fijo le da un ataque. ¿Y a qué asunto te has vestido hoy de chulo?

—¡Toma! ¿No sabes que se abre la temporada?

—¡Ah! ¿Hoy hay toros? ¿Mata el Cigarrero?

—¡Ya lo creo! Después de quince años que no pisa la plaza de Madrid. A eso venía, a ver si quieres ir conmigo. [...]»³⁷

Antes, relatando una corrida en el coso madrileño, ya había dado noticia de hasta qué punto los toreros marcaban el estilo en determinados ambientes:

36 — Pereda, José María de (Polanco, 1833-Santander, 1906). *Escenas montañosas* (1864), «El jándalo».

37 — Palacio Valdés, Armando (Laviana, 1853-Madrid, 1938). *Riverita, novela de costumbres*. Madrid: Tipografía de Manuel G. Hernández, 1886. T. II, cap. IX, pp. 113-114.

«[...] cada cuadrilla se componía del espada, tres banderilleros y los correspondientes monos sabios: estaban suprimidas las picas. Los alguaciles, que eran dos marqueses, marchaban delante montando briosos caballos y haciendo piernas con ellos. Gran tempestad de aplausos al verlos aparecer: los muchachos se presentaban vestidos de chulos con ricas capas sobre los hombros, imitando perfectamente en el modo de andar, el aire y el contoneo peculiar de los toreros. Saludaron a la presidenta y arrojaron con garbo las capas de gala a los amigos, cambiándolas por las de uso. [...]»³⁸

A juzgar por el siguiente testimonio de Moratín, fechado en 1796 en La Luisiana (Sevilla), el asunto tenía ya su recorrido: «Llegamos a la Luisiana, una de las nuevas poblaciones: la posada llena de burros y machos y cencerros: voces, humo, jarrieros y un fraile dieguino y un marqués de Écija, vestido de calesero, que me convidó a aguardiente, y él y el ventero se trataban de *tú* con singular cariño»³⁹. Al frisar el siglo era Blanco White quien lo observaba durante una excursión a Olvera (Cádiz), ocasión para la que: «Nos proveímos de las bastas ropas que los hidalgos campesinos llevan en semejantes ocasiones: chaqueta corta y chaleco de sarga marrón, gruesas polainas de cuero, capa debidamente enrollada y atada a la perilla de la montura y un fuerte chaquetón de lana, adornado con una especie de aplicación hecha de trozos de tela de varios colores, que es el traje de montar favorito de los andaluces elegantes».⁴⁰

En resumen, el patrón en el que se basaría el traje de luces había de ser forzosamente el de los verdaderos majos, es decir, las clases populares trabajadoras, protagonistas exclusivas del arriesgado toro de a pie, pues la aristocracia no se enfrentaba al toro si no era desde la distancia y la protección que confería el caballo. Y a pesar de que la codificación del vestido fosilizó en cierta manera aquellas modas sobre las que se había gestado, separando su recorrido del de los estilos y usos sucesivos que fueron trayendo los tiempos, no cabe duda de que la magnética presencia de los toreros contribuiría a mantener, en tanto que modelo ideal, cierto gusto peculiar en la ornamentación y el aroma *amajado* que continuó animando el vestido popular español del siglo XIX. Y, por otra parte, su influjo directo lo ejercería precisamente en la indumentaria especial, esto es, fuera ya del «uso común» del que advertía Alcalá Galiano en sus memorias, empleada sobre todo por las clases pudientes cuando se revestían para asistir a determinados actos en los que era casi preceptiva. Allí se verán, tanto en hombres como en mujeres, las mismas guarniciones recargadas y brillantes de alamares, las llamativas botonaduras meramente ornamentales, y hasta las características hombreras protectoras de los diestros que pueden observarse en los trajes de amazona con que las hacendadas paseaban la feria a lomos de sus caballerías. Y, cómo no, las boleras del teatro también adoptarían para sus trajes de baile los mismos elementos y adornos de la veste torera que ya se habían consolidado como iconos de lo español en el imaginario colectivo, dentro y fuera de nuestras fronteras, en combinación con las faldas de volantes que en lo sucesivo ya no abandonarían el estereotipo nacional.

Derecha

Antonio María Esquivel, *La bailaora Josefa Vargas*, 1840. Col. Duque de Alba, Sevilla.

38 — Palacio Valdés, Armando; *op. cit.*, cap. IV, p. 87.

39 — Fernández de Moratín, Leandro (Madrid, 1760-París, 1828). *Obras póstumas*. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867, t. II, p. 5.

40 — Blanco White, José María [pseudónimo de José M.^a Blanco y Crespo] (Sevilla, 1775-Liverpool, 1841). *Cartas de España*. Col. Clásicos Andaluces. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004. Carta quinta, Sevilla, 1801, p. 127.



LA EXPOSICIÓN

La falta de información y de datos, el desconocimiento de las formas de vestir reales que adoptaba el pueblo, han abocado a no pocos autores a interpretar cualquier imagen de personas ataviadas a lo majo como meros disfraces, como si la única lectura válida fuera la efectuada por la aristocracia, que, ellos sí, al revestirse de majos sí procedían conscientemente a disfrazarse con una intención determinada. La maja del pueblo tenía vocación de ostentar, y su indumentaria se destacaba deliberadamente de la del común de las mujeres, pero siempre con arreglo a la habitual entre las de su clase, así en los elementos de su vestido como en la estética general que marcaba su atuendo. De este modo se ha llegado a negar la existencia misma del vestido local, y se cree ver en cualquier variación reflejada una intención diferenciadora, una construcción artificiosa, por el estilo de la que animó la definición de los trajes llamados «regionales», cuando ya esos atavíos estaban en desuso desde hacía mucho tiempo.

El haber sido abordada más superficialmente que con la profundidad que sin duda implica y merecía, hace que, más que en un abanico de respuestas cerradas, nuestra propuesta consista en una batería de preguntas por resolver, un reto lanzado al aire con la intención de suscitar debate o puro interés por indagar y rastrear orígenes, procesos evolutivos, áreas de dispersión o cualquiera otra de las cuestiones que previsiblemente surgirían de acometerse un trabajo de investigación intensivo y minucioso que, como es natural en fenómenos de casuística tan infinitamente variada, tiene mucho de inabarcable si no se hace de forma sosegada, coordinada y colectiva, sumando los muchos esfuerzos dispersos que han permitido reunir y documentar las piezas que constituyen la muestra. Una muestra, hay que decirlo, rotundamente parcial e incompleta. Descartados, por altamente improbables, la conservación y hallazgo de prendas auténticas utilizadas por majos y majas genuinos, quizá se pueda cuestionar el porqué de la elección de estos y no otros elementos. Son tantas las líneas de trabajo que potencialmente contiene y abre cada una de las prendas o tipologías asociadas al tema, que cada una de ellas bastaría por sí sola para dedicarle una monografía. Así, la selección de piezas que puede contemplarse en las siguientes páginas tiene algo de aleatoria y casual, incluso arbitraria, condicionada por los materiales que nos han ido saliendo al paso, casi siempre sorprendentes por inesperados, y desde luego superando de lejos las expectativas iniciales. La irregularidad o desequilibrio en el número de elementos y tipologías reunidos ha venido marcada por la conservación y localización misma de cada tipo de prendas, y ha sido el propio corpus el que ha ido configurando la exposición por sí mismo en cierto modo, de ahí que hayamos optado por centrar nuestra atención en ciertos motivos que son los que precisamente suelen acudir a la mente en primer lugar a la hora de reconstruir el arquetipo: redecillas, volantes, mantillas, peinetas, chaquetillas, monteras, fajas... lo constitutivo del tópico, en fin, que como concepto siempre se mantendrá en un plano algo banal y ligero. Faltan, claro está, muchos otros elementos que podrían haber sido igualmente representativos, y que habrían generado otras tantas rutas de rastreo y estudio, desde el calzado y la joyería hasta otras prendas de todo tipo, tanto interiores como exteriores, pero era necesario limitar nuestro campo de acción para poder abarcar un ámbito manejable y ajustado a los objetivos y capacidades del Museo. Por no hablar de la ardua labor que implicaría entrar en el terreno del análisis comparativo detallado de las tipologías



ornamentales y sus motivos y figuras, o el complejo asunto de los géneros textiles y técnicas de patronaje y confección, materias todas ellas que por sí solas requerirían de trabajos específicos y planificados con esmero. Hemos hecho especial hincapié, eso sí, en el punto de origen, cuando fragua el primer arquetipo de la maja, de ahí que hayamos rastreado elementos que después desaparecerían de la imagen estereotipada. La propia evolución de la indumentaria femenina fue dirigiendo su interés hacia aspectos muy dispares y sin relación entre sí, pero siendo uno de nuestros objetivos contribuir a definir precisamente ese momento fundacional, hemos creído necesario hacer parada en esos y no otros elementos. Y además contábamos con un nutrido manojó de pren-



das que nos han permitido marcar un recorrido lo suficientemente representativo. El manejo del estereotipo, cuya construcción obedece a razones muy diversas, entre las que no suele contarse el rigor histórico, está fuera de nuestro alcance e intención, ni siquiera para cuestionarlo como tópico. Pero al menos hemos tratado de dotar de base histórica a esa construcción, porque lo cierto es que incluso en la interpretación más desaforada subyace algo de verdad, y no está de más, ya que no podemos definir sus contornos, al menos señalar sus cimientos, pues de otro modo se corre el riesgo de que el desdibujado tópico acabe por suplantar a la realidad histórica. Hasta donde llegan nuestros conocimientos y con los datos disponibles, no especialmente abundantes

Eugenio Lucas Velázquez, *La plaza partida*, h. 1854. Museo Nacional del Romanticismo/CE8021.

ni de fácil acceso, hemos tratado de separar el grano de la paja, asumiendo que en el empeño habrá quedado alguna espiga sin trillar del todo. En este sentido, para una cabal comprensión de la historia habría que tratar de distinguir lo que fueron usos reales de la interpretación artística o la literatura que sobre ellos se fundó, que es lo que habitualmente se ha tratado en asuntos de majos y manolas.

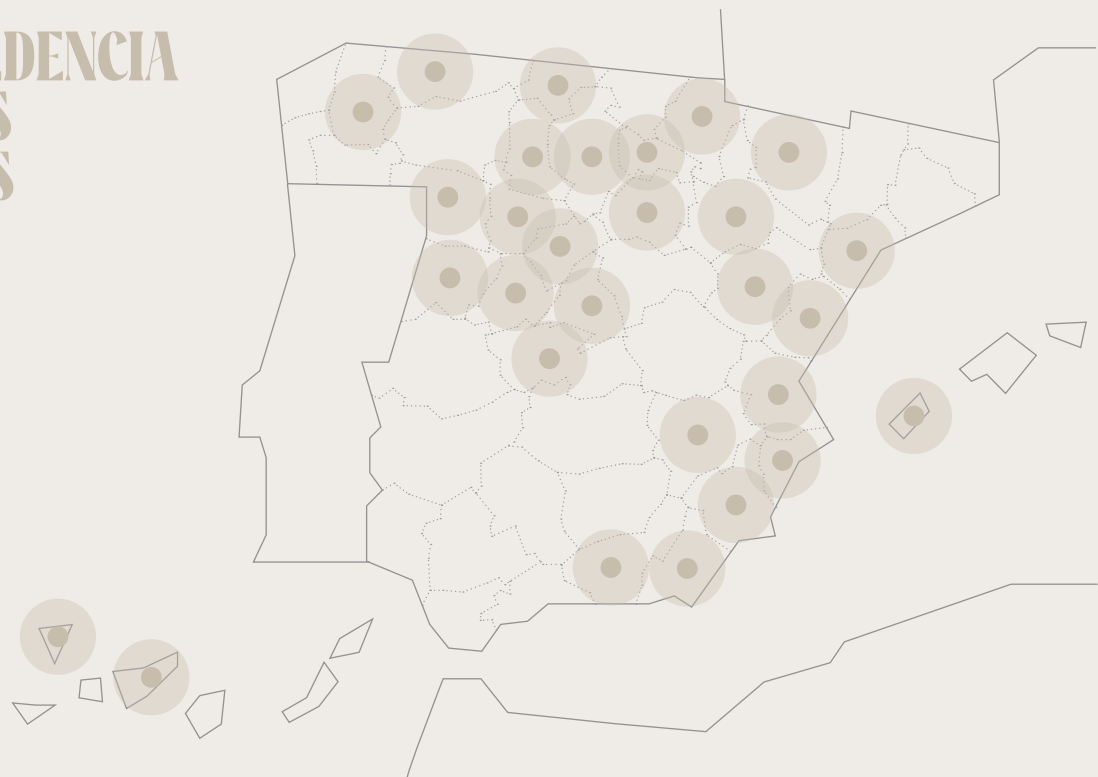
No nos hemos propuesto, por tanto, agotar el tema, de modo que hemos optado por sugerir y anotar, más que por extraer conclusiones definitivas. Hemos querido confrontar un conjunto de prendas en las que, a nuestro entender, subyace el concepto estético que animaba aquellas modas de majos y manolas que fueron el germen del arquetipo español desde varios puntos de vista, a veces en desarrollo y evolución paralela, otras como origen común, y otras como resultado o decidido remedo, tratando en todo momento de orillar hipótesis de riesgo o conclusiones apresuradas, conscientes de que aún falta mucho recorrido documental e investigador que arroje luz sobre tan ensombrecido aspecto de la historia de la vida cotidiana. Hemos puesto especial cuidado en ceñirnos en la medida de lo posible, y salvo contadas excepciones, a piezas debidamente documentadas y localizadas, en la firme creencia de que solo el contexto conocido puede delimitar el alcance de las modas y usos. Las sociedades preindustriales en las que se dieron estas formas de vestir, que hemos dado en llamar indumentaria tradicional, presentaban incuestionables rasgos y variaciones peculiares distribuidas geográfica y territorialmente, aunque estos sean por lo general pequeños y deudores de fórmulas comunes a grandes áreas, incluso internacionales. Entiéndase, pues, nuestra insistencia en localizar las prendas no como atribución exclusiva a tal o cual lugar, sino como indicio o registro que constata un uso, sea este común a un vasto territorio o marcadamente local, en un punto determinado del mapa del vestir histórico. Algunas de las piezas expuestas presentan caracteres que se circunscriben a áreas o lugares muy concretos, rasgos desarrollados in situ que permiten identificar más o menos su procedencia; otras, salidas de talleres y manos artesanas especializadas, muestran estilos y líneas más difíciles de adjudicar a un lugar determinado, al corresponder a elementos que, si bien no estaban generalizados, sí aparecen con una notable dispersión, como en el caso de los marseleses de todas las tipologías. Más que una moda local, es una moda general que afecta a lo local, aportando líneas, ornamentaciones o elementos concretos, pero su grado de incidencia fue muy dispar sobre el terreno; encontraremos interpretaciones ciertamente exclusivas de una localidad al lado de rasgos más generalizados. De ahí la relevancia de la localización geográfica o territorial de las piezas a la hora de establecer áreas de dispersión o grados de seguimiento de cada moda, estilo o elemento singular. En ese sentido, podríamos haber echado mano de multitud de piezas dispersas por colecciones particulares, anticuarios y museos, pero —¡ay!— desprovistas de datos documentales, perdidos en las sucesivas compraventas y en el rodar por comercios de antigüedades y ferias, y esa pérdida de contexto estimamos que priva a las prendas de toda la carga informativa que conllevan. Aun admitiendo que muchas colecciones privadas están motivadas por un loable deseo de salvaguardar las prendas de su misma pérdida o destrucción, la realidad es que a menudo el coleccionismo compulsivo hurta a las piezas la información que llevan aparejada cuando han sido conservadas en el espacio local de procedencia, especialmente en las familias, que al menos ofrece la posibilidad de determinar áreas y periodos de vigencia de cada moda y de cada uso. Cualquier especialista en Aqueología es consciente de que el valor de un fragmento hallado in situ es a menudo infinitamente mayor que el de una pieza completa sin datos de origen; no resta al valor artístico, pero el documental queda pulverizado en



un hallazgo sin contexto. Por eso que estamos especialmente satisfechos de mostrar las piezas que han viajado desde las propias casas familiares que las han conservado en sus lugares de origen. A la generosidad y entusiasmo de particulares e instituciones hay que agradecer la notable colección de prendas, llegadas literalmente de toda España, que nos complacemos hoy en exponer en las vitrinas del Museo. Su heterogénea procedencia se refleja también en el desigual estado de conservación de las mismas, explicable por la propia fragilidad de los textiles y el ajetreado camino recorrido por muchas de ellas hasta llegar a nosotros, a pesar del amoroso cuidado con que se guardaron. Así, algunos ejemplares presentan modificaciones con respecto al original, alteraciones que a menudo obedecieron a la necesidad de adaptarlas a las sucesivas modas cuando estuvieron insertadas en el uso cotidiano; otras veces las intervenciones fueron más extemporáneas, sobre todo cuando las piezas acabaron por tener un empleo que podríamos llamar folklórico, detalles que señalaremos cuando sea preciso en el catálogo. En cualquier caso, hemos estimado que el interés documental primaba sobre cualquier otra consideración, incluso en el caso de las prendas más frágilmente preservadas. Con todo, en el catálogo se incluyen algunas piezas que finalmente no han figurado en la exposición, bien por su precario estado, bien por no haber llegado a tiempo por problemas administrativos, o bien por razones de espacio, al habernos visto un tanto desbordados por los generosos y abundantes ofrecimientos. Otro aspecto que hemos orillado deliberadamente es el de la datación de las piezas, asunto harto espinoso que a menudo suele resolverse por mera estimación. Quien haya profundizado en el estudio de las prendas testigo de la indumentaria entendida como popular habrá observado que en multitud de ocasiones hay patrones, hechuras, guarniciones y hasta técnicas que se han perpetuado a lo largo del tiempo, y así, por ejemplo, un sayín alistano, con el despliegue de elementos arcaicos que conserva, pudo ser cortado y confeccionado a principios del siglo xx sin variar un ápice su manufactura antigua, pues es prenda que se mantuvo vigente hasta la última guerra civil (1936-1939).

Quizá hayamos de acostumbrarnos a concebir la indumentaria popular, en tanto que importante parte constitutiva de nuestro pasado histórico, con el perfil nebuloso con que la dibujan la documentación y los datos probados, ciertamente dispersos, escasos y discontinuos, abandonando la pretensión de definir con claridad modelos locales o territoriales rígidos, cerrados e incuestionables. Sin agotar, como decimos, el asunto, nos veríamos satisfechos si hemos suscitado algún interés, alguna pregunta, o hemos puesto en cuestión alguna idea preestablecida. Son líneas de investigación que proponemos entre las muchas posibles, advirtiendo que en la mayoría de ellas, incluso en las aparentemente más trilladas, está todo por hacer. Al reunir este conjunto de prendas de diversa procedencia y cronología, enmarcadas en citas textuales contemporáneas a ellas, pretendemos sugerir —solo sugerir— el hilo sutil que las enlaza a todas, dejando, sin condicionar nosotros en exceso la interpretación por lo escurridizo del terreno, que establezcan por sí mismas un diálogo espontáneo tanto entre sí como con quien contemple la muestra o las páginas de este catálogo.

PROCEDENCIA DE LAS PIEZAS



Albacete
Alpera
Chinchilla de Montearagón
Montealegre del Castillo

Alicante
Biar

Almería
Vélez Blanco

Asturias
Llanes

Ávila
Muñotello

Burgos
Mecerreyes

Cantabria
La Vega de Pas

Castellón
Els Ports de Morella
La Jana
Vila-real

Granada
Baza

Huesca
Ansó

Ibiza
Sant Miquel de Balansat

La Palma
El Paso

La Rioja
Ortigosa de Cameros

Lugo

Madrid
Colmenar Viejo
Estremera de Tajo
Montejo de la Sierra
Rascafría

Murcia
Beniaján, Murcia
El Lentiscar, Cartagena
Los Médicos, Cartagena
Murcia
Roche, La Unión
Torre Pacheco

Navarra
Roncal

Palencia
Autilla del Pino

Salamanca
La Alberca
Puente del Congosto
Robleda

Segovia
Aldehorno
Arroyo de Cuéllar

Soria
Ágreda
Almarza
Almazán
Calatañazor
Casarejos
El Burgo de Osma
El Royo
Fuencaliente del Burgo
Fuentearmegil
Fuentepinilla
La Seca
Rebollar
Rello
Ólvega
Salduero
Soria
Sotillo del Rincón
Taroda
Valderrueda
Villar del Ala

Tarragona
Tivenys

Tenerife
Tegueste

Teruel
Alcañiz
Calaceit
Cella

Toledo
Consuegra
Navalcán
Valdeverdeja

Valencia
Alcublas
Utiel
Valencia

Valladolid
Herrín de Campos
San Miguel del Pino

Zamora
Alfoz de Toro
Aliste
La Muga de Sayago
Peleagonzalo
Pozoantiguo
Sejas de Aliste
Toro
Valle del Eria
Vezdemarbán
Villardecervos
Villavendimio

Zaragoza
Monreal de Ariza
Villanueva de Jiloca

COFIAS



La decidida preferencia de las mujeres de los reinos españoles por los tocados bajos fue arrinconando progresivamente las estructuras altas y complicadas hacia las tierras cantábricas, donde también se irían abandonando durante el siglo xvii. Históricamente se habían utilizado por ambos sexos diversos tipos de cofias, esto es, tocados recogidos al cráneo, por lo común en tejidos sutiles o de red. En palabras de la investigadora Carmen Bernis:

«Desde el siglo xii, este nombre se había dado a tocados de tela o de red, que envolvían el cabello. A diferencia de las tocas, que se hacían solo con tejer o cortar la tela, las cofias exigían un trabajo de confección para tomar forma.

En los textos de segunda mitad del siglo xv, cofia aparece insistentemente como nombre de un tocado femenino confeccionado con las mismas telas que las empleadas en las camisas. En las imágenes, es fácil reconocer estas cofias de lino en uno de los tocados preferidos de las mujeres españolas, que consistía en un casquete de tela blanca acoplado a la forma de la cabeza, bien completamente ajustado, bien ligeramente plegado sobre la nuca. Una variedad muy particular de estas cofias era la llamada «cofia de tranzado» o simplemente «tranzado», especial para ser llevada con el pelo recogido en una trenza que caía sobre la espalda.»⁴¹

Seguramente fueron, entre las mujeres, piezas donde asentar y prender las tocas de rebozo, como se desprende de las indicaciones de Fray Toribio de Santo Tomás y Pumarada en su *Arte General de Grangerías*, donde detalla y da instrucciones para el buen gobierno de la vida campesina en la Asturias del recién iniciado siglo xvii:

«Viniendo ahora a lo que se necesita para el aseo y limpieza de cualquier muger en su cabeza. Visto es que no se escusa un peine, tres cofias o tocadores, y tres o quatro paños de lienzo: uno para el cada día y otro para la honrra, doblando según se necesite. La razón es porque es mal sufrido que muger alguna ande a pelo descubierto, sino que le debe traer debaxo de la cofia, y echar por último su paño encima. Pero cortarlo (sino que sea por enfermedad) es mal echo, aunque sean casadas, porque es desestimar la gala que Dios las dio para su hermosura en la cabeza.»⁴²

A la inveterada costumbre femenina de no cortar «la gala que Dios las dio para su hermosura» se sumaría, en las últimas décadas del siglo xvii, la moda masculina de traer el pelo largo y tendido a *lo nazareno*. Quizá fuera la necesidad de mantener en orden las cabelleras lo que propiciase la aparición de bolsas para recogerlas, prendas que, a juzgar por la documentación disponible, presentaban un acusado carácter nacional, o al menos una correspondencia con las fronteras entre reinos europeos, y es notable como, incluso cuando la frontera lingüística no coincide con la política. Así, en el Rosellón catalán, tras su incorporación a la corona francesa por el Tratado de los Pirineos (1659), las mujeres adoptaron las cofias de tipo francés, si bien bajo una

Francisco de Goya, *El pelele*, 1791-1792. Museo Nacional del Prado P000802.

41 — Bernis, Carmen; *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*; Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1979; t. II, p. 80. La misma autora propone, como en tantos otros elementos y modas del vestido medieval en Occidente, origen bizantino para las cofias bajas de red, conocidas en el siglo xiii como *crespinas*. Véase su obra *Indumentaria medieval española*; Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1956; p. 27.

42 — Pumarada y Toyos, Toribio, *fray Toribio de Santo Tomás* (La Riera de Colunga, 1658-Palacios de la Valduerna, c. 1714). *Arte General de Grangerías* (1711-1714). «La vestimenta de la familia», pp. 550-555.



Bartolomeo Pinelli, «Baccanale di Roma in Testaccio», *Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi*. Roma: 1809.

«Uomo di Girifalco, Provincia della 2.^a Calabria Ult.», *Vestiture delle diverse provincie*.

«Iglesias, costume di Massaia antica e costume di gala». Enrico Costa, *Album di Costumi Sardi*. Sàcer: Ed. Giuseppe Dessi, 1898; lám. V.

Scoffia (Iglesias, Cerdeña, primera mitad del siglo xx). Museo della Vita e delle Tradizioni Popolari Sarde di Nuoro. VV. AA. *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2003, reed. 2009; p. 74.

variedad propiamente rosellonesa, mientras que en el lado español las *gandaies* catalanas respondían al modelo hispano. Un modelo que, a pesar de su simple estructura, que haría suponer un uso más extendido, no hemos encontrado por el momento en el resto de Europa, al menos en la documentación que hemos podido consultar, más que en la Italia meridional, de Roma hacia el sur de la península (Lacio, Apulia, Calabria...). Como en España, su uso parece abandonarse en los primeros años del siglo XIX. Perduró en algunos lugares de Cerdeña, especialmente en el área de Iglesias, precisamente la de mayor impronta hispanocatalana en el vestir de la isla, lo que tal vez explique su presencia allí.



De Español y Morisca, Albino. México, 1785-1800. Museo de América MAMF2009.

Español con Mora, Mulato. Tepotzotlán (México), s. XVIII. Museo Nacional del Virreinato/3534.

Lorenzo Tiepolo, *Tipos madrileños*. Col. particular. (entre 1762 y 1776). (Catálogo de la exposición *Lorenzo Tiepolo*, Museo del Prado, 1999, p. 117)

La prenda se documenta igualmente en la sociedad criolla de la Nueva España, actual México, coincidiendo en el tiempo de vigencia con los reinos peninsulares.

Quizá a partir de alguno de esos tipos de cofia baja se configuraría la prenda española característica del siglo XVIII que se documenta principalmente, si bien a falta de un rastreo intensivo que defina con precisión su alcance territorial, además de en la Villa y Corte, en el sur y oriente de la Península, lo que viene a coincidir en líneas generales con las áreas donde se constatan con más frecuencia las modas majescas. No obstante este ámbito geográfico, en algún momento su uso debió de estar más generalizado, pues está documentada entre los cántabros del último tercio del siglo XVIII⁴³.

43 — Cotera, Gustavo; *El Traje en Cantabria*; Santander: El Diario Montañés, Gobierno de Cantabria, 1999; p. 101.

Lorenzo Tiepolo, *Tipos populares* (entre 1762 y 1776). Col. particular. (Catálogo de la exposición *Lorenzo Tiepolo*, Museo del Prado, 1999, p. 63)



44 — Jovellanos, Gaspar Melchor de (Gijón, 1744-Puerto de Vega, 1811); *Cartas del Señor Don Gaspar de Jovellanos, sobre el Principado de Asturias dirigidas a Don Antonio Ponz, inéditas hasta el día y remitidas a la redacción de las memorias de la Sociedad Económica de la Habana por D. Domingo del Monte*, La Habana: Sociedad Económica de La Habana, 1848; carta octava, «Romerías de Asturias», p. 82. También hay noticia de cofias y redecillas en Maragatería, según recogió Concha Casado en su prolijo recorrido por las indumentarias leonesas: «una cofia con su cinta, una cofia de la caveza, una toca y una cofia traspuntada con lanilla» (Morales, 1794); «quatro redecillas de seda negra, viejas=4 rs.» (Molinaferrera, 1808). Casado Lobato, Concha, *La Indumentaria tradicional en las Comarcas Leonesas*, León: Diputación de León, 1991; p. 385.

45 — Rodríguez Campomanes, Pedro; *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*; Madrid: Imprenta de D. Antonio de Sancha, 1775; p. 123.

46 — Como en el regalo que recibió Juan Carretero, vecino de Chinchón (Madrid), de su futura esposa Antonia Bravo del Olmo, el día 8 de febrero de 1787: «It se aumenta a este Capital ciento cincuenta y siete r.^l que lo Vale, una muda de ropa de Camisa Justillo y Calzoncillos que regalo la Nobia a este otorgante, como tambien, un par de medias de Algodon, vna Cofia Negra y un Pañuelo de Seda» (Archivo Municipal de Chinchón/10083; f. 41 y ss.)

El mismísimo Jovellanos deja registro de su presencia en Asturias en la octava de las cartas (1782-1792) que dirige a Ponz, en la que describe las romerías de su terruño y las coplas que improvisaban las mozas durante la danza:

«En una de estas romerías a que concurrió cierto amigo mío se había presentado una fea que entre otros adornos llevaba una redecilla muy galana y color muy sobresaliente. Al instante fue notada de las mozas que le pegaron esta banderilla:

Quítate la rede negra
y ponte la colorada
para que llucia la rede
lo que non llu la to cara.»⁴⁴

La pintura del XVIII ofrece muestras muy ilustrativas de la variada tipología que mostró la prenda, así como de su rápida evolución al compás de los vaivenes de la moda, con numerosos y muy diversos ejemplos en las obras de Ramón Bayeu, Lorenzo Tiepolo, Luis Paret o Francisco de Goya entre otros. Pedro Rodríguez de Campomanes, que había sido ministro de Hacienda en el primer gobierno de Carlos III, censura su uso por antihigiénico, asociándolas de paso a nuestros majos: «La *cofia*, ó redecilla contribuye á fomentar la pereza de no peynarse. Muchos se inficionan de tiña, sarna, y piojos, y aun de fluxiones a los ojos; porque no se peynan, trayendo su cabellera sucia y embuelta en la cofia: de cuyo desaliño ha salido la clase de los *majos*.»⁴⁵

Cortadas en los más variados géneros y colores, aunque en las masculinas se observa predominio de las negras⁴⁶, la iconografía presenta un variado muestrario de adornos



y guarniciones, ya sean cintas rizadas o aplicaciones de diversa índole, entre las que destacan los cordones de pasamanería que remataban el extremo.

Los avisos de la gaceta madrileña de la época están cuajados de pérdidas y hallazgos de estas piezas, por lo visto muy propensas a extraviarse. En ellos se deja ver una multitud de detalles y términos referidos a hechuras, remates y guarniciones que merecerían un estudio pormenorizado con vistas a una posible identificación y clasificación de las distintas variedades:

«Una cofia de tafetan doble, azul claro, con guarnicion picada azul y blanca, con lentejuela en cinta negra, se perdió el primero del corriente desde casa del Sr. Marques de Campo Villar, hasta el Convento de la Trinidad. Se entregará á un maestro zapatero enfrente de la alcantarilla de la Cava baxa, casa n. 28, en cuyo portal hay una calcetera.» (*Diario de Madrid*, 5 de junio de 1788, p. 619)

«Quien hubiese hallado una cofia negra de hombre, que se perdió el día 14 del corriente á las nueve y media de la mañana, la entregará en la calle nueva de S. Isidro tienda de barberia donde se dará su hallazgo, entrando por la de Toledo.» (*Diario de Madrid*, 16 de junio de 1791, p. 673)

«El día 2 de este presente mes se perdió una cofia de color de rosa, con flequillo negro, y su lazo de cinta, ó colonia ancha, desde San Isidro el del Campo, hasta el puente de Segovia; la persona que la haya hallado la entregará en la Botica que hay frente á la fuente de la calle de Relatores, donde darán el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 5 de junio de 1791, p. 632)

Marcos Téllez Villar, *Pistoles de las seguidillas boleras*, h. 1790.

«Una cofia de palma y cigarros con borla de disciplina, de espumillon, y cinta de moé, se perdió el 15 en S. Isidro el Real. Se entregará en la Cava baja, n. 7, qto. 3.º» (*Diario de Madrid*, 19 de mayo de 1788, p. 551)

«Quien hubiese encontrado una cofia negra, de parra, con borla corta de esparragos, que se perdió el día 10 del corriente entre 10 y 11 al salir de Misa dle Buen Suceso, por la puerta de los pies, hasta la calle del a Cruz, acudirá con ella á ésta calle, n. 8 qto. segundo, y preguntará por un chico que llaman Pedro Gonzalez Oyuelos, quien dará mas señas y el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 25 de octubre de 1790)

«El día 2 del corriente en la Iglesia parroquial de Sta. Cruz á las 2 de la tarde se perdió una cofia poco usada, su labor de las que llaman el laberinto, con su borla de disciplina y por columna de la borla diferentes dibujos y algunas borlitas chicas: el que la hubiese hallado se servirá entregarla en casa de Francisco Xavier Garcia maestro de obra prima en la cava baja enfrente de la posada de la Soledad.» (*Diario de Madrid*, 10 de mayo de 1791, p. 629)

«Quien hubiese encontrado una cofia de cintas azules labor de panal, que se perdió el día 3 de este desde la calle de la Montera, Puerta del Sol, carrera de S. Geronimo, calle del Principe, hasta la del Olivar, acuda à la tienda relojería de D. Juan Corbé, calle de la Montera, frente del meson de la Herradura.» (*Diario de Madrid*, 7 de julio de 1789, p. 752)

«Quien hubiere hallado una cofia negra de ruedas, y unos pendientes de tres gajos, de plata sobredorada, con una cinta negra de 4 varas, que se perdió el día 12 del corriente, desde la Red de S. Luis, hasta la Plaza mayor, lo entregará en dicha Red, lonja de fierro, donde se dará el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 22 de abril de 1795, p. 464)

Cabe suponer que por *laberinto*, *panal*, *parra*, *palma* o *ruedas* podrían entenderse diversas labores en el cuerpo de la prenda, mientras que los *cigarros*, *uvas*, *espárragos* o *faroles* aludirían a las distintas formas que adoptaban los cordones pendientes de la punta, tal como se puede ver en las pinturas de la época. La misma prenda, cuando estaba tejida a punto de red, recibía el nombre común de redecilla, aunque parece que en algún momento ambos términos, cofia y redecilla, acabaron por ser intercambiables con independencia de la técnica de confección empleada, a juzgar por algunos avisos del Diario:

«Una redecilla negra de tafetan de lustre con gasa rizada, se perdió por la calle del Duque de Osuna hasta la puerta de Guardia de Corps. Se entregará al P. Prior de S. Marcos.» (*Diario de Madrid*, 10 de mayo de 1788, p. 526)

«La noche del 23 del pasado, se perdió desde el Prado por la calle de S. Juan, plazuela de Anton Martin, hasta la calle del Olmo, una redecilla de



tafetán blanco guarnecida de gasas de color de lila y blanco, y flequillo de plata; la persona que la haya hallado la entregará a su dueño que vive calle del Olivar frente del Sr. Marques de Sales, qto. segundo, y se dará el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 3 de octubre de 1789, p. 1104)

«La noche del 9 del corriente, á las 10 de ella, desde la calle del Caballero de Gracia, hasta las Platerías, se perdió una redecilla negra de torcidillo de Valencia, y una borla de seda, quasi nueva, de ultima moda: quien la hubiese hallado la entregará en la calle de Postas, tienda de lienzos de D. Miguel Llaguno, el mancebo, quien dará el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 12 de junio de 1793, p. 682)

A pesar de tratarse de una emblemática prenda nacional que ha continuado hasta hoy formando parte del imaginario de lo español, lo cierto es que tras la Guerra de la Independencia parece abandonarse su uso de forma generalizada, porque la última galería de trajes en que figura con cierta presencia es la de Antonio Rodríguez (1801), donde la traen el *Menestral* madrileño (n.º 19), la *Menestrala* catalana (n.º 74), el *Labrador* murciano (n.º 91), la *Maja del Contrabandista* andaluza (n.º 99), el *Majo* sevillano (n.º 100) y los toreros andaluces (n.ºs 109 y 110).

En las siguientes colecciones ya solo se verán caracterizando a las payesas catalanas, seguramente por haber quedado su uso restringido al rincón noreste de la Península. Así lo vemos en un artículo anónimo publicado en 1843 en el *Semanario Pintoresco*

Antonio Rodríguez, *De Madrid. Menestral*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/019.

Lorenzo Tiepolo, *Soldado con un majo de espaldas* (detalle) (entre 1762 y 1776). Col. particular. (Catálogo de la exposición Lorenzo Tiepolo, Museo del Prado, 1999, p. 64).



Antonio Rodríguez, *De Cataluña*. *Menestrála*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/074.

Matthew Calbraith Perry, «Dress of country people of Catalonia», *Costumes of the Mediterranean*, 1831-1832.

47 — «Trajes españoles. Mujeres del Ampurdán y montañas de Cataluña», *Semanario Pintoresco Español*, Madrid: 16 de julio de 1843; n.º 29, pp. 229-230.

48 — Mellado Salvador, Francisco de Paula (Granada, 1818-1876), *Recuerdos de un viaje por España*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1850. Tercera y cuarta parte. Galicia, Navarra, La Rioja, Aragón, Cataluña y Valencia; cap. sexto, «Cataluña, historia y geografía.— Lérida», p. 56.

49 — VV. AA., «El valenciano», *Los valencianos pintados por sí mismos*, Valencia: Ignacio Boix, 1859; p. 11.

Español dedicado al traje de las ampurdanesas y montañesas de la «alta Cataluña»: «Usan todas, además de la saya, jubón, y delantal, según manifiesta la presente lámina, una redecilla, que en el día la moda ha reducido mucho, y es generalmente de seda, con más o menos adornos de abalorios negros, según el lujo de cada una, y cuyas cintas de terciopelo negro labrado, formando un lazo, caen sobre la frente y las sienes»; y tras relacionar las diversas prendas —pañuelos y capuchas— con que a su vez cubrían la cofia o *gandaia*, añade que: «[...] otras en fin, y son las más pobres, usan solo la reddecilla por lo general [...]»⁴⁷. En 1850 Francisco de Paula Mellado, en sus *Recuerdos de un viaje por España*, las menciona al describir el traje de las aldeanas de Cataluña: «Las catalanas de las aldeas visten con bastante gracia y llevan un zagalejo algo corto, jubón ceñido, con mangas que dejan descubierta la mitad del brazo, en muchas partes reddecilla en la cabeza, en otras mantillas blancas, y en todas alpargates.»⁴⁸.

Todavía en 1859 se cita el *barret* del hortelano de Valencia —cofia masculina del mismo tipo si bien algo más reducida, documentada asimismo en Aragón— en *Los valencianos pintados por sí mismos*: «[...] un gorro encarnado (*barret*) idéntico al barrete tunecino, o en su defecto un pañuelo [...]»⁴⁹, aunque quizá se trate de una evocación, más que de una descripción de sus contemporáneos. Y es precisamente en el área donde confluyen Aragón, Cataluña y Valencia, en la cuenca baja del Ebro, donde perduraría por más tiempo la prenda, y donde aún pueden hallarse los pocos ejemplares que han llegado hasta nosotros. Se han documentado piezas testigo en las comarcas del norte valenciano, en la Tierra Baja y el Matarranya turolense y en las Terres de l'Ebre catalanas, con la singular presencia de modelos muy diversos, tanto



en tejidos adamascados como en punto de red, lo que viene a coincidir básicamente con el registro histórico de estas prendas en otras áreas; nada extraño, tratándose de elementos que a menudo procedían de talleres especializados y que se comercializaban por todo el país⁵⁰:

«*Ventas*. En la calle de la Montera frente á la angosta de S. Bernardo tienda de D. Antonio Lombardo, donde se venden las cofias de seda negras á 6 rs. hay igualmente de venta gorros de seda negros para Clerigos á igual precio; borlas de seda de colores para cofias á 8 rs. la docena y la de negras á 10; pañoletas de encaje blancas y negras de 10 á 20 rs. cada una, buelos de cambray bordados cada par en corte á 20 rs. asimismo hay de venta una partida de topacios, y metistas sin labrar, los que se darán con la mayor equidad.» (*Diario de Madrid*, 17 de noviembre de 1788, p. 1187)

«En la calle de la Puebla vieja, casa n. 4 qto. bajo interior frente de la escuela de la diputacion del barrio de S. Basilio, se fabrican cofias de gasa de Italia pintadas, de plata, y oro, y otros colores con la mayor perfeccion al precio de 54 rs. cada una: tambien se fabrican otras de gasa mas inferior al precio de 40 rs. y no de menos lucimiento que las de 54: hay algunas fabricadas de mucho gusto, pero por no saber qual puede ser el de las Señoras que las gastan, se aguardan sus elecciones para inmediatamente dar cumplimiento.» (*Diario de Madrid*, 5 de diciembre de 1788, p. 1260)

Benedicto, «Mugeres del Ampurdán y montañas de Cataluña», *Semanario Pintoresco Español*, 1843.

50 — Según recoge un documentado estudio sobre la indumentaria en la ciudad de Alicante y las partidas de su término en el siglo XVIII, acerca de los artesanos empleados en su elaboración: «En 1728, el Cabildo de Alicante hace referencia a este gremio, compuesto por 26 personas: "...Botones de oro, plata, seda, lana, hilo, serda, aforrados con ropa, cordones de quatro esquinas, trenzas, charreteras, redes o cofias, bolsillos de punto de cofia y todo género de franja [...]". Cobos Marco, Jorge Luis; Navarro Sala, José Luis y Sanper Alemán, Guadalupe; *Trajes y vestidos en el Alicante del s. XVIII*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 2000; p. 72.



Antonio Rodríguez, *De Aragón, Labrador*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/071.

Antonio Rodríguez, *De Valencia, Hortelano*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/085.

51 — Espinalt García, Bernardo; *Atlante Español, o Descripción General Geográfica, Cronológica, e Histórica de España, por Reynos, y Provincias: de sus Ciudades, Villas, y Lugares más famosos: de su Población, Ríos, Montes, &c. Adornado de estampas finas, que demuestran las Vistas perspectivas de todas las Ciudades: Trages propios de que usa cada Reyno; y Blasones que les son peculiares*; Madrid: Imprenta de Pantaleón Aznar, 1778; p. 266.

En nuestras vitrinas pueden contemplarse dos ejemplares de *gandaies* conservadas en Tivenys (Tarragona), de color y negra, de uso probable femenino, así como otra en tono asalmonado procedente de Calaceit (Teruel), también presumiblemente de mujer. Más dudas acerca de su asignación a hombres o mujeres presentan otras muestras localizadas en la misma provincia (Calaceit y Alcañiz), pues sabemos que, si bien los hombres se inclinaron más por las negras como decíamos, también está documentado su empleo mujeril. No sé si esta delimitación geográfica de pervivencia en el uso, junto a su presencia histórica en la Italia del sur, podría ser un indicador del origen de la prenda en las tierras que integraron la Corona de Aragón, en especial las de lengua catalana, desde donde acaso se extenderían por el resto de España y América merced a la apertura comercial propiciada por la Nueva Planta borbónica. Al respecto, interesa señalar a la villa textil de Morella, en el centro del área donde aparecen las piezas-testigo, como centro productor de cofias de punto o redecillas, según se recoge en el *Atlante Español* (1778): «[...] tiene la Villa muchos Telares de cordellates, estameñas, barraganes, lienzo, y otros géneros; pero algo bastos: también hacen colchas, y las mugeres redecillas. [...]»⁵¹.

Redecilla
Col. Alberto Perales



Gandaia
Calaceit (Teruel)
Dabí Latas Alegre
Col. Asociación Sempiterna



Gandaies
Tivenys (Tarragona)
Col. Hermínia Beltran i Sans



Gandaya
Alcañiz (Teruel)
Dabí Latas Alegre
Col. Asociación Sempiterna



Gandaia
Calaceit (Teruel)
Dabí Latas Alegre
Col. Asociación Sempiterna

CUERPOS



La generalización del pañuelo como prenda de busto femenina en el traje popular decimonónico del occidente europeo acaso tenga en España su mayor exponente. Esta circunstancia hace que sean raros los ejemplos de cuerpos de mujer que pueden encontrarse en nuestro territorio con características antiguas, tanto en el corte como en la ornamentación, al haber quedado esta reservada casi en exclusiva a las mangas y puños, únicas partes visibles de la prenda al ir el tronco cubierto por el pañuelo. Precisamente uno de los rasgos típicos de la maja del XVIII era el airoso talle que le otorgaban las angosturas del jubón, prenda de largo recorrido en la indumentaria hispánica cuyo patrón hacía que se ajustara al cuerpo como un guante. Otra nota de raigambre española, aunque no privativa del país, fueron las almenillas y haldetas recortadas o añadidas por todo el canto inferior, peculiaridad que se mantuvo en muchos lugares incluso cuando la moda dictó ocultar bajo las sayas estos elementos que antes quedaban a la vista, seguramente por su utilidad para asentar sobre ellos los numerosos faldamentos que era costumbre superponer.

En el Alfoz de Toro (Zamora) aparecen por doquier jubones de seda, comúnmente en la gama de los tonos rojiazulados, con espesas y estilizadas haldillas que remiten a estas modas. De allí proceden dos ejemplares que figuran en la exposición, uno de ellos con un primoroso añadido en la espalda para ajustarlo a la talla de sus sucesivas usuarias, y otro al que se cosió una puntilla por el escote, seguramente por haberse seguido empleando estas prendas para revestirse en las Águedas o el Carnaval, rituales con mucho arraigo en esa comarca; quizá el mismo motivo por el que en algún momento retiraron las mangas a la tercera pieza toresana expuesta. Además, mostramos un justillo procedente de La Jana (Castellón) con características muy similares.

Cuando se configura el tipo de la *maja* los cuerpos con la cintura apuntada mantienen una larga tradición, que posiblemente arranque en la moda española de la segunda mitad del siglo XVI, cuando se impuso el estilo español en las cortes europeas⁵². Jubones y cotillas acusan este característico corte pronunciado, que tanto estiliza el talle, y a menudo presentan complejos refuerzos interiores a base de ballenas o varillas, con los que alcanzaban la rigidez deseada.

Perduraron estas prendas, cuando ya su desuso era general, por las cuencas que desaguan a Levante, especialmente en tierras valencianas y territorios adyacentes, pudiendo distinguirse algún que otro rasgo local en las tipologías, distribuidas comarcalmente⁵³; fuera de este territorio continuo, se encuentran asimismo por el Pinar aragonés⁵⁴, y alguna que otra prenda testigo aislada ha aparecido en la Tierra de Campos palentina⁵⁵. A falta de las relativamente costosas ballenas, que también se emplearon esporádicamente en la indumentaria campesina, los envarados se hacían con los más diversos materiales del entorno inmediato, por lo común de origen vegetal: olivo, palma, esparto, caña o incluso paja. Si bien la mayoría de prendas documentadas solo llevan armadas las delanteras o palas, otros ejemplares presentan refuerzo por todo el contorno, como el albaceteño de la muestra, de complejo y estudiado patrón, en el que a las hombreras bordadas se suman artísticos repulgos en piel blanca recortada, adorno que también presenta alguna pieza documentada en tierras de Requena, por el interior valenciano⁵⁶.

Ramón Bayeu y Subías, *Merienda en el campo*, s. XVIII. Museo Nacional del Prado/P002520.

52 — Bernis, Carmen; *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*; Madrid: Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1962; pp. 41-42.

53 — Para las tipologías del norte valenciano, véase Puig, Inmaculada, y Roca, Paquita; *Justillos i Gipons a les comarques del nord del País Valencià*; 2ª ed. Castellón: Diputació de Castelló, 1996; 106 pp. Una nutrida representación de prendas de este tipo procedentes de una sola localidad en la Serranía valenciana, estudiada y catalogada con esmero, puede consultarse en Civera Ponz, Sergio, y Marco Casero, Javier; *María jubón rayado. La tradición develada. Indumentaria tradicional en Alcablas*; Valencia: Museu Valencià de Etnologia, Asociación La Vihuela de Valencia, Asociación Cultural Aires Serranos de Alcablas, 2020; pp. 46-71.

54 — Véase Maneros, Fernando; *Vestir la tradición. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón*; Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa S. A., El Periódico de Aragón, 2011; pp. 113-117. Y Licerías Ferreres, María Victoria; «Los justillos y jubones. Estudio retrospectivo»; *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (Guarc Sancho, Elena, y Latas Alegre, Dabí, coord.) Zaragoza: Prames. S. A., 2011; pp. 161-167.

55 — Porro, Carlos; *La Indumentaria Tradicional de Villada (Palencia)*; Palencia: Archivo de la Tradición Oral de Palencia, 2019; p. 18.

56 — Jesús María, José Ángel, y Pardo Pardo, Fermín; *Museo Municipal de Requena. Aproximación a la indumentaria tradicional en el Campo de Requena-Utiel. 1789-1914*; Requena: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, Direcció General de Patrimoni Artístic, 1997; 33 pp.



Antonio Rodríguez, *De Madrid Mujer de Artesano*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/020.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa, *Venera de Sierramorena* (n.º 50), 1825.

Ramón Bayeu y Subías, *La merienda* (detalle), s. XVIII. Museo Nacional del Prado/P002520.

Lorenzo Barrutia, *Retrato de la S.^{ma} Mariana Marquez Vaylando el Zorongo* a 1795.



Antonio Rodríguez, *De Valencia, Hortelana*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/086.

Antonio Rodríguez, *de la Mancha, Labradora manchega*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/040.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa, *Ventera de Sierramorena* (n.º 18), 1825.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa, *Labradora del Reyno de Valencia* (n.º11), 1825.



Mucho brial, mucha cofia,
mucho jubón a lo majo,
mucho basquiña de muer,
de rumbo; mucho zapato
de seda, mucha mantilla
de grodetur negro o blanco,
muchas diversiones, mucha
libertad y poco plato.

No sé si el «jubón a lo majo» con el que Don Ramón de la Cruz pinta a la maja del sainete *El almacén de novias* (1774) será el tipo representado por su sobrino Manuel en la *maja a lo libre* que ya conocemos, una prenda con solapas que solía llevarse abierta, dejando ver la cotilla interior con su pronunciado pico descendiendo desde la cintura. Así lo describe el polígrafo piamontés Giuseppe Baretti (Turín, 1719-Londres, 1789) al reseñar la indumentaria de los majos y majas madrileños:

Jubón procedente de Alcublas
(Valencia). Col. Felicitas Cerverón
Herrero. Foto. Javier Marco/Sergio
Civera.

«El traje de la *Maja* es una chaqueta ceñida, tan abierta por delante que forma como dos aletas colgantes por debajo del pecho, con mangas hasta el puño, una enagua corta de cualquier color, un delantal negro,



un pañuelo a rayas que cubre cuidadosamente todo el escote, con la red y la *montera* exactamente como el hombre. Las costuras de los vestidos no van cosidas, sino que se mantienen unidas por medio de trencillas entrelazadas.»⁵⁷

En la exposición figura una espectacular pieza que parece responder a esta moda majesca de traer las portezuelas del jubón sueltas, moda reproducida asimismo en algunos retratos de aristócratas disfrazadas de maja. Se trata una prenda trampantojo, con las piezas delanteras del jubón cosidas al justillo, un ardid que de vez en cuando sorprendemos en algunos elementos del vestido antiguo, quizá a causa de un ahorro de género, o tal vez por tratarse de ropas usadas en tiempo caluroso, logrando de este modo aligerar el conjunto sin prescindir de ninguno de sus componentes. La prenda apareció en una casa palacio de Villanueva de Jiloca (Zaragoza), donde estaba en un arcón junto a otras ropas dieciochescas, masculinas y femeninas, que respondían a la moda común europea, sin rasgos locales; un dato que ayuda a encuadrar el hallazgo en su contexto. Con todo, y al margen de la fina calidad de su hechura y ornamento, el parecido con el jubón que viste nuestra *maja a lo libre* es más que evidente, con la menuda y abundante botonadura habitual en esta clase de prendas.

El conjunto compuesto por una prenda sin mangas ceñidora del tronco, dando forma al talle y al pecho, sobre la que se viste otra con mangas suelta y sin cerrar, tiene

Marcos Téllez Villar, *Embotadas de las seguidillas boleras*, h. 1790.

Domingo de Aguirre, *La Villa y Corte de Madrid Vista desde las alturas del camino de S. Bernardino junto a la Cruz de la 5.ª Estación* (detalle), 1780. Biblioteca Nacional/DIB/14/48/46.

57 — Baret, Joseph, *A Journey from London to Genoa, Through England, Portugal, Spain and France* (1760-1768); 3ª ed. Londres: T. y L. Davis, 1770; vol. III, pp. 152-153. El párrafo se inicia con unas significativas líneas: «Muchos de nuestro vulgo, dice Doña Paula, son Majos y Majas, y en nuestras mascaradas de Carnaval su traje es el que muchos de nosotros elegimos, así como el propio personaje [...]».



Corfú (Grecia), novia del centro de la isla con *zipuni* (justillo) y *pesellá* (chaquetilla) a principios del s. xx. Archivo D. Kánda.

Trajes de Gutachthal, en la Selva Negra alemana.

Antonio Rodríguez, *Montañas de Santander, Pasiega*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/056.

Antonio Rodríguez, *De Castilla la Vieja, Labradora de tierra de Burgos*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/052.



largo recorrido en la indumentaria europea, incluso en la de tradiciones culturales de distinto origen, de una punta a otra del continente, y esto sin entrar a rastrearlo por Oriente Medio y Asia, donde de seguro tal esquema debió de gozar asimismo de notable éxito histórico. Las casacas y anguarinas vestidas por ambos sexos que entraron en tromba en las modas occidentales desde el Este en el siglo xvii respondían en cierto modo a este mismo patrón, de ahí que fueran cortadas las piezas delanteras de forma que no llegasen a encontrarse, a diferencia de los jubones que, por más que se estilase llevarlos sueltos, sí iban cortados de modo que pudieran cerrarse por completo. En el siglo xviii las modas cortesanas insistirían en los cuerpos femeninos abiertos, con variantes que iban desde el corte paralelo de las delanteras al patrón en uve, siempre en combinación con cotillas, petillos o pañuelos para velar la parte que quedaba expuesta por el frente.

En España tuvieron especial arraigo en una amplia área que vendría a coincidir, *grosso modo*, con las tierras de Castilla la Vieja, desde las Asturias de Santillana a los páramos sorianos, donde la iconografía los documenta ya a finales del siglo xviii con cortes y hechuras más amplias, que se irían reduciendo conforme avanzaba el xix.

En la exposición figuran un ejemplar soriano y otro burgalés —este sin los broches que llevó en origen para ceñirlo a la cintura, pero acompañado del justillo de seda colorida con que se vestía— que representan el tipo más común de chaquetilla en esta región. En algunos lugares se mantuvo en uso la vieja costumbre de llevar el pañuelo velando el escote remetido por debajo de la chaquetilla, tal como se estilaba entre las majas del xviii.

Fuera de este territorio continuo han subsistido ejemplos aislados en el Andévalo onubense —el *monillo* abierto sobre el *corpiño* de las *jamugueras* del Cerro— o en el *jugón* de la novia lagarterana; también cabría incluir en esta tipología, si bien con

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Pasiega de las Montañas de Santander
(n.º 13), 1825.

F. Aznar (pint.) y M. Pujadas (lit.),
Prov.ª de Burgos, Serrana de S.n Millán
de Juarros, 1872.

Mujeres de Rejas de San Esteban
(Soria), 1925-1931. Archivo
Carrascosa, A. H. P. So/1419.

Izquierda

Familia Movilla Briones, Poza de la Sal (Burgos), 1869. Exvoto del Santuario de Nuestra Señora de Pedrajas.

Derecha

La familia Buergo Bada Guerra, de Nueva de Llanes (Asturias), a finales del s. XIX. Col. Estrella Collado Sánchez.

Polonia Rico Moreno en el inicio de la calle Encina, El Cerro de Andévalo (Huelva), 1950. Foto George Foster. Col. Hnos. Delgado Pérez.

Mujeres de Lagartera (Toledo), marzo de 1912. Museo Sorolla/F82887.

Candelario (Salamanca), 1930-1936. Foto Otto Wunderlich.

Mujeres de Plan (Huesca). *Huesca: Ropas del arcón (Indumentaria tradicional) Fotografías (1895-1935)*; Huesca: Diputación de Huesca, 1997; p. 143.

58 — Coter, Gustavo; *La indumentaria tradicional en Aliste*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Caja España, 1999; «Sayín», pp. 115-128. El jugoso capítulo, además del minucioso análisis y descripción de la prenda, está plagado de testimonios directos de la gente alistana al respecto, con el recuerdo del uso cotidiano de tan rara pieza hasta los años 30 del pasado siglo.



sus peculiaridades propias, los jubones de Candelario (Salamanca) o los *chibons* del Sobrarbe aragonés, ambos abiertos aunque atacados con el *enrejao* y la *encordadera* respectivamente, cordones que, además de sujetar las delanteras de la prenda, aprisionaban bajo ellos el pañuelo que cubría la amplia abertura del escote y pecho. Todos los casos citados constituyeron, como decíamos, una excepción en el reino casi absoluto que el pañuelo cobertor del busto ejerció en la indumentaria popular femenina del XIX español.

Por último, la pintura dieciochesca nos muestra a algunas de nuestras majas luciendo cierta clase de casaquillas con los cantos delanteros cortados en diagonal hacia la zona lumbar, donde se mantienen las primitivas haldillas del jubón cerrado, un patrón que parece relacionado con las modas francesas del último Rococó y el Directorio, a finales del siglo, según señalara con tino Gustavo Coter en su enjundioso estudio del traje alistiano⁵⁸. Y es que en esta familia de cuerpos femeninos descuellan por su rareza y elegancia unas prendas que subsistieron en algunas comarcas zamoranas, tam-





bién por el sur de la provincia de León; alguna vieja fotografía documenta tipologías similares en tierras gallegas. Conocidas como *sayines* o *saínes*, se amalgaman en ellas, como suele ocurrir en la indumentaria tradicional, rasgos y elementos arcaizantes con otros que chocan por su íntima relación con las modas cortesanas, confirmando una vez más la estrecha relación que hubo siempre entre las clases populares urbanas y las rurales, incluso las de áreas marginales o supuestamente aisladas culturalmente. Así, el sayín alistiano conserva los cortes acuchillados, los brahones en los hombros, las sangrías de las mangas y los bordados en los puños propios de los sayuelos del siglo XVII, pero sus delanteras cortadas en fuga hacia la espalda, donde se doblan formando una cola de pez, todo forrado en verde *manfore*, parecen remitir a esos cuerpos que se estilaron entre las majas plasmadas por Goya o Bayeu en sus cartones más coloristas. Por los valles del norte zamorano y sur de León aparecen otras variedades —con la misma rara mezcla de ingredientes antañones y novísimos, rústicos y cortesanos— con las mismas haldillas traseras de las modas goyescas; su ornamentación, en la que pueden distinguirse diversas tipologías, aún por estudiar en profundidad, mantiene el arcaísmo de períodos anteriores. Más depurado de líneas, y ya sin el apéndice trasero de sus parientes, el sayín de Villardeciervos puede contarse entre las prendas más finamente construidas y elegantes de toda la indumentaria popular española; sirvan de muestra los dos ejemplares expuestos con los justillos de seda con que se vestían, cuyas delicadas líneas y esmerada confección los harían merecedores de ser calificados de alta costura popular; su excelente estado de conservación hace sospechar que su dueña jamás llegaría a estrenarlos, pues no muestran señales de uso.

Izquierda

Marcos Téllez Villar, *Atabalillos de las seguidillas boleras*, h. 1790.

Manuel Tramulles, *L'hora de la xocolata* (h. 1760-1770). MNAC/GD27157.

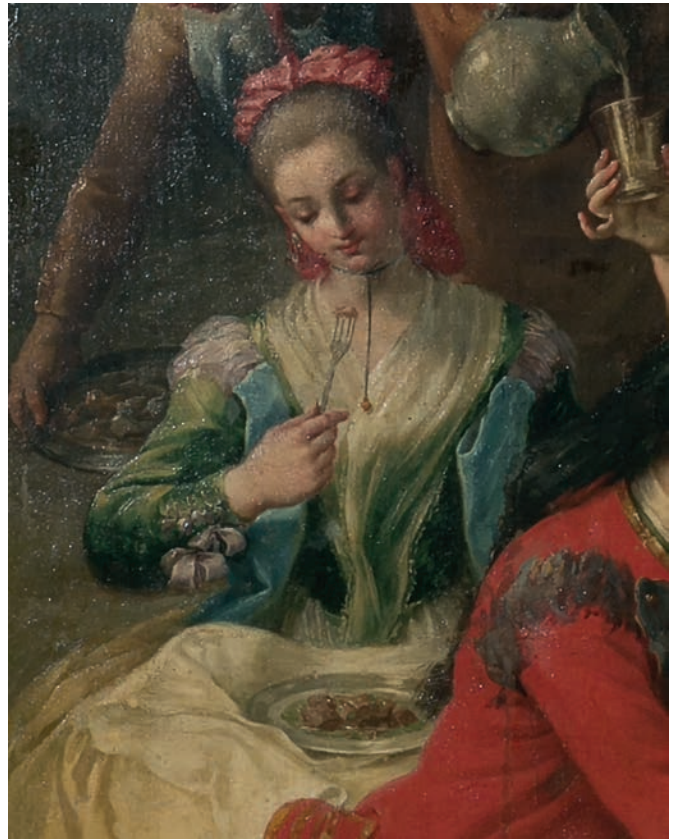
Derecha

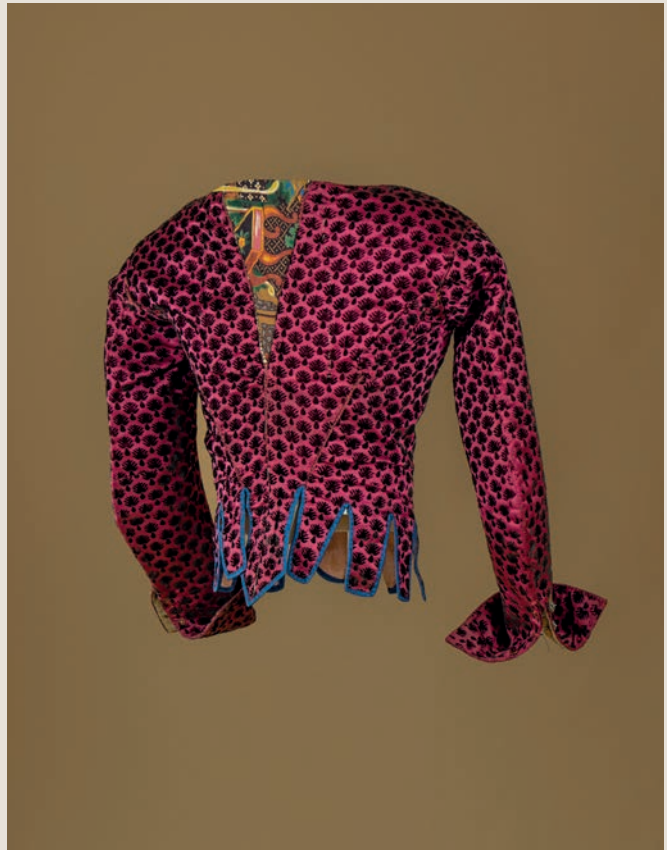
Francisco de Goya y Lucientes, *La gallina ciega* (detalle), 1788. Museo Nacional del Prado/P000804.

Ramón Bayeu y Subías, *Merienda en el campo* (detalle), s. XVIII. Museo Nacional del Prado/P002520.

Mujer de Villardeciervos (Zamora). Olmedo y Rodríguez, Felipe, *La provincia de Zamora*, Valladolid: Imprenta Castellana, 1905.

Andrea Lariño García, *tía Lela*, Muros (A Coruña). Rodríguez Fernández, Francisco, *O Traxe Muradán*, A Coruña: 2011; p. 75.





Jubón

Alfoz de Toro (Zamora)

M.E.T.A. Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (Zamora)

Col. Francisco Javier San Juan Ramos



Jubón
Alfoz de Toro (Zamora)
Col. Bernardo Medina Garduño



Jubón sin mangas

Villavendimio (Zamora)

M.E.T.A. Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (Zamora)

Col. Francisco Javier San Juan Ramos



Justillo
La Jana (Castellón)
Col. María del Carmen Balaguer Vallés



Justillo
Vila-real (Castellón)
Familia Candau
Col. Joan Vicent Sempere Broch



Justillo
Montealegre del Castillo (Albacete)
Museo Municipal de Requena



Jubón-cotilla
 Villanueva de Jiloca (Zaragoza)
 Col. Juan Claros Ramos



Jubón

Procedencia desconocida (adquirido en San Sebastián)

Col. Ricardo Corcuera Morote



Chaquetilla y justillo
Mecerreyes (Burgos)
Col. Salvador Alonso de Martín



Chaquetilla

Fuencaliente del Burgo (Soria)

Familia Pérez Antón

Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)





Sayín
Aliste (Zamora)
Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora)
Junta de Castilla y León



Sayín
Valle del Eria (Zamora)
Col. Ignacio Prieto Vizán



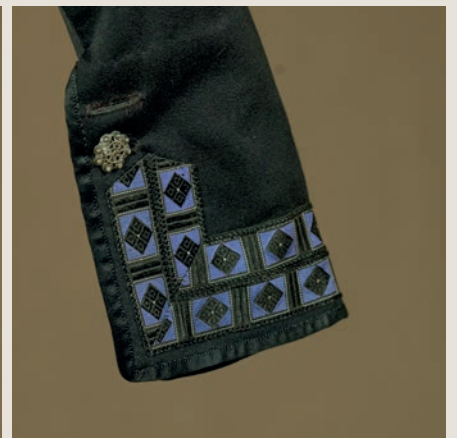
Sayín y justillo

Villardecierros (Zamora)

M.E.T.A. Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (Zamora)

Col. Francisco Javier San Juan Ramos





Sayín y justillo
 Villardeciervos (Zamora)
 M.E.T.A. Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (Zamora)
 Col. Francisco Javier San Juan Ramos

VOLANTES



Es curioso que un elemento de sencilla costura, omnipresente en la moda contemporánea, sea de tan reciente aparición en el vestido femenino europeo. Hay que esperar al final mismo del siglo xvii para que haga acto de presencia en las modas francesas, por entonces las que marcaban la pauta en Occidente. Acaso el relativo dispendio que supone emplear hasta el doble de género que el necesario en una falda para lograr el efecto del volante explique lo tardío de su uso, precisamente en aquella centuria en la que la industria y el comercio textiles conocieron un desarrollo exponencial, abaratando los tejidos, facilitando la disponibilidad de nuevos productos llegados de todos los rincones del planeta merced a la apertura y mejora de nuevas rutas comerciales, siendo la textil, en última instancia, la producción que impulsaría la Revolución Industrial europea en aquel período. El Diccionario de Autoridades, en su edición de 1732, ya nos informa de la novedad del uso de los volantes —que entonces aún no se llamaban así— en la voz *falbalá*: «Adorno compuesto de una tira de tafetán, o de otra tela que rodea las basquiñas y briales de las mugeres, toda alechugada y cosida por el canto superior, y suelta por el inferior: y se suelen echar no uno sino dos, tres, y aun quatro. Tambien se llaman así las cenefas de cortinas puestas en la misma disposición. El uso de este adorno es moderno en España, y la voz tomada del *Felbalo* Húngaro. Oy comunmente se dice Farfalá.». Desde entonces, raro ha sido el período o estilo que no hayan echado mano en alguna medida de esta clase de guarniciones en las faldas, oscilando entre la discreción de un solo faralá y la desmedida suma de ellos cubriendo la prenda de arriba abajo. Más choca el hecho de que esa insistencia en el empleo de los volantes en las modas cortesanas o a uso ciudadano no haya dejado apenas huella en el vestido campesino del continente sino muy a última hora, cuando ya se habían difuminado prácticamente las líneas que separaban los diversos estamentos sociales en el vestir y el concepto de indumentaria popular estaba ya muy desdibujado o desaparecido por completo.

Tal como recogía el primitivo diccionario de la Academia, los volantes o faralaes, que en principio se conocieron por ese occitanismo que llegó a nuestra lengua a través del francés, confirmando en cierto modo el origen del adorno, llegaron para quedarse al vestido de las clases populares urbanas, especialmente en las ciudades y grandes poblaciones de la Andalucía occidental, pero con especial implantación por toda la costa mediterránea, al menos hasta Valencia, además de la Villa y Corte, es decir, aquellas áreas donde la vestimenta del pueblo estaba más estrechamente ligada a las modas del día, constituyendo, especialmente en el caso de las mujeres andaluzas, más una interpretación local de esas corrientes comunes internacionales que una indumentaria tradicional propiamente dicha.

Al principio más comedidos, pues durante el xviii lo común fue aplicar uno solo a las faldas, a veces dos, y raramente más, la pintura de la época, especialmente los cartones para tapiz, ha dejado buena muestra de cómo las majas los incorporaron con entusiasmo a sus coloridos guardapiés, casi siempre en tono contrastado con el de la prenda. Los archivos de escribanías del entorno de la capital dan noticia de ellos desde el comienzo del siglo:

Ramón Bayeu y Subías, *Un baile a orillas del Manzanares* (detalle). Museo Nacional del Prado/P003929



José Jimeno, *Valenciana*, 1779.
Biblioteca Nacional/DIB/14/4/8.

Antonio Rodríguez, *De Valencia, Labradora*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/084.



59 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32920, f. 418 y ss.

60 — Dote de Águeda López, 5 de julio de 1716. Archivo Municipal de Camarma de Esteruelas/75908, f. 32 y ss.

61 — Dote de Casilda Gómez Dávila, 11 de junio de 1718. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32140, f. 83 y ss.

62 — Inventario de Juana Díaz, 2 de octubre de 1724. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41795, ff. 294-297.

63 — Dote de Manuela Fernández Sacristán, 19 de mayo de 1761. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32754, f. 334 y ss.

64 — Dote de María Concepción Ramos Faria de Melo, 31 de agosto de 1767. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/38697, s.f.

65 — Dote de Dionisia González, 17 de mayo de 1772. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29788, s.f.

66 — Dote de Francisca de Robles, 13 de enero de 1774. Archivo Municipal de Chinchón/9504, f. 7 y ss.

67 — Testamento de Ana Vilorio Muñoz, 3 de junio de 1789. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30785, f. 500 y ss.

«Vn Guardapies azul con dos farfalaes» (Pinto, principios del s. XVIII)⁵⁹

«Un guardapies de Sempiterna encarnado Con su farbala azul ael rrededor y su espiguilla blanca y su Galon alrededor=70 rs.» (Camarma de Esteruelas, 1716)⁶⁰

«Un Guardapies de escarlatin bueno con farfala azul y Ruedo de olandilla del mismo Color=120 rs.; Otro Guardapies de Chamelote encarnado con ruedo de tafetan azul y farfalar azul=30 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1718)⁶¹

«Un Guardapies de Sempiterna nuevo con sus farfalaes de tafetan dorado y fluecos al Rededor=90 rs.» (Bustarviejo, 1724)⁶²

«otro [guardapiés] nuevo de grisetta azul de seda con su falfalar De seda picado y Su medio forro de ttafettan=322 rs.» (Parla, 1761)⁶³

«Vn Guardapies de Damasco verde andado con farfalar=40 rs.; Ottro de Damasco Encarnado de lana con farfalar=120 rs.» (Robledo de Chavela, 1767)⁶⁴

«vn Zagalejo de cottonia bordado de esttambre con farfalar=150 rs.» (Tielmes, 1772)⁶⁵

«otro guardapies de Bayeta de lo Rico con su farfala=60 rs.; un Guardapies de medio Camelote verde con su farfala de seda=120 rs.; un Guardapies Acanelado con su farfala=50 rs.» (Colmenar de Oreja, 1774)⁶⁶

«un Guardapies de principela Verde con farfalar blanco» (Pozuelo de Alarcón, 1789)⁶⁷

«Un Guardapies de Griseta azul con farfalar al aire Color de rosa, con espiguilla de Plata fina=250 rs.; Otro Guardapies de Cottonia fina con



farfalar de Cambray, bien tratado=100 rs.; Otro tambien de Cotonia con farfalar de Estopilla, Usado=50 rs.» (Villamanta, 1805)⁶⁸
 «Un Guardapies fondo Blanco con ramos y farala=70 rs.» (Chinchón, 1807)⁶⁹

Pero también encontramos ejemplos en los de otras provincias:

«Un guardapies de Barragan azul con farfala=120 rs.; Un guardapies de lamparilla Estampado con farfala=50 rs.; Un guardapies de Vayetta fino encarnado con farfala=50 rs.» (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1762)⁷⁰
 «Unas Naguas de Indiana y otras blancas de faralá=60 rs.» (Cádiz, 1810)⁷¹
 «Otro [par de naguas] de Cotonia con faralà=60 rs.» (Medina Sidonia, Cádiz, 1813)⁷²

Sin que falte algún que otro aviso en el Diario al respecto: «En la noche del 20 del corriente á las 9 de ella, se perdió frente á la Iglesia de S. Luis, un lio de papel azul que contenia un guardapies de linon de lunares, con el farfalá principiado a pegar; quien lo haya hallado lo entregará en la casa n. 38 qto. segundo junto á la obra que está frente á la referida Iglesia.» (*Diario de Avisos*, 23 de diciembre de 1792).

Con la llegada del estilo Imperio, al final de la centuria, se impondría entre las pe-timetras la moda de guarnecer las angostas basquiñas con hasta tres órdenes de flecos, a menudo de enrejada pasamanería; por su parte, en las *naguas* de color de las majas andaluzas ya vemos los clásicos volantes con el borde cortado en menudos dientes de sierra, ringorrango documentado ya en las últimas décadas del siglo que acababa. Aquel estilo de inspiración grecorromana se inclinó más por las líneas puras, y solo muy a última hora, cuando ya despuntaban los aires románticos, volvieron a coserse discretos volantes por el ruedo de las faldas, por lo que el apego a estas guarniciones en España acaso pudiera considerarse como rasgo local, presente en el ámbito hispano a ambas orillas del océano.

Ilustración para el Reino de Murcia en el *Atlante español*, obra de Bernardo Espinalt y García publicada en Madrid en el año 1778; t. 1, estampa 2.

68 — Dote de María Victoria Povedano, 9 de febrero de 1805. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30870, f. 282 y ss.

69 — Dote de Ángela Severina Díaz, 12 de enero de 1807. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29687, f. 1 y ss.

70 — Dote de Feliciano París, 9 de junio de 1762. Archivo Municipal de Chinchón/6530, s.f.

71 — Carta de dote, 1810. Archivo Histórico Provincial de Cádiz/CA5804, ff. 173-174.

72 — Partición de Margarita Romero, 3 de septiembre de 1813. Archivo Histórico Provincial de Cádiz/MS448, f. 235v y ss.



Antonio Rodríguez, *De Madrid*,
Petimetra con basquiña de tres flecos lisos
y mantilla blanca con guarnición (n.º
6), 1801. Museo Nacional del Prado/
G005710/006.

Antonio Rodríguez, *De Madrid*,
Baylarina Bolera (n.º 18), 1801. Museo
Nacional del Prado/G005710/018.

Miguel Gamborino, «La Quaxaerana»,
Los gritos de Madrid (n.º 53), 1809-
1817.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Bolera (n.º 30), 1825.



El Romanticismo no haría sino afianzar el arraigado gusto por los volantes, pues los vemos tanto en su primera época, cuando volvió la clásica silueta acampanada a la indumentaria femenina, como en el llamado Segundo Romanticismo o período isabelino, con las exageradas cascadas de espesos faralaes en marejadilla sobre el inestable miriñaque o crinolina. También en la Restauración los prominentes polisones se acompañarían de complicados volantes entrecruzados en recorridos oblicuos y asimétricos, algo que ya se había visto en las basquiñas de las majas plasmadas por Goya en sus aguafuertes. Puede decirse que tras la Guerra del Francés la imagen de majas, cigarreras y gitanas andaluzas, las figuras constitutivas del arquetipo, quedará ligada para siempre a las faldas de faralaes o volantes, y así lo reflejan los artistas y testigos contemporáneos más fieles a la hora de documentar los usos y trajes locales de la época: «La cigarrera andaluza es un tipo que puede muy bien confundirse con otro tipo conocido: el de la maja. Esta se ve en las ferias y romerías, en las corridas de toros, en los tendidos de sol y sombra, vestida con la mantilla de tira orlada de terciopelo negro y un traje de colores chillones con muchas filas de volantes.»⁷³ La adopción masiva de los tejidos de algodón —indianas, percales, cocos, zarazas...— en aquellos territorios más abiertos al comercio ultramarino acabaría por conformar el germen de lo que con el tiempo —y mucha imaginación añadida, hay que decirlo— desembocaría en la bata de lunares de la estereotipada flamenca, quizá debido a que las gitanas de Andalucía se mantendrían por más tiempo fieles a esta moda, generando variedades propias de singular gracia de las que poco queda en el actual tópico. Pero este recorrido constatado en la escena, el lienzo o la estampa no debe inducirnos a pensar que no se trató más que de una ensoñación romántica para consumo de turistas y visitantes, como se ha insistido a menudo desde análisis parciales que solo han atendido a un tipo limitado de fuentes —las del Arte— a la hora de elaborar hipótesis⁷⁴.

La casi absoluta ausencia de trabajos de campo en tierras andaluzas, atendiendo tanto a la documentación custodiada en los archivos como al rastreo *in situ* de prendas, dificulta sobremedida el estudio de la indumentaria popular en ese territorio que, precisamente, sería la cuna del arquetipo nacional que hoy subsiste. Bien es verdad

José Domínguez Bécquer, tipos populares, Sevilla, 1834.

73 — Davillier, Jean-Charles. *Viaje por España*. Madrid: Adalia, 1984. T. I, cap. XVIII, «Panorama sevillano», p. 443.

74 — Plaza Orellana, Rocío; *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*. Córdoba: Almuzara, 2009; 246 pp.



Manuel Cabral Aguado Bejarano, *El puesto de buñuelos* (Feria de Sevilla), h. 1854. Museo Carmen Thyssen de Málaga/CTB.2002.1.

Antonio Chamán, «La Feria de Sevilla, Jitanos (Esquilador y Canastillero)», *Costumbres Andaluza*, 1852.

Charles Clifford. Gitanos en un patio de la Alhambra. Granada, 1862.



Jean Laurent, *Groupe de bobémiens ou gitanoes*. Granada, h. 1871.

Mariano de la Roca y Delgado, *El parador de Navajas (afueras de Madrid, en el portillo de Valencia)*, 1865 (detalle). Museo Nacional del Prado/P006226.

Robert Peters Napper. *Gitanoes en algún lugar de Andalucía*, h. 1862.



Izquierda

Édouard Pingret, «La manola (Madrid)», h. 1850. *Musée de Costumes*, n.º 152.

Manuel Rodríguez de Guzmán, *En la feria de San Isidro* (detalle), 1860-1867. Museo Carmen Thyssen de Málaga/CTB/1999.87.

Derecha

«Se trata de una *sagueta* de los *balls del Jesús*. Estas danzas desaparecieron hacia los años 20 y se recuperaron en 2017. Eran unas danzas de reyes que se hacían por la fiesta del Dulce Nombre de Jesús. Había cuatro *saguetas* y cada uno de los cuatro días de fiesta abrían la danza una pareja de reyes, otra de virreyes y su correspondiente *sagueta* o grupo de bailarines que los acompañaba. Detrás se unían las otras tres *saguetas*. Al menos desde finales del siglo XIX las bailadoras vestían con guardapiés de seda con uno o dos volantes de tafetán o de encaje. La mayoría eran faldas antiguas, aunque ya en aquella época se empezaron a confeccionar algunas para la ocasión.» (Joan-Antoni Cerdà Mataix). Foto José Parra Martínez, Biar (Alicante), principios del s. XX.

Jean Laurent. Comparsa de la provincia de Alicante que acudió a la boda real en enero de 1878. Por la izquierda, parejas de Ibi y Xixona respectivamente.



que, como decíamos, lo que caracterizó a las modas campesinas del antiguo Reino de Sevilla —que englobaba las actuales provincias de Cádiz, Huelva y Sevilla— y su área de influencia fue el escaso apego a los viejos usos, y esa rápida evolución al compás de las sucesivas tendencias y estilos en boga favorecería el desechar o rehacer viejas ropas sin mayor miramiento. Súmese a ello la gran masa de población proletaria, que gastaría sus prendas hasta el límite, además de no estar en condiciones de legar gran cosa a la descendencia, y el panorama resultante explicará la extrema escasez de prendas testigo que pudieran hallarse en esa vasta área. Con todo, cabe sospechar que una búsqueda metódica y bien planificada acaso pudiera arrojar algún sorprendente resultado, siquiera aisladamente. Y ahí queda lanzado el desafío para quien lo quiera recoger.

No es casual que el área geográfica donde no solo se han conservado prendas testigo de este tipo, sino que además se generaron variedades ornamentadas según patrones y gustos locales, sea el arco sureste peninsular, las tierras que gravitaban en torno a las huertas de Murcia y Valencia, las cuencas de los ríos Turia, Júcar y Segura, en especial en sus cursos medios y bajos. Territorios de capital relevancia en la formación de lo popular en los siglos XVIII y XIX, donde se gestaron manifestaciones significativas en el ámbito de las modas, la música o los bailes, con las numerosas escuelas de baile bolero que perduraron hasta tiempos recientes según patrones que pueden rastrearse a lo largo de casi dos siglos: los que acogieron el surgimiento y evolución de los majos y sus derivaciones locales. Esa es la procedencia de las prendas expuestas en la muestra. En Valencia dos son los focos donde aparecen hoy con más frecuencia las faldas adornadas de volantes. Destaca la comarca de la Serranía, en particular la localidad de Alcablas y los conocidos como *sayalejos de farandola*, por lo común cortados en vistosas indianas multicolores, que constituyen una tipología bien definida por una serie de detalles que





Énguera (Valencia). Linarejos Aparicio Palop revestida para las danzas de la Santa Cruz, hacia 1900. A la cabeza la gran *aguja de moño*, viste *guardapiés* de seda con volante, y al pecho luce la *caena* con la cruz (según información facilitada por Toni Guzmán). Col. Ángel Custodio Cerdán Barberán.

75 — Véase Civera Ponz, Sergio, y Marco Casero, Javier; *María jubón rayado. La tradición desvelada. Indumentaria tradicional en Alcublas*; Valencia: Museu Valencià de Etnologia, Asociación La Vihuela de Valencia, Asociación Cultural Aires Serranos de Alcublas, 2020; pp. 98-105.

76 — Melis Maynar, Ana, y Vicedo Mollà, Pau; *Las Danzas del Rey Moro de Agost. Cultura popular desde la antropología y la historia*; Alicante: Ayuntamiento d'Agost, 2011; 75 pp.

se repiten con insistencia en todos los ejemplares localizados, tal como suele ocurrir en los patrones populares tradicionales⁷⁵. Mostramos una variante menos común, pero de notable interés para nuestro asunto, ya que se trata de un zagalejo de madrás que cabría encuadrar en las modas a caballo entre los siglos XVIII y XIX, cuando se popularizaron los tejidos vaporosos y translúcidos, conocidos a menudo genéricamente como muselinas. Este tipo de faldas solían requerir, por su transparencia, el uso de enaguas interiores, o también los conocidos como visos, faldas de color que hacían resaltar el dibujo de la muselina, que también se han conservado aisladamente en alguna variedad de esas pervivencias que son a veces los trajes empleados en las danzas rituales de calle valencianas, por ejemplo, en Agost (Alicante)⁷⁶. En la misma provincia, la localidad de Biar conserva abundantes ejemplos de *guardapeus* de seda, en su mayoría en el azul predominante en la segunda mitad del XVIII en las faldas exteriores de las mujeres comunes de media España, si bien con algún caso aislado en verde, todos con faralar de seda en tono contrastado, el más frecuente en la gama de los rosados, guardapiés que muestran estrecha similitud en su estructura y adorno con los *sayalejos* de la Serranía mencionados. La iconografía y los documentos de archivo, además de la conservación ocasional en la indumentaria de las danzas, apuntan a la extensión de este modelo por las comarcas adyacentes al norte y sur de este pueblo del interior alicantino, como la que visten dos parejas de baile que acudieron a la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes, en enero de 1878, que en la serie que el propio fotógrafo Jean Laurent preparó a instancias la Sociedad Antropológica Española, con destino a la Exposición



Universal de París de ese mismo año, figuran localizadas en Orihuela. Nuevamente, en la indumentaria empleada en las danzas de calle valencianas se han conservado multitud de detalles y elementos de las antiguas modas locales.

Por su parte, el foco murciano ofrece una notable variedad de tipologías, indicio del arraigo que tuvieron allí los volantes como guarnición de las faldas, y así, mostramos ejemplares que ornamentan sus habituales tres órdenes con complejos y hermosos motivos de recortes, como el procedente de Beniaján, y otro cartagenero con espléndida decoración metálica de talcos y lentejuelas, aún en proceso de restauración. Los otros dos refajos, localizados asimismo en el Campo de Cartagena⁷⁷, constituyen buenas muestras de los modelos más próximos a las modas del día, los que sirvieron de base para construir el aquetipo andaluz-español, prendas cortadas en algodones o lanas de diversa calidad y grosor que mantienen la estructura de piezas al hilo con cintura, ruedos y ribetes según el más clásico patrón de las faldas populares tradicionales, como el resto de ejemplares seleccionados. Hacia el interior, en el oriente de la provincia de Albacete aparecen variedades muy singulares que combinan las viejas técnicas de los telares artesanos, generalmente en tejidos considerados «groseros», como el cordellate, la estameña o los picotes de lino y lana, en el insistente azul de las faldas cimeras, a veces espesamente plegados como la espectacular pieza expuesta, procedente de Alpera, con ocho órdenes de estrechos faralaes en algodón estampado celeste. Incluimos en el catálogo otra magnífica prenda conservada en Chinchilla, ausente en la muestra —muy a nuestro pesar— por razón de espacio, que responde a esta misma y peculiar tipología.

Joaquín Agrasot (pint.) y M. Pujadas (lit.), «Prov.^a de Murcia (Labradora de la huerta)», *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, 1872-1873, t. II, p. 184.

Jean Laurent, *Albacete, Hellín*, h. 1878. Museo Arqueológico Nacional/ MANF1894/29/FF008.

77 — Véase Mas, Julio; «Artesanía textil e indumentaria típica del Campo de Cartagena»; *Etnología tradicional de las populares III* (actas del III Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares, Zaragoza, 16-19 de enero de 1975); Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1979; pp. 407-491. «En cuanto a las mujeres, cuya belleza nos pareció muy digna de ser notada, su traje se parece mucho al de las andaluzas, por lo menos el que llevan los días de fiesta: la falda corta con muchos volantes, ya en seda bordada, ya en terciopelo azul o granate, adornada de lentejuelas de oro y plata, deja ver una pierna fina y un piecico arqueado, calzado con estrecho calzado blanco.». Davillier, Jean-Charles, *Viaje por España*. Madrid: Adalia, 1984. T. I, cap. VIII, «De Alicante a Granada. Murcia», p. 188.



Guardapeus
Biar (Alicante)
Col. Ajuntament de Biar



Sayalejo de farandola
Alcublas (Valencia)
Col. Javier Marco Casero



Refajo
Beniaján (Murcia)
Col. José Dimas Sánchez Cánovas



Refajo
Los Médicos, Cartagena (Murcia)
Col. Grupo Folklórico Ciudad de Cartagena



Refajo

Chinchilla de Montearagón (Albacete)

Tejido por José Fernández Real y rematado por
su esposa Blasa González Martínez hacia 1874,
perteneció a María del Ejido Toledo

Col. Fina Ortega García



Refajo
Alpera (Albacete)
Col. familia Pozuelo Rumbo



Refajo
El Lentiscar, Cartagena (Murcia)
Col. Grupo Folklórico Ciudad de Cartagena



Refajo
El Lentiscar, Cartagena (Murcia)
Col. Grupo Folklórico Ciudad de Cartagena

TIRANAS



La aplicación de franjas de diverso grosor en las faldas es un recurso tan universalmente empleado, que no merece la pena reseñar los infinitos paralelos que pueden encontrarse en la indumentaria de todo el mundo a lo largo de la historia. Recogemos aquí una moda dieciochesca que se dio por igual entre las *usías* y las *majas* de la Villa y Corte, que consistía en una o dos tiras en género rico —seda o merino— de color contrastado con el campo de la prenda, a veces flanqueadas por sendos ribetes estrechos en distinto tono.

Los protocolos del entorno madrileño dan cuenta esporádicamente de todo tipo combinaciones de color:

«Otro [guardapiés] de Baragan de Aguas con tirana Grande encarnada=60 rs.» (Bustarviejo, 1784)⁷⁸

«Un zagalejo de Coton nuevo con tirana de Tafetan=50 rs.»
(San Lorenzo del Escorial, 1789)⁷⁹

«Un Guardapiés de Grogorán Verde con Tirana encarnada=120 rs.»
(Cenicientos, 1790)⁸⁰

«Otro [zagalejo] de Duoy morado con tirana azul=30 rs.» (Torrelaguna, 1791)⁸¹

«un Guardapiés de Calamandria azul con tirana encarnada nuevo=90 rs.» (Fuentelahiguera de Albatages, 1795)⁸²

«Vn Guardapiés de Lamparilla Verde nuevo con tirana Morada=120 rs.; otro de Calamandria Azul con tirana encarnada=100 rs.» (Estremera de Tajo, 1798)⁸³

«Vn Zagalejo de true, con tirana de china=70 rs.» (Belmonte de Tajo, 1801)⁸⁴

«un Guardapiés de principela verde, con tirana encarnada=130 rs.»
(Camarma de Esteruelas, 1808)⁸⁵

«otro [zagalejo] de calamandria azul con tirana de tafetan color de rosa y fleco=80 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1810)⁸⁶

En el siglo XIX llegaron a alcanzar gran anchura, hasta ocupar a veces todo el tercio inferior de la falda, si bien no se trató de una moda generalizada, sino más un rasgo local que se dio ocasionalmente y distribuido de forma irregular por el país. A pesar de ser el adorno con franjas por el ruedo uno de los más comunes en la indumentaria popular española, fueron más habituales las simples de terciopelo o hiladillo en color invariablemente negro, de ahí que en esta ocasión nos hayamos centrado en el detalle específico de la tirana de color, menos frecuente en las prendas conservadas.

En el Museo se muestra una selección de piezas que combinan, todas ellas, la lana del cuerpo de la prenda en diversas calidades con la aplicación de tiranas de seda, también de anchura variable. Quizá la más próxima a las modas del XVIII sea la saya de la Ribera segoviana, cortada en finísimo barragán encarnado que muestra un dibujo clásico en este tejido, circundada de ancha tirana en seda celeste. El ejemplar soriano de Taroda podría considerarse como una variante algo más rústica, si bien su paño labrado debió de situarla entre las prendas más estimadas de su dueña. Más singular,

Francisco Bayeu y Subías, *Un baile junto a un puente del Canal del Manzanares* (detalle), 1784. Museo Nacional del Prado/P003931.

78 — Inventario de Benita Bárbara del Valle, 31 de marzo de 1784. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41719, f. 43 y ss.

79 — Dote de Francisca Miguel Rodríguez, 19 de octubre de 1789. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/33152, f. 20 y ss.

80 — Dote, 23 de noviembre de 1790. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/38350.

81 — Dote de Ana María del Cerro, 25 de enero de 1791. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/42267, f. 7 y ss.

82 — Dote de Francisca Zelidonia de Rivas, 28 de septiembre de 1795. Archivo Municipal de Camarma de Esteruelas/75913, s.f.

83 — Dote de Josepha García, 31 de diciembre de 1798. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29778, f. 225 y ss.

84 — Dote de Mauricia García Freyre, 29 de abril de 1801. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29474, f. 34 y ss.

85 — Dote de Melitona Calvo, 3 de noviembre de 1808. Archivo Municipal de Camarma de Esteruelas/75915, s.f.

86 — Dote de Petronila de Mora, 25 de mayo de 1810. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32172, f. 416 y ss.



José del Castillo, *Paseo en la Fuente de las Damas* (detalle), h. 1787. Museo Nacional del Prado/P005547.

Ramón Bayeu y Subías, *La moza del cántaro* (detalle), s. XVIII. Museo Nacional del Prado/P005541.

José del Castillo, *La pradera de San Isidro* (detalle), 1785. Museo Nacional del Prado/P007723.





Francisco Salzillo, figura para la Matanza de los Inocentes, del Belén Murciano, 1776-1783. *La indumentaria murciana en el Belén de Salzillo*; Murcia: Grupo Folklórico El Rento, 2007; p. 111.

Saya conservada en Bespén (Huesca). Maneros, Fernando; *Vestir la tradición. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón*; Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa S. A., El Periódico de Aragón, 2011; p. 103.

Antonio Rodríguez, *De Granada, Gitana* (n.º 94), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/094.

Página siguiente

Pharamond Blanchard, *Los contrabandistas*, (detalle) 1829. Museo Nacional del Romanticismo/CE3417.

por el bello efecto cromático y su delicada confección, la saya de Fuentepinilla (Soria), adornada por el filo con un piquillo de seda, verde como el delgado ribete que abraza la tirana carmesí que destaca sobre el amarillo de la bayeta. Por su parte, la saya zamorana de Pozoantiguo presenta una tipología que aparece por el Alfoz de Toro y el occidente de los Montes Torozos vallisoletanos, área donde se conservaron numerosos elementos que remiten a las modas del XVIII, y no precisamente a las más rústicas. La anchísima tirana de seda añil, defendida a ambos lados por luminosas carreras de ringorrangos en amarillo y blanco, es ejemplo de una tipología extendida por la arcaizante zona oeste⁸⁷, con ramificaciones hacia el interior por tierras avilesas⁸⁸, resultando, con el rotundo encarnado de la frisa, una pieza de deslumbrante efecto. Por último, una singular saya anaranjada del Rebollar salmantino, con tirana de merino floreado y su querencia charra en la sencilla cadeneta verde que la corona⁸⁹.

87 — Para las variedades zamoranas, véase Calles Pérez, Agustina, y Ramos García, Carmen; *Indumentaria tradicional en Sayago*; Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo» (C.S.I.C.), Diputación Provincial, 2010; «Saya», pp. 72-80; y Prieto Vizán, Ignacio; «El manteo: tipos y usos en la indumentaria tradicional de Almaraz de Duero y comarca (Zamora)», *La palabra vestida II, Indumentaria histórica y popular*; Soria: Excma. Diputación Provincial, 2015; pp. 183-188.

88 — Peso Taranco, Carlos del; «De manteos y mantillas en el vestir serrano abulense: estilos, adornos y tradición»; *La palabra vestida II, Indumentaria histórica y popular*; Soria: Excma. Diputación Provincial, 2015; pp. 121-162.

89 — Según Raúl Benito Calzada, a cuya amable gestión debemos la presencia de esta prenda en la muestra, las sayas con tirana de merino eran propias de Robleda, de donde procede el ejemplar expuesto. Véase su estudio *Indumentaria tradicional en El Rebollar. El traje charra*; Salamanca: Instituto de las Identidades, Diputación de Salamanca, 2020; p. 75.

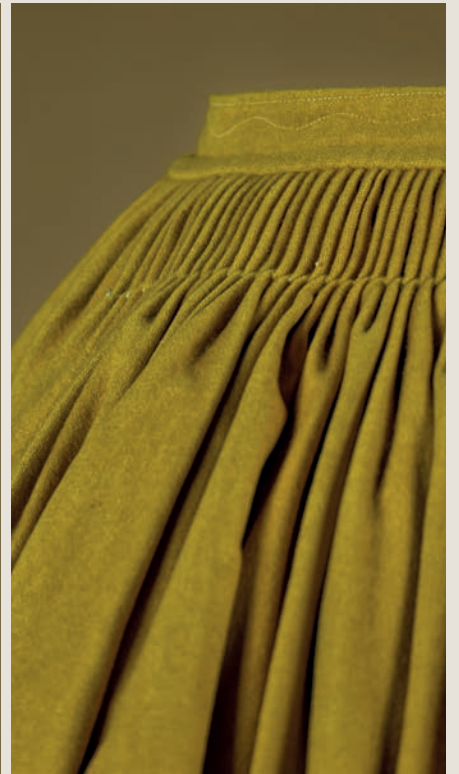




Saya
Aldehorno (Segovia)
Col. familia de Blas Sanz



Saya
Taroda (Soria)
Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Saya
Fuentepinilla (Soria)
Col. Belén Bravo Muñoz



Saya de tirana

Pozoantiguo (Zamora)

M.E.T.A. Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (Zamora)

Col. Francisco Javier San Juan Ramos



Saya de tirana
Robleda (Salamanca)
Col. Catalina Sánchez Moreno

BASQUIÑAS



Desde el siglo xvi el término ‘basquiña’ había designado invariablemente a la última de las faldas superpuestas que se vestían, la que quedaba a la vista sobre las demás, existiendo un variado muestrario de colores y adornos en la prenda. En el xviii, quizá a causa del abandono progresivo de los mantos de cuerpo entero, preceptivos entre las mujeres para transitar por el espacio público urbano, las normas sociales del recato prescribirán el uso en exteriores de una falda cimera de color honesto, entendidos aquí la gama de los azules y morados, siempre en tono oscuro, los pardos y, sobre todo, el negro, que acabará por ser casi exclusivo en estas piezas. Junto a la mantilla, constituirá el traje de calle característico de la española de aquel siglo, de ahí que nuestra «maja a lo libre» se represente ataviada con mantilla blanca y basquiña negra, bajo la que asoma el filo de color del guardapiés, que quedaría a la vista no bien la mujer se encontrara bajo techo, aunque fuera por unos minutos:

«A no ser que esté ardiendo la casa, una mujer española no saldrá a la calle sin unas anchas enaguas de color negro —la *basquiña* o *saya*— y un amplio velo que le cae de la cabeza a los hombros y que se cruza delante del pecho a modo de chal, al que llamamos mantilla. La mantilla suele ser de seda, guarnecida alrededor por una ancha blonda. En las tardes de verano no es raro ver algunas mantillas de color blanco, pero ninguna mujer española se atreverá a ponérsela de este color por la mañana, ni mucho menos se aventurará a ir a la iglesia con tan profano atuendo.»⁹⁰

Tanto es así, que el teatro breve de la época se vale de estas prendas como recurso para indicar que los personajes vienen de o van a la calle, signo que de seguro no dejaba lugar a dudas para el público contemporáneo. De entre los mil y un ejemplos dispersos por los sainetes de Don Ramón de la Cruz, en *El enfermo fugitivo* o *La jeringa* (1776) la protagonista es invitada repetidas veces a salir de casa aludiendo a estas prendas:

COLÁS: Catuja, ¿aún estás ahí?
 Ponte la basquiña y ven,
 celebraremos la Pascua
 ahí en la Canal con unos
 livianos, y una ensalada,
 que va la gente de broma,
 y llevemos las guitarras,
 y luego bajará el manco
 con su mandurria: despacha.⁹¹

Francisco de Goya, *Retrato de Mariana Waldstein, marquesa de Santa Cruz*, 1797-1800. Museo del Louvre/RF 1976-69.

Más adelante es una amiga la que insiste volviendo a mencionar el atuendo de calle:

SEBASTIANA: ¿Y por eso
 haces tantas alharacas?
 Vamos, ponte la basquiña
 y la mantilla de gasa,

90 — Blanco White, José María. *Cartas de España*, (1822). Col. Clásicos Andaluces. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2004, Carta segunda, Sevilla, 1798.

91 — Cruz, Don Ramón de la; *Colección de saynetes representados en los teatros de esta Corte, tom. I, que contiene quarenta saynetes*; Madrid: imp. de García y Cía., 1806; sainete n.º 18, s/p.



y ven a comer conmigo
una sopa de ensalada
que te refresque la sangre.

Manuel de la Cruz, *Pitimetra española, con Manto, según se bisten en la Semana Santa*, 1777. Biblioteca Nacional de España/DIB/14/4/19.

También González del Castillo, en sus sainetes de ambiente gaditano, se vale de este recurso para indicar que un personaje viene de la calle, al acotar que entra con *saya*, nombre que recibía la basquiña en gran parte de Andalucía, y mantilla:

PEPA: (Sale con saya y mantilla.)
Dios guarde a la gente buena.
¿Qué se alquila?⁹²

Para facilitar el constante quita y pon de este sobretodo, que ya dijimos era de rigor retirar en los interiores, al margen del tiempo de estancia requerido, las basquiñas solían cortarse en géneros livianos, singularmente la seda, que por entonces señoreaba entre los tejidos. Fue muy común también que las prendas no llevaran cosido el frunce de la cintura, sino un dobladillo por el que se pasaba una cinta o cordón mediante el que se distribuía el vuelo a voluntad, aligerando de paso la operación cuando había que entrar y salir sucesivamente. Es posible que este afán por vestir y desvestir la basquiña, unido a la escasa consistencia de estas variedades a la moda, sea causa de su frecuente pérdida, tal como registra la gaceta madrileña que, de paso, nos informa al detalle de algunas de ellas, como su color distinto del habitual negro:

«Desde la calle de la Zarza, la de los Preciados, puerta del Sol, calle de la Montera, hasta la de Jacometrezo, se perdió una Basquiña de Grodetur, de listas á lo largo, cenefa de retratos, forro de color de coral, el dia 19 de este, entre 9 y 10 de la noche; se acudirá con ella á la tienda de D. Miguel Martinez, puerta del Sol, esquina á la de los Preciados.» (*Diario de Avisos*, 30 de octubre de 1789, p. 1211)

«Quien hubiese hallado una basquiña de grodetur negra, con cenefa, atada en un pañuelo de color de ante, que se quedó por olvido en un banco de piedra arrimado á la escalerilla de piedra que está cerca del Real Palacio; la entregará en la calle de la Palma baja casa del Sacramento n. 3 qto. baxo, que se le dará un buen hallazgo.» (*Diario de Avisos*, 18 de agosto de 1790, p. 922)

«El Domingo 16 del corriente, se ha perdido una basquiña de camelote, color del Carmen, desde la calle de la Zarza, la del Arenal, la que cruza derecho de ésta á S. Felipe, y de alli calle de Postas, á la Plaza; quien la hubiese hallado la entregará en el Despacho principal del Diario plazuela de Celenque, en donde darán el hallazgo.» (*Diario de Avisos*, 18 de mayo de 1790)

Siendo su empleo preceptivo, era prenda que vestían por igual la señora y la menestrala, claro está que cada una según sus posibilidades económicas, desde la rica seda a la burda estameña:

«Ventas. En la calle de los Preciados, tienda de ropa blanca, que es la segunda á la derecha entrando por la puerta del Sol, se hallan de venta unas piezas de grodetur negro liso de Florencia, de calidad superior, propio para basquiñas de Sras. y otros para sotanas ú hábitos de Clerigos; se venderá á precio muy equitativo; por pertenecer dichos generos á un sugeto que tiene precisiones de marcharse en breve de esta Corte.» (*Diario de Avisos*, 20 de febrero de 1790, p. 203)

92 — González del Castillo, Juan Ignacio; «La casa de vecindad», 1ª parte; *Sainetes escogidos* (Ed. de Alberto Romero Ferrer y Josep Maria Sala Valldaura). Sevilla: Fund. José Manuel Lara. 2008; p. 165.



En la serie de acuarelas que Tomás de Sisto dedicó a los vendedores ambulantes que poblaban las calles gaditanas a principios del XIX⁹³, la única figura femenina incluida viste saya y mantilla negras, con la nota de color del corpiño y el pañuelo. Se trata de una vendedora de *menúo*, y repárese en que la venta callejera de este plato a base de casquería solía estar a cargo de mujeres gitanas, ya que el de matarife fue uno de los oficios ejercidos tradicionalmente en Andalucía por este pueblo, huelga advertir que debido a las connotaciones de marginalidad y exclusión que llevaba aparejadas históricamente esa actividad.

Las niñas, al igual que las adultas, debían igualmente llevarla en el exterior:

«En la noche del 13 del corriente á las 6 ½, se perdió desde la calle de Hortaleza por la de la Reyna, del Clavél, angosta de los Peligros, á la de Alcalá, una basquiña de niña de 9 años, de tercianela negra, con ruedo de olandilla encarnada: quien la hubiere hallado la entregará en la calle de Alcalá, n. 5 qto. principal, junto a la carnicería, casa de D. Francisco de Ortega y Monry, donde darán mas señas y el hallazgo.» (*Diario de Avisos*, 17 de diciembre de 1793, p. 1440)

También se observa su adaptación a las modas imperantes, y así en el cambio de siglo las petimetras presumirán angostas basquiñas, llamadas *de medio paso*, guarnecidas de

Antonio Rodríguez, *De Madrid, Criada* (n.º 15), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/015.

Tomás de Sisto, *Vendedora gaditana de menúo*, h. 1817.

93 — Sixto y Bacardo, Tomás José de (Cádiz, 1778-Medina Sidonia, 1826); *Gritos de Cádiz*; introducción y estudio de Guillermo Boto; Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2014.



complicados *flecos* de pasamanería, que podían alcanzar los tres órdenes. Don Ramón de la Cruz ya trae a colación estos adornos en *La Petra y la Juana* (1791):

Se puso ella aquel jubón
que ya usted sabe, y cosieron
estas manos: la basquiña
de moer con los dos flecos:
la cofia con aquel lazo
de varas de cintas ciento:
la rica mantilla de
labirinto, con el negro
pispunte en el fistonado⁹⁴

.....

Veamos además algunos ejemplos extraídos de las escribanías de la época madrileñas y gaditanas:

«Una Basquiña de paño de seda con su fleco de madroños=320 rs.» (Chinchón, 1798)⁹⁵
«una Basquiña de Paño de seda negro, nueva, con dos Rapazejos de aquarta=600 rs.;
otra de paño de seda de buen uso, con fleco de madroños=200 rs.» (Braojos, 1800)⁹⁶

Antonio Rodríguez, *De Mallorca*, *Muger Principal* (n.º 78), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/078.

Antonio Rodríguez, *De Madrid*, *Petimetra con basquiña de madroños y mantilla negra trasparente con blondas* (n.º 4), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/004.

94 — Cruz, Don Ramón de la; «La Petra y la Juana, o El buen casero, o La casa de Tócame Roque»; *Sainetes escogidos de Don Ramón de la Cruz*; Madrid: Casa Editorial de Medina y Navarro, s.f.; pp. 2-32.

95 — Dote de María Ignacia Camacho, 27 de julio de 1798. Archivo Municipal de Chinchón/7321, f. 121 y ss.

96 — Dote de Nicanora de Vargas Ximénez de Cisneros Baca, 8 de febrero de 1800. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41469, f. 187 y ss.

«Una saya de Sarga de Francia=172 rs.; Ottra id. de Malaga, y ottra de Alepin con flecos=265 rs.» (Cádiz, 1810)⁹⁷

«Un fleco de Saya=8 rs.» (Medina Sidonia, 1813)⁹⁸

Tras el punto de inflexión de la Guerra de la Independencia, se abandonará el uso cotidiano de la prenda en las ciudades y villas de importancia, salvo quizá en Andalucía, donde la iconografía muestra a la maja ataviada con saya negra durante todo el primer tercio del siglo. En el campo, donde el preceptivo velado de basquiña y mantilla apenas se había implantado, la basquiña adquirirá carácter exclusivamente ceremonial, empleándose como prenda de respeto en las ocasiones dictadas por la norma social, especialmente aquellas asociadas a los ritos de religión, siendo habitual vestirla para acudir a misa o a las procesiones, y muy especialmente la novia y sus acompañantes para el ritual que se verificaba en la iglesia, retirándola luego para los actos profanos, en los que se lucían las vistas de color.⁹⁹ El negro riguroso, además de en los viejos vestidos de boda, quedará fosilizado en la manola de la Semana Santa, que en las visitas al Monumento o en ciertas procesiones mantiene ese invariable color en su vestimenta.

Se comprenderá que la transformación de la basquiña en prenda de ceremonia haya generado tantas variantes en la tipología de la prenda como estilos locales se desarrollaron a lo largo del siglo XIX. En la exposición, y dado que la maja o manola propiamente dicha, es decir, la hija del pueblo, abandonó su uso cotidiano apenas iniciada la centuria, quedando progresivamente desligada del arquetipo, únicamente mostramos tres ejemplares, si bien estimando que son harto representativos. En el sur de Aragón e interior valenciano aparecen ciertas piezas que perpetúan los modelos típicamente dieciochescos en sedas labradas y adamascadas¹⁰⁰, de la que es buena muestra la procedente de Cella, que incluso mantiene la clásica estructura en la cintura para fruncirse y repartir el vuelo mediante un cordón, sistema empleado también en la prenda infantil procedente de la Tierra de Campos palentina, esta de finísima seda forrada en borra, acaso por abrigo, y adornada con dos tiras de pasamanos. Por su parte, la basquiña de Calatañazor responde a un patrón muy extendido en las variedades rurales de la prenda, cortada en paño fino y sin más ornamento que una estrecha cinta de terciopelo al filo, negra como toda la prenda.

97 — Carta de dote, 1810. Archivo Histórico Provincial de Cádiz/CA5804, ff. 173-174.

98 — Partición de Margarita Romero, 3 de septiembre de 1813. Archivo Histórico Provincial de Cádiz/MS448, f. 235v y ss.

99 — Véase VV.AA. *A la gala de la buena novia*; Soria: Diputación Provincial, 2019; 234 pp.

100 — Civera Ponz, Sergio, y Marco Casero, Javier; *María jubón rayado. La tradición desvelada. Indumentaria tradicional en Alcublas*; Valencia: Museu Valencià de Etnologia, Asociación La Vihuela de Valencia, Asociación Cultural Aires Serranos de Alcublas, 2020; pp. 82-87.



Basquiña
Cella (Teruel)
Col. Jorge Lanzuela Paricio



Basquiña de niña
Autilla del Pino (Palencia)
Col. Ascensión Seco Santamaría



Basquiña

Calatañazor (Soria)

Familia Hernández Vinuesa

Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)

MANTILLAS



Si hubiera que elegir un prenda representativa del vestir femenino hispano, pocas dudas caben de que tal honor correspondería por derecho a la mantilla. Aunque el velo femenino hunde sus raíces en la noche de los tiempos de las sociedades patriarcales —que fueron y son casi todas—, temerosas de la mujer descubierta y libre que haría peligrar la línea de descendencia masculina, y a pesar de la arraigada creencia de su linaje musulmán en el mundo hispánico, lo cierto es que hay que aguardar al siglo xvi y la llegada del protocolo y usos borgoñones que trajo la nueva dinastía Habsburgo para que pueda documentarse la costumbre de la mujer tapada en el espacio público con los clásicos mantos de cuerpo entero. Pero algo contribuiría a afianzar el uso el caldo de cultivo culturalmente mestizo que había caracterizado históricamente a los reinos hispanos, y acaso la nutrida presencia morisca en el servicio doméstico femenino pusiera su grano de arena transmitiendo tal que otra práctica solapadamente, pero a juzgar por lo documentado, tanto el velo extremo como otras variedades de diverso corte y tamaño eran ya habituales en el norte del continente cuando en España surge la moda de la tapada, no sin protesta de algunos locales, que veían en el manto la excusa para que las mujeres ganasen espacios de libertad que la norma les tenía vedados¹⁰¹.

La dama, en el espacio urbano, vistió primero mantos de cuerpo entero, cuya cola arrastraba al principio por el suelo, exceso que se subsanaría sujetando el manto a la cintura, donde formaba un característico bullón, hasta quedar reducida en el siglo xviii a un apéndice colgante a la espalda entre los candiles de la saya o basquiña, dando lugar a los conjuntos conocidos como *manto y saya* en el antiguo Reino de Sevilla, precisamente donde las modas populares guardaron históricamente más estrecha relación con las cortesanas, y solar por derecho de nuestras majas andaluzas. También se emplearon mantos de diversa tipología en los pueblos y aldeas, y alguno de ellos sobreviviría hasta tiempos recientes, como los peculiares *ventiosenos* de la salmantina Sierra de Francia. Aunque la palmaria escasez de datos referidos a la indumentaria de las clases populares a lo largo de la historia no permite saberlo a ciencia cierta, cabría sospechar la existencia desde muy antiguo de prendas empleadas por las mujeres del mundo rural, fundamentalmente para abrigo en las faenas del campo y casi siempre de pardo, tal como pervivieron hasta tiempos recientes en todos los territorios ibéricos¹⁰²; se trata de elementos a caballo entre el sobretodo de cuerpo entero y la mantilla de cabeza propiamente dicha, y a menudo presentan rebajes en la parte que va sobre el cuello para facilitar su asiento en los hombros de la portadora, como el ejemplar soriano de Rello con que hemos querido abrir este apartado para subrayar su abolengo. Quizá sean esos sobretodos rústicos el antecedente directo de las mantellinas y mantillos cortos que villanas y labradoras contraponían al desmedido manto de las cortesanas, origen posible de la mantilla de la maja, cuyos mismos ancestros, en tanto que clase popular de la ciudad, también estaban indisolublemente ligados a la inmigración que arribaba desde el campo y el entorno inmediato a la Corte. El asunto da demasiado de sí como para intentar abarcar en su totalidad una prenda de tan largo recorrido histórico, de tanto alcance territorial y que vivió durante siglos bajo un amplísimo muestrario de cortes, tejidos, texturas, colores y usos asociados, de ahí que hayamos orillado algunas de las más vetustas representantes de esta familia, como los *capillos* pasiegos, el *bancal* ansotano, los *caputxos* de Cataluña y Aragón o los *rebošillos* baleares, por ejemplo. Nos

Lorenzo Tiepolo, *Guitarrista y mujer joven* (entre 1762 y 1776). Patrimonio Nacional, Palacio Real/10006797.

101 — Bernis, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*; Madrid: El Viso, 2001; «III. La corte de los duques. El traje de mujer al uso cortesano. Las tapadas», pp. 257-258.

102 — Acerca de los sobretodos femeninos de campo en el norte madrileño, véase León Fernández, Marcos, «El abrigo de las pastoras en la Tierra de Buitrago (Madrid)»; *Revista de Folklore*, n.º 401 (2015), pp. 23-58. Sobre los mantillos sorianos, véase Borobio Crespo, Enrique, «El vestir popular soriano a través del legado de los hermanos Bécquer»; Los hermanos Bécquer al estilo del país; Soria: Diputación de Soria, Museo Provincial del Traje Popular, 2021; «Mantillo», pp. 234-244.



Burguesas en los Países Bajos, h. 1540. Códice Madrazo-Daza. Biblioteca Nacional de España/RES/285.

Diego de Silva y Velázquez, *La dama del abanico*, h. 1635. Col. Wallace, Londres.

Lagartera (Toledo), h. 1920. Foto José Ortiz Echagüe.

Mantellina, llamada por sus propietarios *la de l'ofrena*, procedente de la ciudad de Castelló de la Plana. Roca, Paquita, y Vidal, Josep, *Cent anys d'indumentària tradicional, Castelló de la Plana 1730-1830*, Castellón: Ajuntament de Castelló, 2008; s. f.; p. 292.

hemos limitado, por tanto, a un manojo de tipologías —y dentro de ellas, a unos pocos ejemplos significativos— que entendemos estrechamente relacionadas con las modas y estilos concernientes a majas y manolas, es decir, que nos ceñiremos a los siglos XVIII y XIX que vieron surgir, reinar en plenitud y disolverse a estos personajes que centran hoy nuestra atención.

Si bien las mantillas blancas ya menudean por los protocolos notariales en el XVII, y aunque seguramente mucho antes se gastarían mantillos en el natural crudo de la lana, el XVIII es el siglo en el que predominará este color en los típicos sobretodos de las mujeres españolas de toda condición, sin menoscabo del tradicional negro. Desde la más grosera estameña hasta la transparencia de la muselina, y al margen de las variantes locales que cabe suponer existirían, la mantilla o mantellina conservó durante casi toda la centuria el tradicional patrón semicircular que había guardado en tiempos anteriores, esclareciendo con su tono cándido la preceptiva cobertura exigida a las mujeres para el tránsito callejero. Una espléndida y lustrosa *mantillina* procedente de Valdeverdeja (Toledo) nos lleva directamente a aquellos ejemplares cortados en géneros livianos y delicados, y de paso nos ilustra acerca de una de las áreas donde se conservaron las



mantillas blancas hasta tiempos recientes: el foco del occidente toledado, con la fama de Lagartera a la cabeza. Aunque también hay alguna en finísima bayeta, son más frecuentes allí los tejidos y guarniciones que remiten a las modas majescas de hace dos siglos y medio.

Y es que son pocas las áreas o lugares donde resistieron las mantillas blancas al negro general del XIX, si bien las pervivencias se distribuyen por todo el territorio, incluyendo ambos archipiélagos. Entre las de patrón más antiguo, puede citarse el recio *mantu blancu* de Aliste (Zamora), igual al más común de pardo —*rojo*, según la terminología alistana— y como este con la característica *crista* multicolor¹⁰³, la borla enhiesta sobre la frente como remedo rústico de las tremendas moñas que solían estilar las majas de rumbo. Es, junto al *capillu* de las pasiegas citado más arriba, la única supervivencia de sobretodos de este color en todo el cuadrante noroeste peninsular, de por sí arcaizante y conservador en el traje y los usos, pero vuelven a encontrarse remontando el Duero hasta su cabecera, en las sierras que separan y unen al tiempo las vegas de La Rioja y los páramos sorianos, como el *mantillo* color de manteca hallado en Ortigosa de Cameros¹⁰⁴, que parece infantil por su reducido tamaño, aunque no habría que descartar alguna tipología local más corta de uso adulto, como se documentan en otros lugares. Orlado de estrecho velludo negro, este detalle lo relaciona con la *mantellina* ibicenca que figura en la muestra, guarnecida por todo el contorno con una colonia de seda negra, una verdadera pervivencia, ya que estas prendas se han seguido empleando en la isla en ciertos actos de la Semana Santa, como la *processó dels Passos* que se celebra en Jueves Santo en Sant Miquel de Balansat, de donde procede el ejemplar expuesto; esta tipología también abunda en la documentación notarial en la Península, frente a la isla, algunas guarnecidas con colonias de color¹⁰⁵.

Mantillas blancas se han conservado en los valles pinenaicos aragoneses de Echo y Ansó, especialmente en este último, donde eran invariablemente blancas y guarnecidas de ancha cinta de seda, además de la borla —*a tufa*— que aquí caía sobre la frente de la portadora. Algún ejemplo disperso por el Aragón oriental, más las tierras valencianas de norte a sur, dan continuidad al foco catalán, donde fueron favoritas las *mantellines* blancas, que transformadas al compás de las modas fueron adquiriendo los patrones propios de las variedades más urbanas, como los sorprendentes ternos

La processó dels Passos, Sant Miquel de Balansat (Ibiza), 1951. Foto Baldomero Botella, col. Amparo Botella Figueroa.

103 — Cotera, Gustavo; *La indumentaria tradicional en Aliste*; Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Caja España, 1999; pp. 276-281.

104 — Conocidos en Soria como *blanquetes*, según Blas Taracena Aguirre, «Notas folklóricas de la divisoria entre Duero y Ebro», *Berceo*, n.º 1 (1946); pp. 59-65.

105 — Cobos Marco, Jorge Luis, Navarro Sala, José Luis, y Sanper Alemán, Guadalupe; *Trajes y vestidos en el Alicante del s. XVIII*; Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 2000; p. 111.



Pascuala Mendiara, Ansó (Huesca), h. 1920. Foto Ricardo Compañé Escartín. Fototeca de la Diputación de Huesca.

Fraga (Huesca), 1924. Foto Ricardo del Arco.

J. Armit (pint.) y M. Pujadas (lit.), «Prov.^a de Barcelona (Labradora ó Payesa de los alrededores de la Capital, Traje de fiesta)», *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones, 1872-1873*, t. I, p. 135.

Cambreres de la Mare de Déu, L'Estany (Barcelona).



blancos o las más comunes mantillas de blonda, dichas últimamente «españolas», las rectangulares alzadas por altas peinetas caladas al uso. Luego volveremos sobre estas tipologías de carácter más burgués, o al menos acomodado.

Dificultades de última hora no nos han permitido contar para la muestra con una espléndida mantilla blanca tinerfeña, de fina bayeta mantecosa y circundada de cinta ancha de seda delicada y artísticamente plegada, que aún así hemos incluido en el catálogo merced a la amabilidad del Museo de Historia y Antropología de Tenerife donde se conserva, que nos envió una estupenda fotografía de la prenda. Y es que las islas Canarias fueron el último territorio donde tuvieron vigencia estas prendas hasta fechas muy recientes en las islas orientales, donde últimamente se gastaban en géneros ligeros¹⁰⁶. Juan de la Cruz, autoridad en el estudio de la indumentaria isleña, nos contó la sorpresa que le produjo, mediada la década de los 80 del pasado siglo, ver salir de la iglesia parroquial de La Aldea de San Nicolás, en Gran Canaria, a dos o tres mujeres con su mantilla blanca acabada la misa, prueba del poderoso arraigo que tuvo en el archipiélago el cándido velo. La mantilla blanca fue de uso asimismo en numerosos puntos de Italia, no solo en el sur, más ligado al mundo hispánico, sino singularmente en Liguria y el Véneto.

Siendo predominantes, en el colorista siglo XVIII no fueron solo el blanco y el negro los colores usuales en las mantillas, pues las hubo también en otros, como el verde, el azul y, sobre todo, el encarnado, que tanto se estimaba y apetecía por su viveza y lo costoso de su tinta. Aunque seguramente un rastreo generalizado por la documentación notarial arrojaría un uso generalizado por todo el territorio, se han constatado en pocos lugares pero muy dispersos por el país, lo que acaso también fuera señal de

Muchachas de Las Palmas (Gran Canaria), h. 1925.

106 — Pérez Cruz, José Antonio; *La Vestimenta tradicional en Gran Canaria*; Gran Canaria: Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996; «La mantilla canaria», pp. 103-116.



Pastira de Jaén con la mantilla encarnada. Boronat y Satorre, Francisco, *España Geográfica histórica ilustrada*, Madrid:1874.

Payesa menorquina con *manteta vermella* (anónimo s. XVIII). Col. y Biblioteca Hernández Mora (Mahón).

107 — Cotera, Gustavo, *op. cit.*, pp. 282-285.

108 — Bosch, Damià, Mont, Rut, y Serra, Anna, *La indumentària menorquina en el segle XVIII*, Menorca: Consell Insular de Menorca, Institut d'Estudis Balearics, 2008; «La manteta», pp. 64-67.

una mayor extensión de la moda mientras estuvo en vigor. Conocida, por haberse constituido en icono de la ciudad, es la mantilla roja guarnecida de terciopelo negro de la *pastira* de Jaén, que finalmente no está en nuestras vitrinas por ser escasísimos los ejemplares antiguos conservados, o al menos localizados. En el norte peninsular, las adolescentes alistanas vistieron ciertas mantillas cortas del mismo tinte que se traían abrochadas bajo la barbilla, lo que las emparentaría con los *reboillos* baleares y otras viejas tocas —o sobretocas— de paño de color¹⁰⁷. En ese archipiélago mediterráneo la iconografía muestra igualmente un tipo de mantilla bermeja —la *manteta*— que se colocaba sobre el *reboillo* blanco, a veces vestida con las puntas delanteras vueltas a la espalda, donde quedaban amarradas con un corchete o una cinta¹⁰⁸.

Pero el tipo más señero de mantilla colorada quizá sea el de la roncalesa, variedad que, a diferencia de la jaenera, que acusa el patrón de las mantillas de tira de finales del XVIII y primera mitad del XIX, conserva el corte semicircular de las antiguas mantellinas, siendo rasgo local muy característico y llamativo el ir guarnecidas por todo el contorno con una ancha cinta de seda o moaré en tonalidades esclarecidas, sin que falte en ellas la generosa borla de la frente —el *muxkoko* o *muxkako*— y los singulares remates cuadrangulares de las puntas delanteras, que en este valle navarro alcanzaron gran tamaño y recibían el nombre de *higas* cuando estaban formadas por una sola



pieza de tela y *muxkos* cuando eran varias cintas superpuestas¹⁰⁹. Lo paradójico de la mantilla roncalesa es que, siendo el Valle de Roncal uno de los rincones del país donde mediado el siglo xx aún era posible sorprender a alguna anciana yendo a misa con su mantilla, negra en este caso, haya sido uno de los últimos lugares en adoptar el sobretodo nacional, pues se conservan documentos de mediados del siglo xviii en los archivos de la Junta del Valle referentes al conflicto que supuso el empeño de las vecinas en abandonar el antiguo tocado corniforme en beneficio de la mantilla nacional. La porfía legal se mantendría durante el resto de la centuria, persistiendo las roncalesas contra viento y marea a pesar de multas y castigos. Conocemos incluso los nombres de algunas de las más tenaces litigantes: Juana Engracia Burigorri, Agustina Ederra y Lucía Recari; esta última llegó a obtener en 1787 una autorización especial, con informe médico de los doctores Lucea y Romeo, prescribiendo el uso de la mantilla en atención a unos tumores que padecía en el cuello y que le impedían mover la cabeza con el incómodo y aparatoso tocado antiguo roncalés, morrión por el estilo de los que ya se habían abandonado hacía un siglo por el resto del norte peninsular¹¹⁰. En homenaje a la rebeldía de estas bravas montañesas, figuran en la exposición tres magníficos ejemplares conservados en la misma casa, que presentan pequeñas variaciones sin salir del patrón común. Así, una de ellas lleva unos frunces para adaptar la

Burgi (Navarra). Dominica Bertol, Clementa Bertol y Paula Balbutxarra, años 20. Foto Gabriel del Olalde. Hualde, Fernando, *El Valle de Roncal y sus Gentes/Erronkaribar eta Erronkariak*, Navarra: Txuri beltzean, 2003; p. 91.

109 — Véase Hualde, Fernando, *Indumentaria roncalesa*; Pamplona: Lamiñarra, 2013; «V. Diccionario de indumentaria roncalesa», voces *biga* (pp. 159-160), *muxko* y *muxkoko* (p. 170).

110 — Hualde, Fernando, *op. cit.*, «2. Del tocado a la mantilla», pp. 59-64.



Alfred Diston, *Mujeres de Candelaria* (Tenerife), 1824.

111 — Para conocer los detalles de la interesante indumentaria roncalesa es imprescindible la consulta de los documentados y necesarios trabajos de Riezu Boj, José Ignacio, «El traje regional roncalés en documentos notariales del valle de Roncal», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (enero-diciembre 2012), año XLIV, n.º 87, pp. 155-212; y «Justillos y jubones roncaleses», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* (2019), año LI, n.º 93, pp. 7-43

112 — VV. AA., *Costumi, Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*, Núoro: Ilisso, reed. 2009; figs. 109-110.

parte que va sobre la cabeza a la redondez del cráneo; en otra, en la estrecha cinta de seda azul que la circunda falta en un tramo la breve pasamanería que acostumbra a flanquear la guarnición, en el medio de los lados delanteros, acaso por ser el lugar por donde se sujetaba al vestirla, pues la mantilla roncalesa se traía velando por completo la mitad superior del cuerpo de la portadora. La tradición oral habla de mantillas en otros colores hoy perdidos, como el verde, el morado y el blanco, al parecer, utilizados con arreglo al calendario litúrgico, si bien tanto en la documentación notarial minuciosamente rastreada y examinada por el investigador José Ignacio Riezu como en las piezas testigo conservadas solo se encuentran prendas rojas o negras¹¹¹. Por su parte, la clásica encarnada guarda un asombroso parecido con la *capitta* festiva de Osilo, otro paralelo del vestir popular español con el de Cerdeña que va más allá de la mera casualidad, antes bien, testigo de la profunda ligazón cultural con aquella isla mediterránea¹¹². Quien sabe si en memoria del esfuerzo de sus antepasadas por conseguir el permiso legal de las autoridades del Valle para usar la mantilla, acostumbraron las roncalesas a presumirla con sus galas incluso cuando no se vestía en la cabeza, trayéndola graciosamente doblada en el brazo como recuerdo de aquel triunfo, y hasta retratándose así cuando la ocasión lo permitía.

También en las Canarias hubo mantillas encarnadas entre la amplia variedad de colores utilizados, que llegó a incluir la sorprendente gama de los amarillos para estas



prendas. Al parecer, en algún momento fueron pieza que identificaba a las mujeres de Candelaria, en la isla de Tenerife, quienes tenían por costumbre traerla terciada sobre los hombros, no por la cabeza¹¹³, lo que, junto a los picos menudos con que iba orlada, encuadraría esta variedad en la familia de los dengues.

Nuevamente es el Diccionario de Autoridades, en su edición de 1732, el que nos da noticia primera de esta prenda, que define así: «Vale también cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mugeres, tan estrecha que apenas cubre la media espalda; pero mui larga de puntas.» Décadas después, será el encartado Esteban de Terreros y Pando (Trucios, 1707-Forlì. 1782) quién nos dé nuevos datos al respecto, pues lo describe, en la edición póstuma de su diccionario (1786), como «una especie de mantilla, ó como hoi llaman, por lo comun, *manteleta*, que se ponen las mujeres en los hombros, hasta la mitad, ó mas, de la espalda, para abrigo, y adorno.» A pesar de que hoy se asocie el término a la prenda de busto cruzada usada en el noroeste peninsular, lo cierto es que hay que aguardar al siglo XIX para encontrar testimonio gráfico en esas tierras de esta tipología particular, documentada también en el centro y oeste de la Meseta norte, en Valladolid, Segovia¹¹⁴, Soria y la sierra de Cameros¹¹⁵. Volviendo a la definición del Diccionario, parece que en principio se trataría de una mantilla de cabeza, extendida por gran parte del país, que comenzó, en algún momento del XVIII, a traerse caída por los hombros hasta quedar esta fórmula como exclusiva de la prenda,

Ramón Bayeu y Subías, *Mozas tocando el pandero*, h. 1777. Museo Nacional del Prado/P003373.

113 — Cruz Rodríguez, Juan de la, *Textiles e indumentarias de Tenerife*, Tenerife: Cabildo de Tenerife, Aula de Cultura, 1995; lámina n.º 12, pp. 176-177.

114 — Porro, Carlos, *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos*, Segovia: Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana «Manuel González Herrero», Diputación de Segovia, 2015; 524 pp.

115 — Borobio Crespo, Enrique, «El vestir popular soriano a través del legado de los hermanos Bécquer»; *Los hermanos Bécquer al estilo del país*, Soria: Diputación de Soria, Museo Provincial del Traje Popular; «Cruzados, górgoros, dengues», pp. 195-202.

tal como se conservaría en algunos puntos. Además del testimonio de la abundante iconografía de la época, hay noticia de este uso en Galicia, Segovia y Ávila, donde el investigador Carlos del Peso lo rastrea por diversas áreas en su enjundioso estudio del interesante y arcaico *traje de rabo* de El Barraco y San Juan de la Nava¹¹⁶. En el área sur de León¹¹⁷ y norte de Zamora siguen llamando *dengue* a cierto género de mantillas que coinciden asombrosamente con la descripción que hacía la Academia ilustrada, prendas «muy largas de puntas». Pero hay otro foco zamorano en el que el *dengue* conserva idénticas características a las que pueden observarse en algunas pinturas del XVIII ambientadas en el entorno de la Corte, donde además aparecen con frecuencia en la documentación de archivo de los pueblos de su alfoz.

Se trata de prendas que han quedado en cierto modo fosilizadas al haberse asociado, como tantas otras ropas y modas antiguas, a los rituales del Antruejo, singulamente a las fiestas de Águedas que se celebran en honor a la santa siciliana. Figura en la exposición una nutrida muestra de *dengues*¹¹⁸ conservados en la localidad de Peleagonzalo, en el Alfoz de Toro, verdadero relicario donde se han preservado numerosos rastros y trazas de las modas habituales en aquel siglo ilustrado. Los más comunes están cortados en bayeta encarnada con repulgo de color contrastado, y guarnecidos con encaje metálico de oro o plata, y algunos presentan los remates en las puntas tan habituales entre las majas, que ya hemos visto poseían también las mantillas roncalesas. Si bien hoy la costumbre es traerlos sueltos por los hombros, al uso dieciochesco, dos de ellos tienen la borla central que hace suponer que también se llevaran por la cabeza, y acaso convivieran las dos formas de vestirlos.

Destaca entre ellos un ejemplar blanco casi cubierto por entero de un hermoso ondeado de cinta azul, con golpes de seda asalmonada en las puntas y repulgo de diminutos picos, todo en lustrosa seda, que recuerda a las mantillas de picos salpicadas de golpes y estrellas, de moda en las décadas a caballo entre el XVIII y el XIX, modelo, al parecer, favorito de las majas de Sevilla y Cádiz del que no ha quedado rastro sino en la iconografía de la época¹¹⁹; la gaceta madrileña también deja registro de esta singular ornamentación:

«Quien hubiese hallado una mantilla de estopilla de muselina con picos, que se perdió el día 3 del pasado, desde S. Basilio hasta la calle del Abada, la entregará á Pedro Base, que vive en la de Valverde, tienda de aceite y vinagre, frente á la fuentequilla.» (*Diario de Avisos*, 17 de febrero de 1793)

«En la noche del Martes próximo 5 del corriente, entre 9 á 10 de ella, se perdió una mantilla de muselina lisa clara, con picos sobrepuestos, desde la esquina de la calle del Leon, via recta por la del Prado, hasta la casa núm. 12 inmediata á la entrada á la cazuela del Coliseo quemado del Príncipe. La persona que la hubiese encontrado la entregará en el quarto principal de dicha casa, en donde despues de agradecerlo se gratificará.» (*Diario de Avisos*, 7 de junio de 1804)

Para estas mantillas-dengue contamos, además, con el testimonio del grabado y la descripción que se hace del vestido de las mujeres de Vezdemarbán, también en tierras toresanas, que vendría a constituir un temprano documento del uso: «[...] en las mugeres es comun el uso de medias encarnadas, y mantillas negras; pero en sus manteos, dengues y capillos, generalmente bordados, hay tambien diferencia de este

116 — Peso Taranco, Carlos del, *El avío serrano avilés: el traje de rabo*, Palencia: ed. del autor, 2017; pp. 75-81.

117 — Casado Lobato, Concha, *La Indumentaria tradicional en las Comarcas Leonesas*, León: Diputación de León, 1991; 526 pp.

118 — La voz *capidengue* con que se suele nombrar a estas prendas parece sospechosa de haber surgido en la esfera del coleccionismo, pues en el pueblo las conocen como *dengues* con toda propiedad, según informes comunicados amablemente por Primitiva Amores Salgado.

119 — Dos ejemplares custodiados en el Museo del Traje de Madrid (MTCE009309 y MTCE009310) corresponden a este modelo de picos. Procedentes de la colección particular del pintor Enrique Mélida Alinari (1838-1892), presentan características que permitirían suponer que se trata de auténticas piezas históricas, si bien al no estar localizada su procedencia también podría tratarse de recreaciones posteriores, confeccionadas, eso sí, con admirables técnica y rigor. Véase Pasalodos Salgado, Mercedes, «Indumentaria y coleccionismo: el caso de Enrique Mélida y el MAN»; *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Arqueología/IV Jornadas de Historiografía SEHA-MAN*, 21-23 de marzo de 2017 (ed. Andrés Carretero Pérez, Concha Papi Rodes y Gonzalo Ruiz Zapatero); Madrid: Secretaría General Técnica, subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2018; pp. 889-906. Véase también León Fernández, Marcos, «De sayas, mantillas y monillos. La indumentaria del Doce», *Crónica popular del Doce*, Sevilla: Alfar, 2014, pp. 97-204.



La alcaldesa y las mayordomas de las Águedas de Peleagonzalo (Zamora), 1947. Col. M.E.T.A. Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (Zamora).

á otros pueblos.»¹²⁰ Precisamente de esa localidad procede la espectacular mantilla bordada por ambas caras en estilo erudito, sin duda en algún taller especializado, variedad que ha aparecido también en Cataluña¹²¹ y que parece ser del mismo tipo que la que porta a la cintura la gallarda maja plasmada por Goya en *El paseo de Andalucía* o *La maja y los embozados* (1777); acaso llegara a la localidad zamorana en el trasiego de compraventa de prendas usadas documentado históricamente, por el cual las ropas pasadas de moda en la Corte acababan llegando a los más apartados lugares y aldeas, donde adquirirían nueva vida según los usos locales, mucho antes de que los anticuarios descubrieran el valor de mercado del patrimonio popular. Los *dengues* de Pelagonzalo, según señalara Carlos del Peso en el citado estudio, responden al mismo patrón que la *mantiglia a arrànda'e pràta* —llamada también *mantéddu*— de Cáller, en Cerdeña¹²².

Ocuparía excesivo lugar detenerse ahora en detallar las infinitas variedades y patrones bajo los que vivió la mantilla de color negro, la más señera, frecuente y extendida tanto territorialmente como a lo largo del tiempo¹²³. Desde la más común de corte semicircular cortada en paño, por lo regular guarnecida de cinta de velludo de ancho diverso, que a su vez generaría un amplio muestrario de variantes, ya fuera alargando

120 — Gómez de la Torre, Antonio, *Corografía de la provincia de Toro*, Madrid: Imp. de Sancha, 1802; p. 174.

121 — El Museo del Traje de Madrid conserva dos piezas catalanas del mismo tipo, una casi idéntica a la que exponemos (CE010087) y otra con capucha (CE001679) que parece responder al patrón del verdadero capidengue, que el Diccionario de Terreros (1786) define como «una especie de dengue, ó capotillo, con su capucha, que usan las señoras para abrigo, y adorno»

122 — VV. AA., *Costumi, Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*; Núoro: Idisso, reed. 2009; figs. 117 y 119.

123 — Un claro y bien ordenado recorrido general acerca de la prenda puede verse en González Mena, M.^a Angeles, «La mantilla española», *Tejido artístico en Castilla y León desde el siglo XVI al XX*; Burgos: Junta de Castilla y León, 1997; pp. 111-125.



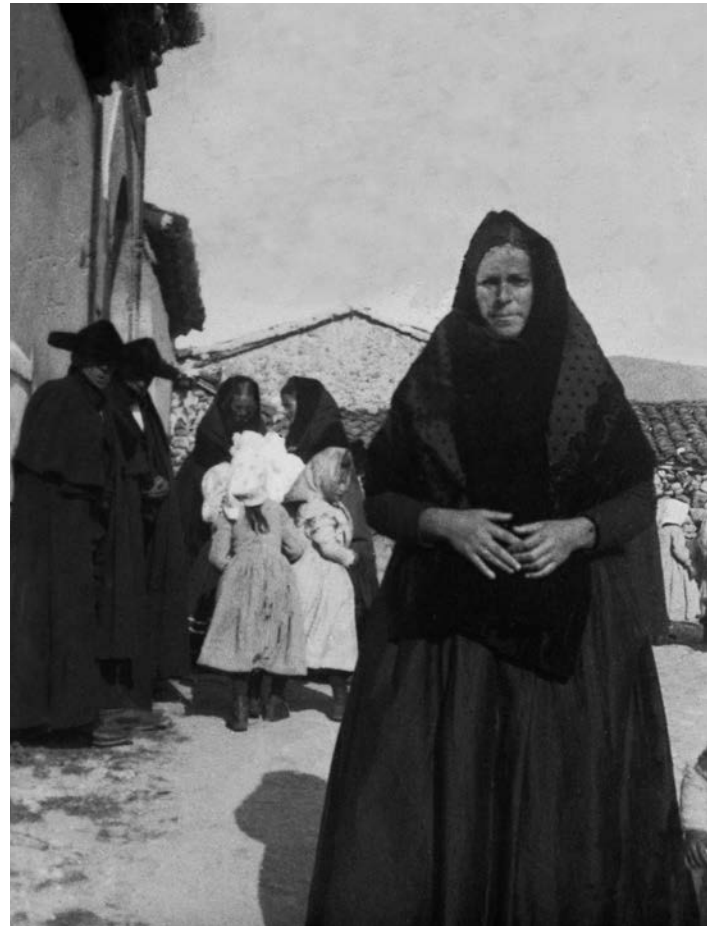
sus puntas, ya cortando los picos que formaban estas, ya suavizando la parte redonda hasta casi igualarla con el lado recto, ya curvando este hasta la simetría... y así hasta un sinfín de modelos, de géneros, de guarniciones que, a partir de un mismo patrón elemental, se desplegaba por todo el territorio, a veces bajo fórmulas comunes a vastas regiones, otras conforme a gustos estrictamente locales y definidos. Las mantillas negras, que habían convivido con las blancas y las de color en siglos anteriores, irán quedando reservadas a lo largo del XIX al uso exclusivamente ceremonial entre las campesinas, mientras que en las ciudades las manolas madrileñas y majas andaluzas persistirán en su empleo como prenda de calle, lo mismo que las burguesas y en general las mujeres de las clases medias y altas, quienes las alternaban aún con las blancas, según veremos luego. Representando a estas variedades clásicas que predominaron en el ámbito rural mostramos un *mantillo* soriano de La Seca.

Las majas del pueblo se decantaron también por modelos próximos a los de sus parientes del campo, acaso en géneros algo más ligeros como el tafetán de seda, en los que las guarniciones de terciopelo se irían ensanchando al punto de casi hacer desaparecer la tela de base; así lo señala el costumbrista Antonio Flores (Elche, 1818-Madrid, 1865) cuando en 1843 pinta el tipo de una cigarrera para una obra colectiva:

«[...] de cada una de sus orejas sube cruzando la cabeza una línea blanca que termina en la frente, partiendo en tres grupos desiguales y distintos

«Trages comunes à hombres y mugeres de Bezdemarvan», 1802. Gómez de la Torre, Antonio, *Corografía de la provincia de Toro*; Madrid: Imp. de Sancha, 1802.

Francisco de Goya, *El paseo de Andalucía o La maja y los embozados* (detalle), 1777. Museo Nacional del Prado/P000771.



su negra cabellera; la porción mayor de pelo sirve para una ancha trenza, que tejida en forma de canastillo cubre la parte posterior de la cabeza, y constituye lo que se llama *rodete*. Su traje, corto, como sabe el lector, está reducido a un zagalejo de mucho vuelo con tres o cuatro jaretones; un pañuelo corto cruzado sobre el pecho, un delantal de seda negro, y una mantilla de tafetán negro guarnecida de terciopelo del mismo color, o por mejor decir, de terciopelo con una tira en medio de tafetán, pero caída siempre a la espalda y cruzada por delante con una gracia que ni el pincel de Alenza podría copiar con exactitud.»¹²⁴

En efecto, la pintura y la estampa nos muestran a las manolas de la Villa y Corte luciendo la mantilla terciada, como si quisieran recordar el uso de los dengues primitivos de sus antecesoras. El patrón más usual en estas prendas era el de la pieza larga con todos sus lados rectos, a lo sumo, con una leve curvatura en los largos, siendo conocidas por ello como *mantillas de tira*. El modelo, que podía ir bordado en su centro, o bien cortado en géneros labrados, se dispersó rápidamente por todo el país, figurando en nuestra vitrina un ejemplar procedente de Colmenar Viejo (Madrid), más otro de una casa de hacendados de Vélez Blanco (Almería) que hemos querido exponer tal como solían presumirlo las manolas de garbo. En el juego de influencias mutuas entre prendas de patrón antiguo y nuevo se justifica la presencia de una mantilla de

El Royo (Soria), mujeres y niña vestidas de *piñorras*, con los *mantillos* para la misa de San Roque. AHPSO/4959. Col. Borobio Crespo.

Alameda del Valle (Madrid), 1902. Foto Adolfo Pérez del Camino y Román, col. José Antonio Vallejo.

124 — Flores, Antonio, «La cigarrera», *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844). Madrid: Biblioteca de Gaspar y Roig, 1851.



La familia del médico y naturalista Domingo Sánchez Sánchez (Fuenteguinaldo, Salamanca, 1860-Madrid, 1947), ella con *mantilla de rocador*. Foto Company (Madrid).

San Miguel del Pino (Valladolid). Carmen Ortega Gutiérrez con las galas y la *mantilla de rocador* que figura en la exposición, hacia 1945. Col. Soledad Carpintero Ortega.

las llamadas *de rocador*, tipología dispersa sobre todo por la Meseta norte que acusa el corte de los antiguos rebocillos pero las líneas típicas del XIX en su ornamentación.

Transmutada la manola en la chula del último tercio del siglo, abandonará la consustancial mantilla para entregarse de lleno al pañuelo de cabeza cuando de tocarse se trataba, pues ya venía tiempo luciendo cabellera en espléndido rodete, tal como lo describía Antonio Flores en el citado artículo. Restringsida la mantilla en pueblos y aldeas a su función como prenda de respeto y asociada casi en exclusiva a las ceremonias y ritos de carácter religioso, aún subsistirá por algún tiempo en el espacio urbano, en las grandes ciudades y villas de importancia, aunque bajo formas propias y casi exclusivas de esa esfera. Ya en el siglo XVIII se estilaban mantillas negras en géneros finos guarnecidas, además de la consabida cinta lisa o labrada, con remates de puntillas o encajes de diverso grosor, variedades que vistieron por igual ciudadanas y campesinas. En el XIX fue aumentando progresivamente la presencia del encaje circundante, dando lugar a la llamada *mantilla de casco*, siendo el *casco* la parte central de tela, es decir, la mantilla propiamente dicha. Cortadas habitualmente en géneros de calidad, a menudo labrados, un *mantillo* procedente de Salduero (Soria) nos sirve de ejemplo para esta familia, que dentro del esquema común alcanzaría cierta variada tipología.

Mediado el siglo, el casco de la mantilla se estrecha hasta el límite, quedando reducido a una angosta tira a la que el encaje, generalmente de blonda, casi llega a doblar en anchura, formando un volante alrededor de la pieza central. Una tercera



pieza rectangular, también de blonda y añadida en la parte de la cabeza, y aún más ancha que el volante, viene a completar la prenda, que por ello se conoció a veces como *mantilla de terno* o *terno* a secas, por los tres elementos que la componían. Son prendas que debemos encuadrar en la esfera burguesa y aun aristocrática, a lo sumo, entre las labradoras acomodadas que ya vestían como las españolas de las ciudades, con trajes a la moda a los que sumaban mantones de hombros y la mantilla, conformando una compostura que podríamos llamar «nacional». Aparecen ejemplares conservados por todas partes y con características muy similares, en los que quizá un estudio pormenorizado y en profundidad permitiría distinguir escuelas o talleres y lugares de procedencia, pero insistimos en que rara vez las gastaron las mujeres que continuaban aferradas a la indumentaria estrictamente tradicional, y no se conocen documentos gráficos en los que las veamos vestidas en combinación con sayas, delantales o jubones *al estilo del país*, fuera de algunas aventuradas recreaciones posteriores que no pueden tomarse como testimonio directo del uso.

La variedad de mantilla que acabaría por triunfar en la construcción del arquetipo nacional tiene su propio recorrido a partir de los modelos empleados por las clases elevadas. Ya en el siglo XVII los *mantos de humo* venían testimoniando el gusto de las señoras por los velos livianos y transparentes. La afición por los géneros translúcidos, tan apropiados para el juego del cortejo de las *tapadas*, no solo no decaería en el XVIII, sino que conocería una explosión al impulso del estilo Imperio, cuando la moda

R. Martí (pint.) y M. Pujadas (lit.). «Prov.^a de Zaragoza (Menestrera de la Capital)», *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones, 1872-1873*, t. II, p. 524.

Vallejo (pit.) y Pujadas (lit.). «Prov.^a de Sevilla (Andaluza)», *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones, 1872-1873*, t. II, p. 378.



dictaría prendas tan estrechas y ralas que apenas cubrían lo que una ligera bufanda, eso sí, largas hasta casi rozar el suelo. Las hubo de todo tipo y género, a menudo con bordados que destacaban sobre el sutil tejido, y es en este período cuando hacen acto de presencia las mantillas de madroños, pasamanería que por entonces gozaba de especial favor, pero que no llegaría a trascender del ámbito ciudadano, quedando a lo largo del siglo XIX asociada al vestido «a lo majo», apartado de la indumentaria habitual del momento. El Romanticismo se decantaría por la mantilla de toalla, modelo ya usado en el siglo anterior, un amplio rectángulo que casi cubría dos tercios del cuerpo de la portadora, empleándose ahora las mismas transparencias y elevándose hasta la exageración por el desmesurado crecimiento de las peinetas sobre las que iban colocadas,—piezas estas sobre las que daremos alguna pincelada en el siguiente apartado, el dedicado a los complementos— tal como reconocía Gautier en el relato de su viaje por el país al comentar el panorama callejero madrileño en 1840, a pesar de dolerse por no haber hallado el estereotipo que traía en su imaginario, típicamente romántico:

Constantin Guys, *Damas españolas*, h. 1848.

Matthew Calbraith Perry, «Costumes of Malaga», *Costumes of the Mediterranean*, 1831-1832.

«La mantilla española es, pues, una realidad; yo había creído que no existía sino en las novelas de Crevel de Charlemagne: es de encaje negro o blanco, en general negro, y se coloca en la parte de atrás de la cabeza por



encima de la peineta; algunas flores colocadas sobre las sienes completan este tocado, que es lo más encantador que imaginarse pueda. [...] desgraciadamente, esta es la única prenda que se conserva del traje español; el resto es completamente a la francesa. Los últimos pliegues de la mantilla flotan sobre un chal, un odioso chal, y este va a acompañado de un traje de tela cualquiera, que en nada se parece a la basquiña.»¹²⁵

Abandonadas la peinetas en la moda general, y relegadas a cuando se vestía a lo majo, el periodo central del siglo —el isabelino— sería el de los ternos que ya hemos tratado. Con la Restauración, y siempre en la esfera burguesa y acomodada, predominarán las mantillas de blonda, breves, ajustadas al aparatoso peinado en boga y muy recogidas al escote, prendas harto alejadas de las empleadas por las mujeres del pueblo, si bien con la pervivencia de los colores negro y blanco, que alternaban por las calles de las capitales, según observaba un viajero francés en el Madrid de 1880:

«Soberana absoluta, la mantilla reina en todas las clases y cubre todas las cabezas femeninas desde la dueña respetable hasta la de la niña [...] Sobre las losas de la Puerta del Sol, es un desfile perpetuo de encantadoras figuras todas con sus maravillosos abanicos, un desfile de mantillas

Gustave Doré, *Femmes d'Alicante*, 1862.

Lizcano, «Señora de Madrid», *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones*, 1872-1873, t. II, p. 142.

125 — Gautier, Théophile, *Viaje por España* (1840); Barcelona: Taifa, 1985; pp. 94-95.

negras, de mantillas blancas, de cabellos rubios rizados sobre frentes y nucas adorables, de cabellos negros y de cabellos azules.»¹²⁶

Y serían aquellas generosas mantillas de toalla de las damas del primer Romanticismo, confeccionadas en blonda en talleres especializados, entre los que destacaron siempre los de la ciudad de Granada, las que, junto a las altas peinetas ya en desuso y adaptadas a las modas sucesivas, conformarían el arquetipo de la *manola*, cuando las mujeres de las clases populares urbanas ya eran conocidas como *chulas* y estaban abonadas al mantón y al pañuelo de cabeza, compostura «a la española» que, si fue primero propia de las clases elevadas, acabaría por extenderse a todo el arco social y a todo el territorio, triunfando tanto en los toros como en las visitas de Semana Santa, junto al vestido negro preceptivo desde antiguo como color de respeto y ceremonia, y sobre todo como traje de boda, empleándose en algunos lugares para este fin hasta los años 40 del pasado siglo, aplicación que ha recobrado una inusitada pujanza en tiempos recientes, si no en la novia propiamente dicha, sí en las madrinas y acompañamiento. Y sobrevivió también, según decíamos en la introducción de este catálogo, asociada a ciertas festividades y rituales tradicionales, en tanto que traje de ceremonia nacional. En el constante toma y daca entre modas populares y cortesanas que supusieron los siglos XVIII y XIX en España, el modelo de las señoras de alto rango, con el añadido del mantón bordado de rosas de las chulas, se impondría finalmente apropiándose del apelativo que en otro tiempo definió a la mujer del pueblo llano madrileño: la manola. El arbitrario recorrido histórico de las modas acostumbra a sorprendernos con este género de paradojas.

126 — Robida, Albert, *Les vieilles villes d'Espagne: notes et souvenirs*, París: Maurice Dreyfous, 1880.



Mantillo pardo
Rello (Soria)
Pertenece a Gloria Alonso
Col. Borobio Crespo



Mantillina
Valdeverdeja (Toledo)
Col. M.^a Ángeles García Monte



Mantillo

Ortigosa de Cameros (La Rioja)

Col. M.^a Jesús Romero Ruiz de Gopegui



Mantellina
Sant Miquel de Balansat (Ibiza)
Col. Antoni Manonelles Bolle



Mantilla
Tegueste (Tenerife)
Museo de Historia y Antropología de Tenerife



Mantillas
Roncal (Navarra)
Col. familia Iribarren Orduna



Dengue
Peleagonzalo (Zamora)
Col. M.^a de los Ángeles B. Calvo Sánchez



Dengue
Peleagonzalo (Zamora)
Col. M.^a Rosa López Cordero



Dengue
Peleagonzalo (Zamora)
Col. M.^a de los Ángeles B. Calvo Sánchez



Dengue
 Peleagonzalo (Zamora)
 Col. Inmaculada Rubio Chillón



Mantilla o dengue

Vezdemarbán (Zamora)

Ajuar de la Virgen del Tránsito, adonde llegó en la dote
de una monja de aquella localidad

Convento del Corpus Christi o del Tránsito (Zamora)



Mantillo

La Seca (Soria)

Perteneció a Nicolasa López Pacheco, nacida en 1886

Col. María Nicolasa Martínez Campos

Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Mantilla de rocador

San Miguel del Pino (Valladolid)

Carmen Ortega Gutiérrez

Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Mantilla

Colmenar Viejo (Madrid)

Perteneció a Gregoria Mansilla López (1876-1906)

Col. Benito del Río López



Mantilla de tira
Vélez Blanco (Almería)
Familia Bañón
Museo Comarcal «Miguel Guirao» de Vélez Rubio (Almería)



Mantillo
Salduero (Soria)
Col. Marcelina Pascual de Miguel



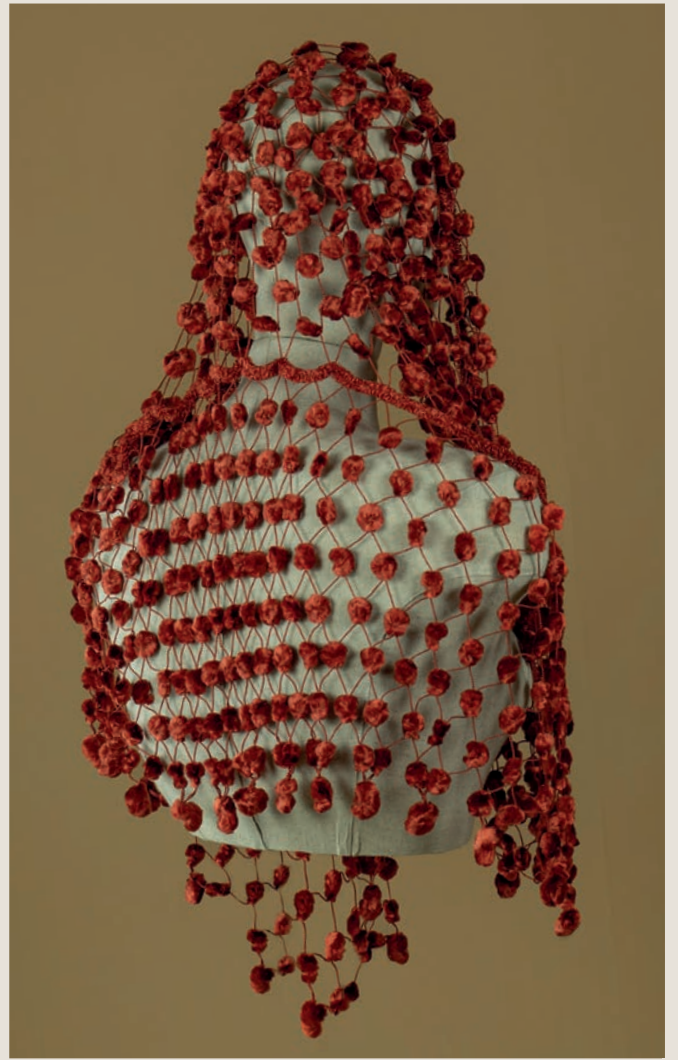
Mantilla de terno
Consuegra (Toledo)
Col. Asociación de Coros y Danzas «Rosa del Azafrán»



Mantilla «de toballa»

Almarza (Soria)

Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Mantilla de madroños
Ciudad de Murcia
Col. José Dimas Sánchez Cánovas



*Mantilla negra de toalla encaje
Chantilly de Calais siglo XIX.*

*Vestido negro de gros-grain y encaje
chantilly mecánico.
Elio Berhanyer año 2005.*

*Bolso negro de raso.
Artesanía Varadé. Madrid.*

*Broche de diamantes, montado en
plata, finales del siglo XVIII.*

*Par de pendientes de plata y circones
blancos.
Joyería Monreal Soria.*

Col. Pilar González de Gregorio y
Álvarez de Toledo.



Mantilla de encaje Chantilly negra y en pico, siglo XIX.

Vestido de seda color frambuesa, alta costura.

Jesús del Pozo año 2010.

Bolso de mimbre fina, asas y cierre en oro. Tiffany's Nueva York, año 1984, con cordón trenzado en seda negro.

Lazo de Dama de la Real Maestranza de Caballería de Zaragoza. Esmalte sobre plata.

Joyería Cejalvo.

Peina de carey rubio, siglo XIX.

Par de pendientes de circonitas rosas y azules.

Joyería Monreal Soria.

Col. Pilar González de Gregorio y Álvarez de Toledo.



Mantilla blanca, finales del siglo XIX.

*Mantón de Manila de fondo crudo
Imperio de cuarterones, primera
mitad siglo XIX. Perteneció a la
Reina Regente María Cristina de
Habsburgo-Lorena.*

*Vestido malva de crêpe de seda.
Valentino prêt à porter. Año 2000.*

*Abanico con varillaje de carey rubio y
país encaje crudo siglo XX.
Aux Tortues Paris.*

*Pendientes columpio de piedras
Swarovski rosas y silicona dorada, obra
original de Joaquín Blanco.*

Col. Pilar González de Gregorio y
Álvarez de Toledo

Col. José Miguel Zamoyski-Borbón



*Mantilla de madroños de seda violeta
hacia 1840-50.*

*Mantón de Manila Modernista de
donfo oscuro, h. 1900.*

*Vestido verde esmeralda, crêpe y seda.
Felipe Varela año 2012.*

*Bolso morado de rafia, ribeteado en
seda verde de Christian Dior París.
Año 1990.*

*Par de pendientes de Christian Dior
París Bijouterie, piedras moradas,
rodeadas de piedrecitas verdes.*

*Broche Tridente de cristales Swarovski
rosa y silicona dorada, obra de Joaquín
Blanco.*

Col. Pilar González de Gregorio y
Álvarez de Toledo

ADEREZOS DE MANOLA



En la iconografía que se acumula a lo largo de estas páginas se vienen repitiendo algunos elementos que se dirían consustanciales al arquetipo de la maja y la manola, pues el perfil de la chula, ya clara deudora de las modas del día, supone cierta ruptura con aquel aire común que ligaba entre sí a sus antecesoras. Como ocurre con el resto de prendas que componían su atavío, de las que hemos escogido un tanto arbitrariamente un manojo de ellas para observar su recorrido, variedad o distribución geográfica, cada una de esas piezas daría para un estudio en profundidad que excedería de largo el objeto de este catálogo. Nada hemos dicho de la ropa interior, camisas, almillas y enaguas principalmente, ni de los varios tipos de medias y calcetas, o los delantales que heredara la chula madrileña de la manola, y esta a su vez de la maja, por no hablar de la variada muestra de joyas y dijes con que se adornó esta última, luciéndolos en las orejas, en el cuello, en las muñecas y dedos, en la cintura... Con todo, había que hacer parada, siquiera breve, en algunos complementos que destacan por su poder evocador y representativo, constituyéndose por sí solos en auténticos iconos que identifican a nuestra protagonista.

LA PEINETA

Aunque el uso de elementos rígidos para adorno del peinado se documenta ya en la más remota antigüedad, conviene sustraerse a la tentadora referencia que hizo Estrabón al alto tocado de las íberas, corroborado por el registro arqueológico y artístico de la época, porque habrá que aguardar al siglo XVIII para encontrar, al amparo de la nueva moda de mostrar el cabello libre de tocas, cofias o pañuelos, constancia iconográfica y escrita del empleo de peines como pieza lucida en la cabeza, más allá de su función práctica para la higiene y compostura del pelo. No siendo exclusivos del ámbito hispánico, pues ciñéndonos al vestido popular de Europa se pueden encontrar todo tipo de complementos de este tipo de la más variada índole, sí es cierto que en España y su área de influencia se llegaron a dar tipologías con carácter propio e identificativo. Convivían en el objeto varias funciones, pues a la de peinarse propiamente se añadía su utilidad para la sujeción del peinado, y a partir de ahí no es difícil imaginar que fuera enriqueciéndose y perdiendo ese carácter funcional en beneficio del puramente estético. En la documentación notarial del entorno de la Villa y Corte aparecen mediado el XVIII peines de plata entre los aderezos de las labradoras acomodadas, por lo que cabe encuadrar estas piezas en el desmedido gusto por el lujo que se produjo en Occidente en aquella centuria, alcanzando a buena parte del arco social; son elementos que se suelen anotar junto a las mucho más extendidas agujas de pelo y rascamoños, también abundantes en el mismo territorio próximo a Madrid:

«Vn aderezo de piedras de francia, Cruz y arecadas, Ci[n]ttas guantes,
vn peine de platta, rascamoño; bottones de puno de platta, abanicos,

Vicente López, retrato de Francisca Ramón, nodriza de Isabel II, natural de Peñacastillo (Cantabria), h. 1830-1833. Patrimonio Nacional. Palacio Real de Madrid.

Yottros diferentes trasillos Y bujerias demux^r,=180 rs.» (Villaviciosa de Odón, 1746)¹²⁷

«Un Cascabelero, una Campanilla, dos Relicarios grandes, una hurna, con un Santo, un Santo Cristo, Tres Medallas, un farol afeligranado, y una Peyneta todo de Plata=260 rs.» (San Martín de Valdeiglesias, 1798)¹²⁸

Las citas se incrementan en las primeras décadas del XIX, singularmente en el lugar de Carabanchel, hoy distrito de la capital, donde no faltan en las dotes de muchas vecinas:

Derecha

Lorenzo Tiepolo, *La buenaventura* (entre 1762 y 1776), Col. particular. (Catálogo de la exposición *Lorenzo Tiepolo*, Museo del Prado, 1999, p. 116).

Josef Muñoz y Frías (dib.) y Juan de la Cruz Cano (grab.), *Arrendadora de la Huerta de Murcia* (detalle), 1777.

Miguel Gamborino, *Los gritos de Madrid* (núms. 30 y 62), 1809-1817.

«Un Peine de Plata=100 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1800)¹²⁹

«un Peyne de Plata» (Estremera de Tajo, 1813)¹³⁰

«un peine de plata nuevo=60 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1822)¹³¹

Atendiendo a la iconografía de la época, parece que en ese tiempo se trataba de piezas que se traían más bien pegadas al peinado, como sin desprenderse aún de su función práctica, si bien en el Levante peninsular habían comenzado el recorrido propio que daría lugar a las icónicas variedades locales; pero, en principio, cabe imaginar que la mayoría presentarían un patrón rectangular. Un precioso pastel de Lorenzo Tiepolo retrata a una mujer gitana¹³² diciendo la buenaventura a un incauto petimetre, aderezada con collares y manillas de diseño sorprendentemente actual, además de un manojo de dijes y amuletos sobre el corazón, entre los que destaca una higa de coral. Con dengue punzó guarnecido de cinta pajiza¹³³, su tocado, compuesto de peine, flores naturales y cinta encarnada, constituye un magnífico paradigma de lo que se acabaría identificando con el estilo español, que tanto juego ofrecería a las modas románticas por llegar. Otra enigmática obra del veneciano que nos deja llenos de preguntas, pues si el dengue terciado responde a la representación arquetípica de las gitanas con el manto en bandolera que había sido característico de su vestimenta propia, antes de que se vieran forzadas a abandonarla tras las sucesivas pragmáticas y órdenes al respecto, el resto de su atavío se corresponde con el de la labradora murciana de la colección de trajes de Juan de la Cruz, cuyos diseños preparatorios, pintados por su sobrino Manuel, vienen ilustrando muchas de las páginas precedentes.

Las peinetas metálicas rectangulares son, por otra parte, las más extendidas y documentadas en tierras valencianas y murcianas, donde quedarían asociadas hasta hoy al traje regional. No obstante este valor identificativo que adquirieron con el tiempo, conviene señalar que el período de uso documentado en esa área geográfica vino a coincidir, en lo básico, con el de vigencia de la moda de las peinetas en general en todo el ámbito hispánico¹³⁴, constituyendo los rasgos propiamente locales tanto la tipología formal de los peines de la cabeza (*pintes* en valenciano) como el hecho de que perdurasen los metálicos —por lo común producidos en talleres locales, y por tanto con rasgos propios de la tierra— cuando en el resto del país ya se habían sustituido por otras variedades más genéricas, en especial las de concha, esto es, el arquetípico carey. Más aún, la que hoy se identifica a primera vista como peineta valenciana, es decir, la de silueta apuntada, es un modelo que acaso haya tenido más recorrido como parte del «traje regional», cuando ya esa forma de vestir se había abandonado en el uso habitual, habiendo estado en vigor durante apenas un par de décadas tras la Francesada, es posible que algo más en alguna comarca o pueblos del interior montañoso del país. Los conocidos como *plats de demanar* de los obradores cerámicos de Manises, que recogen el conjunto de joyas que debía lucir la novia de la tierra, registran la rápida

127 — Dote de Francisca Batanero García, 8 de agosto de 1746. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30723, f. 76 y ss.

128 — Capital de Manuela Vaca, 10 de enero de 1798. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/38737, s.f.

129 — Dote de Eugenia Lorenzo. 26 de abril de 1800. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32161, s.f.

130 — Testamento de María Candelas Torrijos, de 62 años de edad, 18 de agosto de 1813. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29780, f. 1 y ss.

131 — Dote de Marcela Gutiérrez, 20 de mayo de 1822. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32172, f. 718 y ss.

132 — Los Tiepolo llegan a Madrid, desde su Venecia natal, en marzo de 1762, con el rescoldo fresco de la ignominiosa y fatídica Prisión General de Gitanos organizada por el marqués de la Ensenada en el verano de 1749, bajo el reinado de Fernando VI, que tan lamentables consecuencias tendría para el destino de los gitanos españoles y cuyos vergonzosos ecos perduran hasta hoy. La representación de la gitana diciendo la buenaventura es un motivo tópico con larga presencia histórica en la pintura europea.

133 — Así figura una prenda en la dote de María Antonia Vallejo, *la Caramba*, fechada en Madrid el día 10 de marzo de 1781: «Vn Dengue de Gitana de raso color de punzó con plata y oro y su brial corresp.»=1080 rs.». Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/21313, f. 112v.

134 — Véase Ferrandis Mas, Vicent, *El vestit tradicional des d'altres mirades*, Aldaia: Ajuntament d'Aldaia, 2020; 79 pp.







evolución de esta pieza desde los antiguos patrones rectangulares hasta la actualmente más reconocida, permitiendo datar el propio plato según la tipología reflejada. Otro ejemplo de cómo a algunos elementos o conjuntos les cupo la fortuna de trascender como «identitarios» merced a haber ocupado el último lugar antes del abandono del vestido local, a pesar de su breve intervención en el decurso histórico, algo que tal vez nos habría de hacer reflexionar acerca del valor representativo que suele atribuirse a la indumentaria popular como guardiana de las esencias patrias.

Las piezas elaboradas con la concha de la tortuga Carey [*Eretmochelys imbricata*], hoy en grave peligro de extinción, aunque ya citadas ocasionalmente en los documentos del entorno madrileño antes de la Guerra del Francés¹³⁵, se constituyen al acabar el conflicto en seña identitaria de la mujer hispana a ambos lados del Atlántico, al margen de las recién estrenadas independencias americanas, alcanzando en poco tiempo un tamaño desmesurado que causó no poca chanza entre los contemporáneos, como el descomunal *peinetón* que estilaron en el Río de la Plata en los primeros 30 del XIX.

Así pintaba un viajero inglés el panorama de las calles de Madrid en 1830, dejándonos de paso algunas certeras apreciaciones acerca las mantillas y el «vestido nacional» que vienen muy a propósito de nuestro asunto:

«Todas las mujeres en España llevan *mantilla*, cuya calidad y coste varían según la posición social; y para quien, aunque haya oído hablar de la mantilla, tenga una idea imperfecta de lo que es, la describiré. Una mantilla es un echarpe echado sobre la cabeza y hombros; por detrás, y a los lados, descendiendo casi hasta la cintura; y cayendo por delante sobre un peine muy alto, se recoge, y sujeta, generalmente por algún objeto ornamental, justo encima de la frente, en la raíz del pelo. Antiguamente había un velo por la parte delantera de la mantilla, que se echaba o se retiraba a capricho de

Izquierda

José Gil de Castro y Morales, *Retrato de doña Mercedes Villegas Romero y Águila* (detalle), Santiago de Chile, 1819. Museo Histórico Nacional de Chile/2014-450.

Plat de demanar de Manises (Valencia) con un tipo de *pinta* que cabría encuadrar hacia 1820, según la documentación iconográfica de la época. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí», Valencia/CE1/01981.

José Ribelles Helip (dib.) y Juan Carrafa (lit.), *Colona del Marquesado de Albayda, Reyno de Valencia* (n.º 53), 1825.

Matthew Calbraith Perry, «A common dress at Barcelona», *Costumes of the Mediterranean*, 1831-1832..

Derecha

Emile Rouargue, *Una fête de Paroisse á Alicante*, h. 1850.

135 — «Vn Peyne de Concha para la Cabeza=12 rs.» f. 15. Dote de María Prieto. Los Molinos, 2 de marzo de 1807. Archivo Municipal de Los Molinos/42134, f. 15 y ss.



Charles Pellegrini, retrato de Salomé Cascallares de Villegas con el *peinetón* porteño, 1832. Casa Museo Fernández Blanco, Buenos Aires (Argentina).

Benoît-Henri Darondeau, tapada de Montevideo con *peinetón*, 1836. Col. Cabildo de Montevideo (Uruguay).



la usuaria, pero los velos se ven ahora raramente en España, excepto en misa. Algo se puede deducir por la mantilla del rango y posibles de una española, aunque esto no puede tenerse por criterio infalible, ya que las españolas harán sacrificios extraordinarios por el vestido. Sin embargo, hay tres distintos grados de la mantilla: la dama de clase alta, y la mayoría de clase media, usan la mantilla de encaje; algunas de blonda [...] Las burguesas suelen llevar la mantilla parte encaje y parte de seda, el encaje en el frente y detrás la seda, con adornos también de encaje; y las clases bajas visten una mantilla enteramente de seda, o de seda guarnecida con terciopelo. España es el único país de Europa en el que un vestido nacional se extiende a las clases altas; pero hasta en España esta distinción comienza a ceder. En las calles nadie se atreve todavía a aparecer sin la mantilla, pero los sombreros franceses son vistos a menudo en carruajes y en el teatro; y el vestido de seda negra, antes tan indispensable como la mantilla, a veces se reemplaza por sedas de otros colores, e incluso muselinas estampadas francesas o inglesas pueden verse ocasionalmente en el Prado.»¹³⁶

136 — Inglis, Henry D., *Spain in 1830*, Londres: Whittaker, Treacher, and Co., 1831; t. I, pp. 67-69.

Como había ocurrido con las cofias en el siglo anterior, las modas en estas piezas se sucedieron vertiginosamente, pero pareciera que en apenas veinte años las clases pudientes de la capital ya las debían de ver como un elemento pasado de moda, a juzgar por lo que escribía Mesonero Romanos en marzo de 1832. En una de sus escenas, unos vecinos acomodados de la Villa de Olmedo que visitan a unos parientes en Madrid son ridiculizados por uno de los primos, ante la vergüenza de verse reconocido con tan innoble compañía:

«[...] —¡Ay, Luisita mía!—exclamaba—¡tristes de nosotros acompañando a los lugareños! ¡si vieras qué vestidos, qué telas, qué peinados! Sin duda que vamos a ser la burla de todo el Prado. ¿Qué dirán tus amiguitas las de *Yerba-vana*, que tan sublime concepto tienen formado de mi elegancia, viéndome hacer el amor a una paleta con el talle bajo el brazo, mantilla hueca y recogida a la garganta, bucles cortitos y peineta de a terciá, zapatos de tabinete y guantes de color de rosa? [...]»¹³⁷

Sospecho que en realidad don Ramón dirigía su crítica al petimetre cortesano víctima de la moda, pues alrededor de ese mismo año María Luisa Fernanda de Borbón y Vallabriga, duquesa de San Fernando de Quiroga, se retrata al uso del día con peina de teja al estilo de las que vemos coronando las testas de majas y manolas por entonces. Estas mujeres del pueblo llano de las ciudades continuarían por unas décadas luciendo enhiestas las peinetas, ya rectas, ya inclinadas al frente, ya terciadas hacia un lado con gracia inimitable. El mismo autor, apenas tres años después, pinta a la manola acudiendo a la procesión del Corpus de Madrid con su emblemático peine alto: «[...] la desenvuelta manola del Barquillo con su peineta elevada, cesto de trenzas, mantilla sobre los hombros, recortado guardapiés, guarnecido delantal, rica media calada y zapato de cinco puntos. [...]»¹³⁸

Los peines o peinetas de concha florecieron al alimón con el que se conoció como *peinado a la china* romántico, cuya complejidad sería el germen del espléndido desarrollo del peinado popular femenino hispano, desdoblado en *picaportes*, *martillos*, *castañas*, *roscas* o *rodetes*, que fue amplia la nomenclatura de los moños decimonónicos entre las campesinas y menestralas del país. En los protocolos madrileños alguna vez aparecen los peines del moño junto a otros más pequeños para los rizos, es decir, las crenchas sobre las sienes que por entonces solían aderezarse de diverso modo, dando lugar entre las campesinas a las características cocas redondas sobre las orejas, tan típicas del peinado popular del XIX por toda la España seca:

«Dos Peynecitos p.^a los rizos, ordinarios=2 rs.» (Belmonte de Tajo, 1831)¹³⁹

«Dos Peynecitos de concha p.^a los rizos=10 rs.; Un Payne de concha grande=70 rs.» (Chinchón, 1834)¹⁴⁰

«Un Peine de Concha con dos de los rizos delo mismo=80 rs.» (Pozuelo del Rey, 1835)¹⁴¹

En ese contexto se prodigaron los arreglos compuestos con peines, flores contrahechas y cintas entremezclados al gusto local, pues las mujeres de las clases menos favorecidas los remedarían echando mano del antiguo recurso de las flores naturales, que ya se veía en la pintura del XVIII; con esos ingredientes: moño y peineta, más las flores y

137 — Mesonero Romanos, Ramón de, «Los paletos en Madrid», *Escenas Matritenses*, primera época, marzo de 1832.

138 — Mesonero Romanos, Ramón de, «La procesión del Corpus», *Escenas Matritenses*, primera época, julio de 1835.

139 — Dote de Antonina Delgado Ibáñez, 26 de febrero de 1831. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29721, f. 37 y ss.

140 — Dote de María Encarnación Díaz Díaz, 3 de enero de 1834. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29722, f. 9 y ss.

141 — Dote de Tomasa del Olmo, 25 de octubre de 1835. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/44592, f. 121 y ss.



Rafael Tegeo Díez, *Los duques de San Fernando de Quiroga, ante un paisaje* (detalle), h. 1832. Museo Nacional del Prado/P005975.

Leonardo Alenza, *La manola o Una manola y unos viejos* (detalle), h. 1835. Museo Nacional del Prado/P004206.

cintas en ocasiones, el tocado de la manola quedó conformado para el arquetipo según la habitual traducción de las modas imperantes al lenguaje propio que vamos viendo constituía el principal recurso de las clases populares urbanas, traducción que a menudo era tan personal, tan *al estilo del país*, según locución de la época, que acababa por difuminar aquel origen común internacional. Parece que tanto las manolas madrileñas como las majas andaluzas se inclinaron por peinetas más o menos altas, con forma de teja o medio cilindro y lisas de todo adorno; por su parte, la documentación de la provincia también recoge los calados que andando el tiempo se harían consustanciales a las colosales *tejas* de fin de siglo:

«Un Peyne de hasta calado=12 rs.» (Chinchón, 1833)¹⁴²

«un peyne de Concha calado=40 rs.; otro liso=40 rs.; dos peines delas Niñas de hueso=10 rs.» (Vicálvaro, 1844)¹⁴³

«Una peineta de concha calada=20 rs.; Una Yd de búfalo calada=5 rs.» (Rascafría, 1845)¹⁴⁴

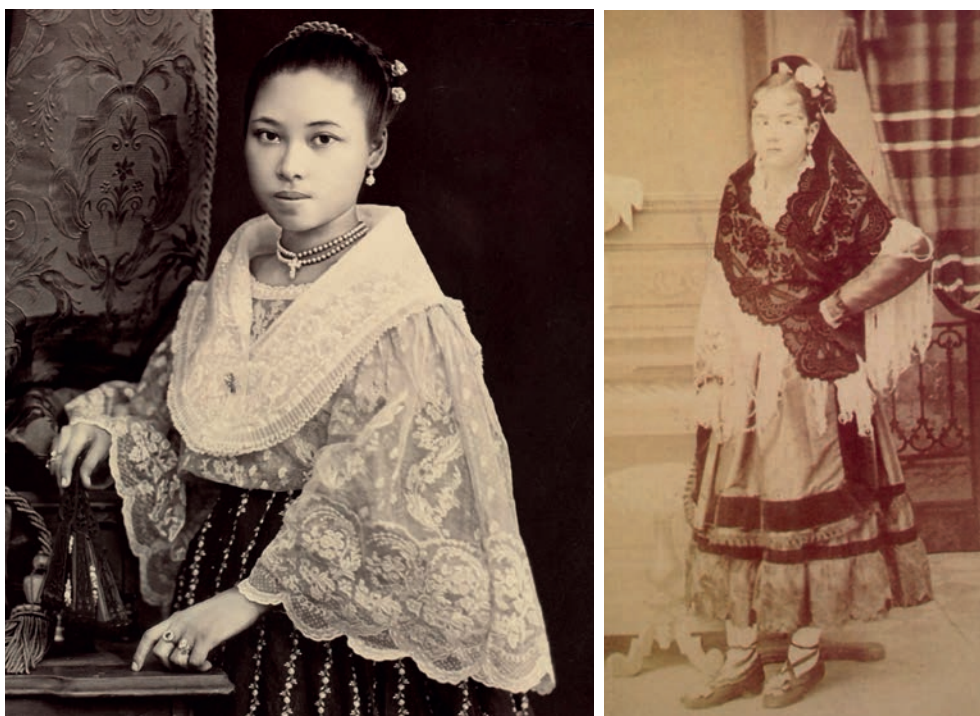
142 — Dote de Paula García de la Peña, 7 de diciembre de 1833. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /29721, f. 225 y ss.

143 — Inventario de Julián Sanz, 2 de diciembre de 1844. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/44726, f. 130 y ss.

144 — Dote de Remigia Martín, 9 de agosto de 1845. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41512, f. 119 y ss.

145 — Dumas, Alexandre, *Impressions de voyage de Paris a Cadix*; París: Calmann Lévy, 1898; Córdoba, 7 de noviembre de 1846, t. II, p. 140.

Sería el período isabelino (1843-1870) el que vería el progresivo abandono de las peinetas en las ciudades, primero entre las clases elevadas y finalmente entre las manolas en vías de transformarse en chulas, pues estas ya no las contarían entre las piezas de su ajuar cotidiano. Con todo, Alejandro Dumas aún alcanzaría a ver las calles de Córdoba llenas de peinetas en 1846: «[...] algunas, y esas son las más elegantes, llevan la mantilla, la falda y el abanico nacional; bajo la mantilla, la peineta de carey que la levanta, y junto a la peineta, la rosa natural o artificial cuyo rojo púrpura brota como una llama a través de las finas mallas de la puntilla negra.»¹⁴⁵ Posteriormente quedarían relegadas, tanto entre las señoras como entre las trabajadoras, al vestido reservado para determinadas ocasiones en las que el ánimo de reafirmación identitaria o nacional



estaba muy presente, con cierta consciencia de estar vistiendo «a la antigua» o «a la española», desembocando en el conjunto que hoy sobrevive de teja calada, mantilla de blondas y algún otro complemento, como el abanico, el rosario o el mantón de rosas chinas; ocasiones que, por cierto abundaban a lo largo del calendario. Desde la aparición de los primeros plásticos industriales, ya a finales del siglo XIX, el costoso Carey se iría sustituyendo por los materiales sintéticos, al paso que su ornamentación y motivos se iban inspirando en los sucesivos estilos que traían los tiempos, incluyendo las vanguardias artísticas. Las mujeres de toda condición se proveían de estas piezas en el comercio, por lo que las tipologías son comunes a todo el territorio y responden a modelos muy similares, acorde con cada época y cada estilo. En algunos puntos del mundo panhispánico aún generarían variantes locales, que podían alcanzar gran lujo, como en las que se emplearon en algunas áreas centroamericanas, por un lado, o los aderezos del peinado de las *mestizas* acomodadas de la isla de Luzón, en Filipinas, con la ciudad de Manila a la cabeza, independientemente de su origen español o chino, pues todas compartieron la misma indumentaria criolla.

Pero los peines ya no abandonarían las cabezas de las mujeres del pueblo, y hasta ayer mismo era corriente ver a algunas mujeres de edad presumiendo algún peinecillo para adorno del moño, indicio de su sólido encaje en la costumbre del país, objetos adquiridos a los quincalleros que recorrían villas y aldeas o elaborados artesanalmente a partir de materiales del entorno; peinecillos y peinetas han sido la gala y adorno del peinado de las humildes, si no es que aún podemos sorprender con ellos a alguna anciana fiel a las antiguas modas. En España aún se daría algún curioso caso tardío de reaparición, resignificándolas, de las peinetas altas, como en La Serena pacense, donde se incorporaron en los años 20 y 30 del siglo XX a los trajes festivos llamados *de labradora* que se lucían en ciertas celebraciones a lo largo del año, singularmente en las ferias de febrero de Villanueva de la Serena¹⁴⁶. Se trata de un fenómeno par-

«Mestiza china», Manila (Filipinas), 1870. *Álbum de Filipinas*. Biblioteca Nacional/17/LF/105.

Alcalá de Henares (Madrid), labradora acomodada (Julia Gómez) vestida de *manola*, h. 1875. Foto Florencio Navarro, col. Sánchez Moltó.

146 — Acero Calderón Eduardo, *De Paño y Piel. Indumentaria Tradicional de Villanueva de la Serena y su comarca*, monográfico de la revista Saber Popular, de la Federación Extremeña de Folklore, n.º 33, año 2014.



Villanueva de la Serena (Badajoz),
Guadalupe Calderón Martín en traje
de *labradora*. Foto Estudio Domínguez,
h. 1921. Col. Eduardo Acero Calderón.

Villanueva de la Serena (Badajoz),
María Donoso Escudero en traje de
labradora. Foto M. Vadillo, h. 1923.
Col. Eduardo Acero Calderón.

ticularmente extendido por gran parte de Extremadura, donde el traje festivo local subsistió, sometido al influjo de las modas, asociado a determinados momentos del año, en especial a las fiestas invernales alrededor del Carnaval. En estos casos los modelos de peineta empleados eran los mismos que en el resto de España cuando se vestía de manola, pero combinados con el atavío local dispuesto de modo muy espontáneo y natural, sin concesiones al folklorismo de guardarropía, sino más bien a la moda del momento, un matiz que a menudo se pasa por alto a la hora de interpretar la fotografía antigua. En ese mismo sentido habría que entender la presencia de estas grandes tejas en el contexto de otros rituales dispersos por todo el territorio, como mayordomías, bailes cívico-sociales, actos religiosos, etc., a menudo en combinación con ropas antiguas consagradas por la tradición según los códigos de cada lugar.

Hemos querido que la presencia testimonial de estas piezas en la exposición, al margen de los grandes ejemplares que componen los conjuntos de lujo modernos, algunos con verdadero valor histórico, se ciñese a la provincia que acoge el Museo del Traje Popular, encabezando la muestra con una excepcional peineta de acero sobredorado procedente de Villar del Ala, que entronca con la tipología antigua que también se halla en los inventarios de bienes madrileños:

«un Peine de acero=26 rs.» (Arganda del Rey, 1809)¹⁴⁷

«Un Peine De 'Azero=12 rs.» (Villamanta, 1810)¹⁴⁸

«un peine de Acero con tres piedras=8 rs.» (Alcobendas, 1840)¹⁴⁹

El resto de las peinetas expuestas se encuadran en la tipología de última hora, cuando a principios del siglo xx aún se lucían terciadas sobre los rodetes de nuestras bisabuelas, de ahí el aire modernista que acusan muchas de ellas, además de la peineta redonda hallada en Almazán, que sin duda sirvió para alzar la mantilla de alguna novia de rumbo.

147 — Inventario de Julián Hernández. 26 de mayo de 1809. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /29906, f. 71 y ss.

148 — Dote de Manuela Maganto, 8 de octubre de 1810. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30870, f. 516 y ss.

149 — Inventario de Isabel López Valdemoro, 1840. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/14746, f. 195 y ss.

Vestidos de Primeram.^{te} en vestido de Maja verde
 super — manzana en mil y seisientos rs. — 10600 rs. —
 Otro Yd. de Muer Carmesí con plata
 en mil y quinientos rs. — 10500 rs. —
 Otro Yd. de Muer Color de leche con
 brial y Jubon de Terciopelo color de ci-
 ruela con oro y chalequillo aparte de lo
 mismo en Dos mil rs. — 20000 rs. —
 Otro Yd. con Brial de Muer color

LA CARAMBA

El empleo de cintas para rematar el peinado, así como su carácter de prenda de amor, al estar íntimamente ligadas al atractivo del cabello de la dama, se documenta ya de antiguo¹⁵⁰. Ya hemos señalado cómo la nueva costumbre de lucir el peinado trajo consigo el gusto por los aderezos en el pelo, siendo de rigor, sobre todo entre las majas andaluzas del XIX, la terna de peineta, flores y lazo de cintas de seda. Ya en el siglo anterior se habían estilado, en un arco que va de las majas del pueblo a las aristócratas, pasando por las petimetras de toda condición, ciertos tocados de compuestos de cintas de seda abullonadas, moda, al parecer, impuesta por la tonadillera María Antonia Vallejo Fernández (Motril, 1751-Madrid, 1787), llamada *la Caramba* por el estribillo de una de sus más afamadas canciones, nombre que acabaría por darse a aquellas aparatosas moñas. Por cierto, que no nos resistimos a transcribir aquí algunas de las ropas que figuraron en su dote, registrada en Madrid ante el escribano Ramón Tarelo el día 10 de marzo de 1781, por lo a propósito que vienen al asunto que nos ocupa desde la primera página:

Vestidos de Muger—

Primeram.^{te} un bestido de Maja verde manzana=1600 rs.

Otro Yd. de Muer Carmesí con plata=1500 rs.

Otro Yd. de Muer Color de leche con brial y Jubon de Terciopelo color de ciruela con oro y chalequillo aparte de lo mismo=2000 rs.

Otro Yd. con Brial de Muer color de Carne y Jubon de Tela de plata y oro=1600 rs.

Otro Yd. el Jubon de terciopelo negro con plata y brial de Muer azul=1600 rs.¹⁵¹

Dote de M.^a Antonia Vallejo Fernández, *la Caramba*. Madrid, 10 de marzo de 1781. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/21313, f. 112r.

150 — Véase Fraile Gil, José Manuel, *Disquisiciones galanas, reflexiones en torno al porte tradicional*; Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, 2002; «5. Cintas, cordones y ligas. Lazadas de amor», pp. 89-103.

151 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/21313, ff. 110-115. La Dra. Mercedes Agulló y Cobo transcribe 'raja', que es un tipo de paño, donde claramente puede leerse 'maja', deslizando relevante en extremo a la hora de interpretar el documento. Agulló y Cobo, Mercedes; *María Antonia Vallejo Fernández, «La Caramba»*; Boston: The Joseph P. Healey Library, University of Massachusetts, 2016; 7 pp.



Izquierda

De Español y Albina, Torna atras, México, 1775-1800. Museo de América/MAMF2009.

Francisco de Goya, *Hasta la muerte*, 1799. Capricho n.º 55.

Antonio Rodríguez, *De Madrid, Petimetre con mantilla de franela guarnecida con cinta de tablero*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/028.



Derecha

José Ortiz Echagüe, «Toledo – Novia de Navalcán» (Nicolasa Muñoz Carbajal, tía Nicolasa la Sacristana); *España, tipos y trajes*, 1953.



En los años a caballo entre los siglos XVIII y XIX los grabados muestran mantillas largas y estrechas con descomunales carambas en mitad de la prenda, donde las piezas clásicas llevan la borla, y también en los cabos, detalle este que ya hemos visto en algunos de los ejemplares expuestos, versionados, eso sí, a los gustos locales.



No hemos explorado en la muestra la variadísima tipología que alcanzaron en el traje popular de nuestro siglo XIX los tocados a base de cintas, pues el asunto, como el de cualquier otra prenda, posee un potencial que por sí mismo constituiría motivo para otra exposición. Valga el nutrido desfile de *carambas* que puede contemplarse en la documentación gráfica de este catálogo para dar cuenta de la afición a esta clase de adornos de cabeza; por cierto, con predominio de los colores asalmonados, gama, al parecer, asociada a majas y manolas en todo tipo de prendas que persistió curiosamente a lo largo del tiempo. Pero para no dejar a nuestra maja desprovista de aquella formidable cresta que la distinguió en alguna época, hemos traído a nuestra vitrina la que acaso sea la pervivencia más notable que podemos hallar en este género de complementos del peinado. El *tocado de novia* de Navalcán lo han lucido hasta hace apenas unas décadas las recién casadas de ese pueblo del occidente toledano con el llamado *traje de vistas*, para el baile cuestatorio dicho de la manzana en la tarde de la boda¹⁵². Su estructura semeja una celosía, laboriosamente construida con cinta de seda encarnada por medio de una multitud de alfileres, detalle que en cierto modo la liga con algunas variedades de antiguas tocas, que también disponían sus espesos frunces con el mismo sistema de quita y pon. Destacado en el variado conjunto de lazos de moño —o *siguemepollos*— que se emplearon por la piel de toro, dejémoslo aquí como digno representante de todos ellos, el más galano y próximo en su silueta a las *carambas* que hicieron perder el seso a manolas y marquesas, aunque, como suele suceder cuando las modas de la Corte se traducían a los viejos códigos locales, el resultado final sea más acabado y simétrico —mas «apañado»— que el natural desorden de aquel tocado a la moda que instaurase la motrileña, según la leyenda; el gusto popular que siempre se inclinó a forzar el encaje de las nuevas modas en sus patrones tradicionales.

EL ABANICO

Derecha

Ramón Bayeu y Subías, *Abanicos y roscas*, 1778. Museo Nacional del Prado/P002452.

José del Castillo, *La bollera de la fuente de la Puerta de San Vicente* (detalle), 1780. Museo Nacional del Prado/P003935.

Miguel Gamborino, *Los gritos de Madrid* (n.º 23), 1809-1817.

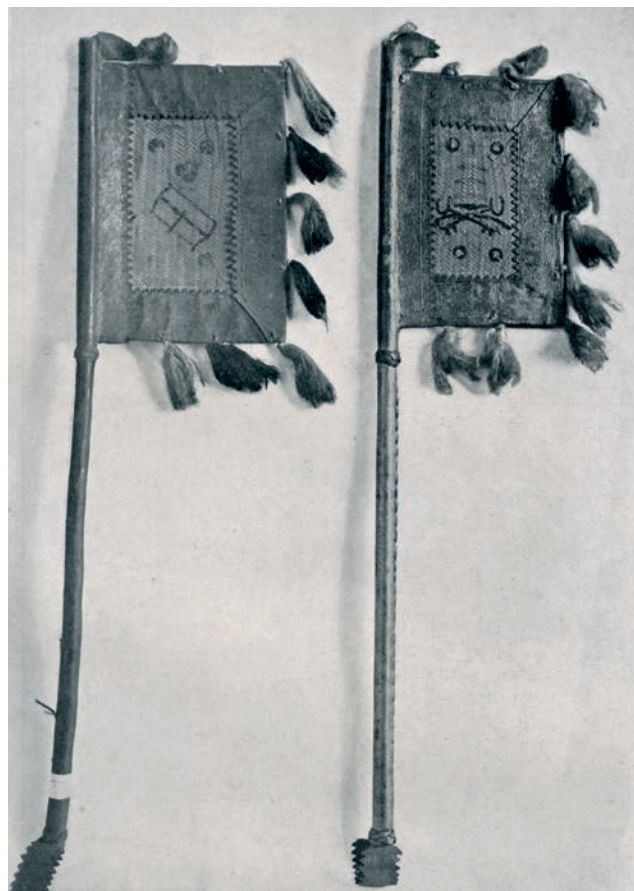
Introducido en Europa por los portugueses en el siglo XVI, quienes lo importaron desde el Extremo Oriente, el abanico plegable ocupa un lugar indiscutible y preeminente en el imaginario de lo español, no solo por lo extendido y arraigado de su uso, sino por la singular gracia de su manejo, que aún hoy sigue sorprendiendo a quienes nos visitan, casi apagado el rumor de sus varillas en comparación con tiempos anteriores. Apenas hay viajero romántico que no reparase en el constante aleteo de los abanicos, que debía de imprimir una especial atmósfera a las calles e interiores del país; disculpémosles los arranques de tópico pintoresquismo, pues lo cierto es que todos hemos asistido a alguna reunión en la que la música de fondo era una sinfonía de ris-ras, alternando el suave teclear sobre el pecho y los súbitos chasquidos al abrirlo y cerrarlo con enérgicos golpes, lo que, hay que reconocerlo, confirma la impresión de estos visitantes forasteros:

«Pero ningún detalle del panorama que se ofrecía ante mis ojos me pareció tan insólito como el uso tan difundido del abanico: las mujeres españolas antes saldrían de casa descalzas que sin abanico.»¹⁵³

152 — Para orientarse en el espeso vergel de la indumentaria del occidente toledano es imprescindible la consulta de Sánchez, José Luis, *El traje de vistas. La indumentaria tradicional de Navalcán*; Toledo: Ayuntamiento de Navalcán, 2021; 375 pp.

153 — Inglis, Henry D., *Spain in 1830*; Londres: Whittaker, Treacher, and Co., 1831; t. I, pp. 69-70.





Leonardo Alenza, «Trages provinciales, Los catalanes», *Semanario Pintoresco Español*, 1840; p. 224.

Ventalls procesionales que se conservaban en el antiguo Museo Diocesano de Vic (Barcelona). Subías y Galter, Juan, *El arte popular en España*; Barcelona: Seix Barral, 1948; p. 487.

154 — Gautier, Théophile, *Viaje por España* (1840); Barcelona: Taifa, 1985; p. 95.

155 — Dumas, Alexandre, *Impressions de voyage de Paris a Cadix*; París: Calmann Lévy, 1898; Madrid, 11 de noviembre de 1846; t. I, p. 93.

«Una mujer sin abanico es algo que no he visto en este bendito país; las he visto que llevaban zapatos de raso sin medias, pero tenían su abanico; el abanico las acompaña a todas partes, incluso a las iglesias, en donde se pueden ver mujeres de todas clases, arrodilladas o sentadas sobre los talones, que rezan y se abanicán con gran fervor. [...] El manejo del abanico es un arte completamente desconocido en Francia. Las españolas lo realizan a la perfección; el abanico se abre, se cierra, se revuelve entre sus dedos con tal viveza y tan ligeramente, que un prestidigitador no lo podría hacer mejor.»¹⁵⁴

«Entonces, por todo su camino, las ventanas y balcones se guarnecían de cabezas de mujeres escotadas, de cabellos lisos y brillantes como las alas del cuervo; sobre sus cabellos, de un negro azulado, resaltaba alguna rosa encendida, alguna camelia color guinda o algún clavel carmesí. Una mantilla cubría todo esto sin ocultar nada, y en sus manos llevaban abanicos que formaban un leve ruido, y abriéndolos o cerrándolos sin cesar entre los dedos afilados, que los movían con una increíble destreza, y una adorable coquetería.»¹⁵⁵

Objeto fascinante y perfecto, fue atributo, más que de la maja o manola propiamente dichas, de las mujeres hispanas en general. La abundante literatura al respecto de



este instrumento, tan propicio al coleccionismo, nos exime de entrar en el asunto en profundidad, pero no podíamos dejar a nuestra protagonista sin una de sus principales y más señeras armas de seducción, pues la función del abanico iba más allá que la meramente utilitaria de darse aire para aliviar los calores. En los protocolos del entorno de la Corte, que según vamos viendo son indicio del proceso de difusión de las modas, aparecen ya tímidamente a finales del siglo XVI en los ajuares más ricos, menudean algo más en el XVII, y en el XVIII ya los vemos formando parte indispensable de las dotes de labradoras, primero las acomodadas, alcanzando a casi todo el arco social a lo largo de los siglos XIX y XX, cuando el abanico se constituirá en elemento de rigor en el traje formal de las españolas. Claro que no todas las mujeres pudieron permitirse presumir este lujo, producto siempre de talleres especializados, y para resistir los rigores del verano y no presentarse desarmadas echaban mano de otras versiones artesanales que, por cierto, respondían a la tipología de aventador o palmeta, documentada en Occidente ya desde la Antigüedad. En realidad, y hasta su popularización generalizada en los dos últimos siglos, debió de ser más habitual combatir la canícula con abanicos contruidos en materiales humildes, como el papel o la paja, productos que se adquirían en la venta callejera, a menudo de usar y tirar.

Hemos querido confrontar en la muestra aquellos lujosos abanicos de varillas con otros elaborados por las propias usuarias, ejemplos sencillos no por ello exentos de la gracia y encanto que suelen caracterizar al llamado «arte popular». Destacan por su arcaísmo cierta clase de piezas rectangulares de uso ritual en Cataluña, conocidos

Francisco de Goya, *La feria de Madrid* (detalle), 1779. Museo Nacional de Prado/P000779.

Consuegra (Toledo), h. 1905. De izda. a dcha., Leonarda Tapetado Pérez, su hija Ramona Layos Tapetado y las hnas. María y Amalia Fernández *las Jorobas*, esta última empuñando un *pericón*. Col. Dionisia Rodríguez Layos.

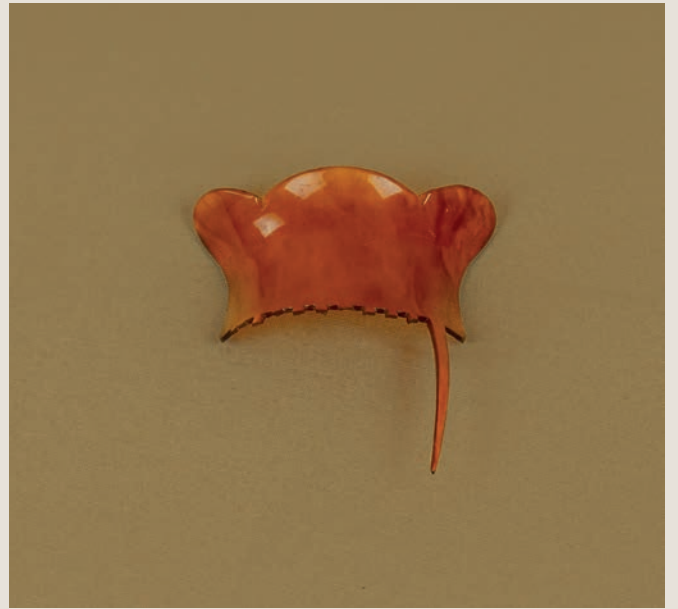
en algunos lugares como *ventalls de Corpus*, a menudo confeccionados en papel con leyendas y figuras.

En algunos pueblos del sureste madrileño, donde vivió una nutrida población de desheredados dedicada al laboreo del esparto que se criaba abundantemente en aquellos campos, y que habitaba en las cuevas de los arrabales excavadas en la piedra caliza, nos hablaron de abanicos de paja que fabricaban las propias esparteras para no ser menos que las señoritas de las casas grandes de la plaza. Una de las últimas artesanas de Estremera de Tajo (Madrid) que conocía la técnica hizo para nosotros el ejemplar que figura en la muestra, de paja de centeno adornada con golpes de tela de color y con el canto graciosamente recortado en ondas. Junto a él, otro hallado en un arca de Rebollar (Soria), de madera cuidadosamente forrada con un pañuelo de seda carmesí, son ejemplos que contrastan con el lujo de los demás que se exponen, prueba de que la estrechez económica nunca estuvo reñida con un depurado sentido estético y gusto por los detalles. Desde la delicada manufactura, verdaderamente notable, del abanico chino de madera lacada y país pintado conservado en Ólvega (Soria), compañero de otro no menos lujoso de marfil, pasando por la excepcional colección procedente de una casa del centro histórico de la ciudad Valencia, alguno con rasgos locales en su ornamentación, hasta el enorme *pericón* que fue de rigor en las novias de Consuegra (Toledo)¹⁵⁶, al que solían añadir borlas, cintas, madroños, y a veces cadenas para presumirlos al pescuezo. Un ejemplar hallado en Alcublas (Valencia) presenta una chocante disparidad de motivos en el país, pues si en una cara vemos una escena bucólica de sabor versallesco, en la otra parece traslucirse alguna sátira de cariz político cuyo significado hoy se nos escapa.

LOS ZAPATOS

Siendo la calle el espacio natural de la manola, pues todo en su atavío estaba dirigido a llamar la atención y enfocar sobre sí todas las miradas, no podíamos dejarla a pie descalzo, aficionada como era a corretear sin descanso el empedrado de sus barrios. Hasta que la chula se enfunda las botitas altas de botones a la moda, desde la maja goyesca a la manola romántica fue el zapatito escotado el preferido por nuestra protagonista, con lustrosa hebilla en el XVIII y alternando la suela baja con el tacón de carrete, plano y atacado con cintas o galgas en el XIX, como si remitiera a las chinelas del Siglo de Oro. Un par de primorosos zapatos conservados en el archivo valenciano que es la localidad serrana de Alcublas, forrados en seda, nos sirven para concluir el recorrido —incompleto, insistimos— por las galas que distinguieron a estas reinas sin corona del estilo popular de la urbe, modelo y figurín que inspiró no pocas trazas y elementos del vestido campesino de un extremo a otro del país.

156 — Valle Perulero, Julio César, «Traje de llevadura» y «Traje de pájaro», *A la gala de la buena novia*, Soria: Diputación Provincial, 2019; pp. 110-117.



Peineta de acero
Villar del Ala (Soria)
Col. Borobio Crespo

Peineta de carey
El Royo (Soria)
Pertenebió a Julia Romero, la tía Gaitera
Col. Borobio Crespo



Peinetas

Almazán (Soria)

Dori Lucas García

Museo Provincial del Traje Popular de Morón de
Almazán (Soria)

Peineta

Valderrueda (Soria)

Colección Etnográfica de Valderrueda

Peinetas

Ciudad de Soria

Museo Provincial del Traje Popular de Morón de
Almazán (Soria)



Tocado de novia
Navalcán (Toledo)
Realizado por Florencia Otero Muñoz
Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Abanico de paja de centeno
Estremera de Tajo (Madrid)
Col. José Manuel Fraile Gil

Abanico
Rebollar (Soria)
Casa de Leocadia Santacruz
Col. Borobio Crespo



Abanico
 Ólvega (Soria)
 Perteneció a María Pilar Bajos Azcona
 Col. Sonia Moya y José Esteban Calavia



Abanico

Ólvega (Soria)

Perteneció a María Pilar Bajos Azcona

Col. Sonia Moya y José Esteban Calavia

Abanico/ventall

Ciudad de Valencia

Perteneció a Josefina Dolz Aguado

Col. Javier Marco Casero



Abanico/ventall
Ciudad de Valencia
Pertenebió a Josefina Dolz Aguado
Col. Javier Marco Casero



Abanicos/ventalls
 Ciudad de Valencia
 Pertenecieron a Josefina Dolz Aguado
 Col. Javier Marco Casero



Pericón
Consuegra (Toledo)
Col. Asociación de Coros y Danzas «Rosa del Azafrán»



Abanico
 Alcublas (Valencia)
 Col. Teresa Climent Lázaro



Zapatos
Alcublas (Valencia)
Col. Javier Marco Casero

MONTERAS



A pesar de la creencia tan extendida —y tan propia de una concepción anecdótica de la historia— que atribuye al torero Francisco Montes *Paquiro* (Chiclana de la Frontera, 1805-Madrid, 1851) la introducción de este tocado en el traje de luces, que tomaría el nombre de su apellido, sin atisbo de duda hay que situarla en el terreno de la leyenda, pues desde una perspectiva documental la afirmación no se argumenta ni sostiene. Sin perjuicio del protagonismo del diestro chiclanero en la elección de la montera como elemento definitivo en la codificación final del vestido de torear, basta una consulta de las fuentes más accesibles para comprobar cómo esta cobertura tenía ya largo camino recorrido en España, conviviendo con otros tocados diversos. La investigadora Carmen Bernis encontró la primera mención a la montera, merced a los datos facilitados por Manuel Gómez Moreno, en un libro de asiento del Hospital de San Juan de Dios de Granada del año 1566, donde figura entre las prendas de un pastor¹⁵⁷. Pero gracias a la magnífica herramienta de la Real Academia que es el Corpus Diacrónico del Español (CORDE) podemos retrasar la fecha de la cita una década, ya que el najerense Diego Ortúñez de Calahorra, presenta sucesivamente a varios personajes «con una montera sobre sus rubios y dorados cabellos» en su *Espejo de príncipes y caballeros*, publicado en Zaragoza en 1555. Poco después es el valenciano Lluís Milà quien en *El cortesano* (1561) dice que: «[...] Joan Fernández vino al juego de la pelota muy canicular en los días muy caniculares, en cuerpo, sin capa, vestido de monte o de mote, con sayo y calzas y montera de paño, y jubón algodónado de fustán; todo tan verde que no vio nada maduro, con tan grandes calores como hacía, que no se podía vivir con tafetanes [...]»¹⁵⁸. Casi al tiempo las veremos esporádicamente en los inventarios del entorno madrileño:

«de la hechura de este vestido y del herrero verde y montera=2 ds.»

(Getafe, 1579)¹⁵⁹

«Una montera parda» (Chinchón, 1582)¹⁶⁰

«Vn sayo E una montera de paño pardo=19 rs.» (Móstoles, 1592)¹⁶¹

Y por las mismas fechas Andrés de Poza (Orduña, h. 1530-Madrid, 1595) la incluye en su descripción del traje de los vizcaínos:

«Los hombres vizcaínos de la montaña representan, en poca curiosidad y artificio del hábito, cierta austeridad y frugalidad tan grande, que de salvajina afuera no puede ser ninguna mayor, porque es el más suelto y severo y animoso de cuantos se puedan pintar: una ropilla abierta por los lados, a modo del vestido que en nuestros tiempos se llama salta-embarca, y una montera en la cabeza que ni repara el sol, ni el agua; el cuello descubierto y la garganta y pescuezo sin gorjal; las piernas descubiertas y en carnes hasta los muslos; un machete corto y ancho, sin ninguna guarnición que pueda amparar la mano; y luego una lanza larga, con un dardo o dos. Y de esta suerte salen de sus casas al monte, a las bodas, a las iglesias y a los mercados de las villas, y aún no ha muchos años que, en lugar de zapatos, usaban de abarcas, las cuales todavía traen algunos, aunque pocos, en lo vascongado.»¹⁶²

Lorenzo Tiepolo, *Dos majos y una moza*, (detalle). Patrimonio Nacional, Palacio Real.

157 — Bernis, Carmen, *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid: El Viso, 2001; «VIII. Los villanos. Caperuzas, monteras, sombreros», pp. 425-427.

158 — REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [26-7-2022]

159 — *Curaduría de Joan Ferrera de Frías, que pide a Joan de Herrera, aposentador de la Princesa de Portugal, estante en el lugar, 18 de septiembre de 1579*. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32449, f. 1223 y ss.

160 — Inventario de Francisco Ximénez, 2 de noviembre de 1582. Archivo Municipal de Chinchón/7268, f. 335 y ss.

161 — Almoneda de Martín Rodríguez, 12 de octubre de 1592. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/32667, f. 698 y ss.

162 — Poza, Andrés de, *De la antigua lengua, poblaciones y comarcas de las Españas* (1587) (ed. de Ángel Rodríguez Herrero); Madrid: Minotauro, 1959; f. 38r.

Iniciado el siglo xvii Covarrubias recoge el término en su *Tesoro de la lengua castellana o española*, publicado en 1611, en una escueta definición que, no obstante, acaso ya nos dé pistas acerca del origen y difusión de la montera: «cobertura de cabeça de que vsan los monteros, y a su imitacion los demas de ciudad». En este siglo ya es una prenda habitualmente anotada en los inventarios y capitales de labradores, especialmente en el sector serrano; así, se incluye entre las piezas que debió demostrar saber confeccionar el sastre Juan de Benito, de Robledillo de la Jara (Madrid), examinado en Buítrago del Lozoya el día 6 de abril de 1666, donde se aprueba su maestría en saber hacer «Vestidos asi de Hombre Como de Muger al Vso destauiª Y aldeas de Su Jurª Y de Jubones Calças Calçones Polaynas Y Monteras Y otras Piezas Tocantes aldho off.º»¹⁶³ Por haberse efectuado el vaciado íntegro de todo el registro histórico de los protocolos locales, basten algunos ejemplos, entre mil, extraídos de testamentos de vecinos de Bustarviejo (Madrid), que documentan el uso de esta prenda dos siglos antes del nacimiento del propio Francisco Montes:

«...Un bestido cano que tengo con su montera y polaynas...» (Bustarviejo, 1621)¹⁶⁴

«...se le aga de bestir de paño pardo a costa de mis bienes ques gabardina y Jubon y balones y montera y calças» (Bustarviejo, 1636)¹⁶⁵

«y mando se le aga de el paño que al presente tengo en casa rropilla balones Jugon calçones y montera y dos camissas de lienço» (Bustarviejo, 1660)¹⁶⁶

«...Vn bestido de paño pardo que Se dize casero que Siente ferreruelo capotilla montera jubon y balones y polaynas...» (Bustarviejo, 1682)¹⁶⁷

La magra iconografía de la época existente —o disponible— que refleje el traje de campesinos y artesanos en ese siglo dificulta en extremo la identificación exacta de la montera, si bien cabe suponer que en todo momento se trata de un tocado cerrado, de abrigo, elaborado a base de piezas cosidas, con posibilidad de bajar o subir alguno de sus bordes a voluntad, es decir, rasgos que, aunque bajo múltiples variantes, se mantendrán a lo largo del tiempo como comunes a los diversos tocados que recibieron ese nombre. Y es que en el siglo xviii ya podemos relacionar plenamente las monteras con sus homónimas descendientes que sobrevivieron, en algunos casos, a las postrimerías del traje local. En esencia, todas comparten una estructura básica a partir de piezas cortadas en forma de gajos, las cuales, una vez ensambladas según un esquema similar, logran la forma de casquete propia de estas prendas. A diferencia de los sombreros, con los que cohabitaron en amable combate durante largo tiempo, en los que era imprescindible el ala que justifica su descriptivo nombre, además de elaborarse, en general, con paño sometido a la presión de una horma para conseguir la copa. De esta convivencia dan cuenta testamentos e inventarios:

«Una montera de Paño de Calderilla nueva=7 rs.; Otra montera de Paño berri nueva=7 rs.; Un sombrero nuevo=8 rs.» (Navalcán, Toledo, 1722)¹⁶⁸

«Vna Montera forrada en terciopelo=20 rs.; vn Sombrero redondo negro=12 rs.» (Chinchón, Madrid, 1787)¹⁶⁹

Se diría que hubo preferencia entre el pueblo llano por la montera, muy por encima del sombrero, a partir del siglo xvii, triunfando sin discusión en el xviii, cuando alcanza

163 — Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/421362, f. 93 y ss.

164 — Testamento de Miguel de la Casa el mozo, 24 de noviembre de 1621. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41576, f. 717 y ss.

165 — Testamento de Andrés Ángel, 27 de julio de 1636. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41583, f. 43 y ss.

166 — Testamento de Martín Blasco, 1 de septiembre de 1660. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41598, f. 82 y ss.

167 — Testamento de María Martín, 1682. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41620, f. 108 y ss.

168 — Capital de Pedro Rodríguez, 1 de julio de 1722. Archivo Histórico Provincial de Toledo/21191, s.f.

169 — Recibo de bienes de Juan Carretero, 8 de febrero de 1787. Archivo Municipal de Chinchón/10083, f. 41 y ss.



una variedad regional que no pasó desapercibida a su contemporáneos. José Cadalso (Cádiz, 1741-San Roque, 1782), en la trigésimocuarta de sus póstumas *Cartas marruecas*, publicadas en 1789 aunque escritas antes de 1774, da instrucciones acerca de cómo habrían de vestir y hablar los habitantes de las cuatro partes en las que propone dividir el país para su buen gobierno:

«Quiero que en cada una de estas partes se hable un idioma y se estile un traje. En la septentrional ha de hablarse precisamente vizcaíno; en la meridional, andaluz cerrado; en la oriental, catalán; y en la occidental, gallego. El traje en la septentrional ha de ser como el de los maragatos, ni más ni menos; en la segunda, montera granadina muy alta, capote de dos faldas y ajustador de ante; en la tercera, gambeto catalán y gorro encarnado; en la cuarta, calzones blancos largos, con todo el restante del equipaje que traen los segadores gallegos.»

Ya a comienzos del siglo la edición de 1734 del Diccionario de Autoridades nos da una definición ajustada como un guante —o como la propia montera— a las variedades que han llegado hasta nosotros de este tocado, sin olvidar la referencia al erudito toledano: «Cobertura de cabeza, con un casquete redondo, cortado en quatro cascós, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída alrededor, para cubrir la frente y las orejas. Covarr. dice se llamó así por usarla los Monteros». Y al finalizar el siglo es Esteban de Terreros quien nos informa escuetamente del ámbito de uso de la prenda, al definirla como: «abrigo, y adorno para la cabeza, mui usado de los paisanos». La variedad tipológica, así como su carácter marcadamente local, que identificaba la

Lorenzo Tiepolo, *Tipos populares*.
Patrimonio Nacional, Palacio
Real/10006793.

procedencia de sus portadores, provocó al ilustrado valenciano Antonio Ponz (Bejís, 1725-Madrid, 1792) la siguiente reflexión en el camino de Valladolid a Palencia, que relata en su carta quinta, donde asocia aquella diversidad a la de los antiguos morriones medievales; disculpémosle la libertad deductiva por el interés para el asunto que nos ocupa, también la extensión de la cita:

«4. Como digo, se habló de mil cosas en aquel incompleto día, y sin saber cómo, se llevó buena parte de él una conferencia casual sobre trajes antiguos, y modernos, a que dio motivo cierta tropa de gente con monteras de diferente hechura en la cabeza, que hallamos por el camino. Desde Roma tengo que hacer con dicha usanza monteril; y si he de decir la verdad, me enfadaba ver llegar de cuando en cuando a aquella Ciudad algunos de los nuestros con sus monteras caladas, causando risa aquella cubierta, así a los Italianos, como a los de otros pueblos por donde transitaban, y lo observé en algunos de Francia, pareciéndoles a sus ojos moda extravagante en extremo, como no usada de ninguna otra nación de Europa. Me enfadaba, como digo, oír con frecuencia a los Italianos: *Ecco lo Spagnolo col capello di panno*; esto es: *Mira, ó allí va el Español con el sombrero de paño*.

5. Efectivamente cualquiera de los nuestros a quien V. pregunte, que habiendo permanecido algunos años fuera de España, se haya desacostumbrado a ver personas con monteras, le confesará a V. la extrañeza que le causa el verlas cuando vuelve a ella. A mí me sucedió como a los demás; pero habiendo recorrido todas nuestras Provincias, y observado las varias especies de monteras que en ellas se usan, fui deponiendo la idea de que esta parte del traje vulgar Español fuese tan ridícula, como creían los que no tenían costumbre de verla.

6. El vulgo, regularmente más sólido, y más constante en conservar sus costumbres, que aquella parte distinguida, y sobresaliente entre la multitud, es el mejor depositario de sus antiguas usanzas. La diversidad de monteras, que distingue a los moradores de diversas Provincias, y territorios de España, no son a mi entender otra cosa, que la figura de los antiguos, y varios morriones, celadas, capacetes, y cascos usados en diferentes edades, descendiendo desde la dominación Romana, hasta la total expulsión Morisca. Este pueblo, casi todo militar, según ocurrían los lances de defenderse, y ofender a sus contrarios, ha mantenido en su estado común la viva imagen no solo de sus morriones en las monteras, sino de su total armadura en los coletos, y de su calzado en polaynas, abarcas, y alpargatas. Éntrese en una antigua Armería Española, o de cualquiera otra Nación con cabal idea de las monteras sevillanas, granadinas, manchegas, valencianas, castellanas, gallegas, y de otras partes, y se verá cuán parecida es esta diversidad a la de los morriones.»¹⁷⁰

Aunque acaso su linaje haya que buscarlo en las antiguas caperuzas y capillos rústicos medievales, siendo quizá bisnieta de ellos, bien podría considerarse como el modelo más primitivo de montera el que continuaron llevando los pastores de media España hasta tiempos recientes, no solo por su elemental confección, a base de tres piezas

170 — Ponz, Antonio, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*; Madrid: Joachin Ibarra, 1783; carta quinta, pp. 140-142.



almendradas en pellejo peludo de animal (liebre, raposa, ardilla, nutria... cualquiera a la mano) y normalmente a cargo del propio usuario, sino por estar vinculada al ámbito montés que daría nombre a la prenda. De este funcional tocado, que permitía subir o bajar las orejeras a voluntad según el tiempo lo requiriese, mostramos un ejemplar recogido por Miguel Moreno, cronista oficial de Soria, en el Burgo de Osma, hecho en piel de cabra por el último artesano que sabía fabricarlas allí en los años 70 del pasado siglo. Cabe suponer que a partir de este sencillo patrón de las monteras de pelo, también conocidas en algunas áreas como *cachuchas*, se desarrollaría la variada tipología que llegó a presentar este verdadero tocado nacional, en opinión de Ponz. Todavía a finales del siglo XIX, en el inventario de un comerciante de Chinchón (Madrid) figuraban «Ocho monteras de pelo=9 pta.»¹⁷¹.

Contamos para este período, una vez más, con la colección de trajes de Juan de la Cruz (1777). Gracias a esta galería, complementada por los pasteles contemporáneos de Tiepolo, podemos deducir que la mayoría las monteras rústicas respondían a un patrón muy similar: prendas de silueta triangular con las aletas laterales algo desbocadas, sin descansar sobre las orejas propiamente, y acaso convertidas ya en una suerte de adorno al ir cosidas sobre el cuerpo de la montera, mostrando el forro interior en color contrastado:

«Vna Montera de Sayal nueva con veletas azules=8 rs.» (La Hoya, Santa María de la Alameda, Madrid, 1777)¹⁷²

«Una montera de sayal con beletas azules=6 rs.; Una montera de sayal pardo con beletas amuscas=6 rs.; Una montera de hombre nueva con beletas amuscas=6 rs.»

(Robledondo, Santa María de la Alameda, Madrid, 1796)¹⁷³

Además de varios vendedores callejeros de la Corte, muestra parecida tipología el artesano avilés de El Barraco y el labrador de la «provincia de Betanzos», en Galicia. Pero lo más notable quizá sea la pervivencia de este tipo de montera hasta tiempos relativamente recientes, al menos tanto como para que a finales del pasado siglo aún

Campesinos sorianos en el mercado de la capital, h.1910. Foto Pérez Rioja. Colección particular.

171 — Inventario de D. Ramón Pelayo y Revuelta, 30 de enero de 1872. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /36793, f. 369 y ss.

172 — Capital de Pedro García de Manuel, 12 de diciembre de 1777. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /39059, f. 73 y ss.

173 — Cuentas de Santiago Palomo, 3 de diciembre de 1796. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /39063, f. 261 y ss.



podiera registrarse la memoria viva de hombres tocados con la montera, siendo el *ti* Gregorio Méndez Borges, de Nuez, el último alistano en traerla a diario hacia 1960, según testimonio recogido por Gustavo Coteria en 1989¹⁷⁴. La formidable montera enviada desde Sejas de Aliste que figura en la muestra, de compleja y estudiada construcción, cortada en el paño *rojo* (pardo) de la tierra y con las vueltas moradas adornadas con sencillos y artísticos bordados en lana negra, es sin duda una de las piezas de mayor interés que pueden contemplarse en las vitrinas al constituir una pervivencia casi calcada de las modas del XVIII.

Con similar perfil, aunque algo más estilizado, las monteras con que se tocan el valenciano y el arrendador murciano que, por otra parte, lucen los mismos zaragüelles de paño oscuro que el betanceiro de antes. Quizá correspondan a las variedades cortadas en paños finos, menos toscas que las de sayal casero. Respecto a la valenciana, el ilustrado Cavanilles ya advertía a finales de siglo del abandono de su uso entre los hortelanos del entorno de la capital: «Cubriánse antes la cabeza con monteras de terciopelo de figura hemiesférica, con caídas semicirculares una a cada lado; hoy se ven muchos con sombreros gachos y gorros catalanes, alterando así el vestido nacional.»¹⁷⁵, manteniéndose en uso otras variedades locales en algunos pueblos del interior montañoso, como Millares y Cortes de Pallás, donde anota que: «Llevan los hombres largos monterones de paño en lugar de sombreros y monteras valencianas»¹⁷⁶.

En cuanto al *majo jaquetón* del boceto preparatorio de Manuel de la Cruz, un aviso del Diario fechado a 29 de enero de 1793 describe así al niño alcarreño extraviado en la Villa y Corte, sugiriendo alguna tipología propiamente madrileña¹⁷⁷:

«La persona que hubiere encontrado un niño de edad de 6 años, natural de Albalate de Zorita, que se perdió desde el Hospital General hasta la Plazuela del Angel, cuyas señas son las siguientes: el pelo rubio, chupa negra de estameña, calzones de paño negro, medias pardas, y montera negra á estilo de Madrid; lo llevará á la librería de Llera, Plazuela del Angel, donde se dará una gratificación.»

174 — Para ampliar información acerca de la montera alistana, es imprescindible la consulta de Coteria, Gustavo; *La indumentaria tradicional en Aliste*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», Diputación de Zamora, Caja España, 1999; «Montera», pp. 297-309, donde el autor ofrece una serie de magníficos apuntes de campo que ayudan a entender la complicada estructura de este tocado.

175 — Cavanilles, Antonio José (Valencia, 1745-Madrid, 1804), *Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*, Madrid: Imprenta Real, 1795; t. I, p. 140.

176 — Cavanilles, Antonio José, *op. cit.*; t. II, p. 35.

177 — «Una montera de las de Madrid=5 rs.» (Braojos, 1739, Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41385, f. 460 y ss.); «una Montera de hombre buena de las de Madrid» (Rascafría, 1780; Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41963, f. 283 y ss.).



Izquierda

Alcalá de los Gazules (Cádiz), exvoto del Santuario de la Virgen de los Santos (detalle). «Caminando fernando muñoz para Cadiz el día de todos los S.^{tos}, q quando el terremoto que ubo Salieron las aguas del mar y taparon, camino por donde yba dicho comando [...] y biendose lla perdido y que las aguas montaron por sima del y de los Carneros y que se agogaba sin Remedio: ynbocó à M.^a S.^{ma} de los S.^{tos} de Alcala de los gansules y fue libre, de senmejante peligro susedio primero día de noviembre del año: de 1755» (se refiere al terremoto de Lisboa).

Ramón Bayeu y Subías, *El muchacho de la esportilla* (detalle), h. 1786. Museo Nacional del Prado/P002523.

Derecha

Manuel de la Cruz (dib.) y Juan de la Cruz (grab.), *Serrano Artesonero del Partido de Avila*, 1777.

Juan de la Cruz, *Labrador de la Provincia de Betanzos*, 1777.

Manuel de la Cruz, «Yerro biejo, quien bende», chatarrero, 1777. Biblioteca Nacional/DIB/14/4/28.

Manuel de la Cruz (dib.) y Juan de la Cruz (grab.), *Azeitero*, 1777.



Singular protagonismo hay que conceder a la montera ansotana, por documentar la presencia de este tocado en un área, de por sí arcaizante en extremo, donde apenas quedaba memoria de su uso, por su color encarnado y por estar guarnecida con carreras de botones, adorno que debió de ser también tan habitual que lo conservaron ciertas monteras femeninas a las que haremos mención más adelante:

«Vna montera Con botones=6 rs.» (Las Herreras, Santa María de la Alameda, Madrid, 1719)¹⁷⁸

«Una Montera de paño leonado con botones=½ r.» (Robledondo, Santa María de la Alameda, Madrid, 1789)¹⁷⁹

Grupo de Sejas de Aliste que participó en la muestra organizada en Zamora en el año 1927 por el maestro Haedo.

178 — Partición de Matías Herranz, 26 de noviembre de 1719. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /38785, f. 74 y ss.

179 — Inventario de Pedro Martín, 29 de septiembre de 1789. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /39062, s.f.

180 — Véase Gusano, Elena, y Lataas Dabí, *Ansó, o vestiu populá/el traje popular*, Zaragoza: Gara d'Edicions, 2021; pp. 222-225.

Aunque algunas fotografías tomadas en Ansó a principios del siglo xx prueban la existencia en el pueblo de algún ejemplar casi idéntico al que corona la cabeza del *cheso* de Juan de la Cruz, la única pieza conservada parece ser la del Museo del Traje de Madrid, que muestra el engomado, acaso con engrudo, que fue habitual en muchas monteras para mantener su forma enhiesta, y una suerte de ala conseguida aplanando las caídas de la prenda, que acaso sea la misma que luce el modelo que posó para la serie de fotografías que Jean Laurent tomó para la Sociedad Antropológica Española, hoy custodiada en el archivo del Museo Arqueológico Nacional¹⁸⁰; no sé si tal compostura sería habitual en algún momento en aquel valle oscense, pero contemplando las imágenes en que se ven otras similares a las del grabado de 1777, habría que considerar la posibilidad de que fuera una alteración efectuada cuando la pieza salió del pueblo, quizá para acercarla a los sombreros que a finales del siglo xix, cuando se captaron



Juan de la Cruz, *Valenciano*, 1777.

José Muñoz y Frías (dib.) y Juan de la Cruz (grab.), *Arrendador de la buerta de Murcia*, 1777.

Manuel de la Cruz, «Vn Majo Jaqueton», 1777. Biblioteca Nacional/DIB/14/4/23.

Manuel de la Cruz, «Bollero, que vende elefantes de Leche » (!), 1777. Biblioteca Nacional/DIB/14/4/28.



Manuel de la Cruz, «Chieso de Aragon», 1777. Biblioteca Nacional/ DIB/14/4/23.

Ricardo Compairé, Pascual Mendiara de casa Soro, Ansó, 1928. Fototeca de la Diputación de Huesca.

181 — Abandonado su uso en Tenerife al parecer ya a mediados del siglo XVIII, para otras islas del archipiélago véase Cruz Rodríguez, Juan de la, *La indumentaria tradicional de la isla de La Palma*; La Orotava: PINOLERE Proyecto Cultural, 2007; 305 pp.; Pérez Cruz, José Antonio, *La Vestimenta tradicional en Gran Canaria*; Las Palmas: Fundación para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1996; 357 pp.; y Reguera Ramírez, Ricardo; *Las Indumentarias de Lanzarote*; Lanzarote: ed. del autor, 2007; 571 pp.; publicaciones todas que dedican densos apartados a las monteras en cada una de esas islas.

182 — Bernis, Carmen, y Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*; Madrid: Real Academia de la Historia, 1986; «Tocados masculinos», pp. 82-86.

las imágenes, estaban de moda en ese sector del Pirineo, algo habitual en el pasado al ignorarse muchos pormenores y detalles de los usos locales. Por lo demás, todo en la confección y estructura de la prenda remite a modas pasadas, por lo que estamos ante un testimonio material de excepción.

Otro caso singular de pervivencia en el tiempo lo encontramos en las Canarias, donde se dio una tipología propia, a su vez desplegada en variantes por las siete islas, cuya característica más notable fue el faldón que descende por su contorno y que permitía una rica variedad de fórmulas a la hora de vestirla, soltando las alas o recogéndolas según fuera menester. Juan de la Cruz incluye en su galería un *serrano de la Gran Canaria* con un tocado que con pocas dudas podemos asimilar a este tipo de montera, pero lo más notable es su supervivencia hasta las primeras décadas del siglo XX en la isla de La Palma, donde la fotografía las muestra en natural convivencia con las modas internacionales del momento, dando fe de su arraigo y condición identificativa de los isleños¹⁸¹. De la localidad de El Paso (La Palma), especialmente castigada por la última erupción volcánica de la Isla Bonita, hace apenas unos meses cuando escribimos estas líneas, nos enviaron dos ejemplares esmeradamente confeccionados, uno de adulto y otro infantil. Aunque la estructura de su copa sigue el patrón de los cuatro gajos propio de sus parientes peninsulares, la montera canaria, con la característica visera de color cortada en pico, muestra una asombrosa similitud con los antiguos capirotos, de moda en Occidente en el siglo XIII.¹⁸²

Entre todas estas variedades se destaca por su altura y refinadas hechuras la que luce el «andaluz embozado», tipo que también encontramos en los pasteles de Tiepolo y en los cartones de Goya, a menudo de forma troncocónica que, por cierto, recuerda a la de las monteras de pelo comentadas cuando van las orejeras bajadas. Son monteras de paño fino pardo, negro o de tono verdoso, con las vueltas en terciopelo negro y algunos detalles ornamentales como pespuntos y diminutas borlas en los remates de los picos.



No es más que una sospecha, pero acaso por entonces sería Andalucía la tierra donde se gestaba mayor diversidad y estilización en estos tocados, anticipo de la explosión que experimentaron al finalizar la centuria. El caso es que estas monteras andaluzas, evolucionadas, serán de singular relevancia a la hora de configurar el conjunto final de los toreros, como veremos. Un aviso de la gaceta madrileña da detalles que podemos identificar con claridad en la iconografía de la época:

«La persona que se hubiese encontrado una montera andaluza de felpa con dos borlitas de seda, y tres trencitas tegidas en los dos picos de los

Garafía (La Palma), grupo de hombres y mujeres con monteras en San Antonio del Monte, 1910. Col. María Victoria Hernández.

Manuel de la Cruz, «Andaluz embozado en accion de Marcha», 1777. Biblioteca Nacional/DIB/14/4/2.

Lorenzo Tiepolo, *Mujer con abanico cerrado y otras figuras*, (detalle) (entre 1762 y 1776). Col. particular (Catálogo de la exposición *Lorenzo Tiepolo*, Museo del Prado, 1999, p. 121).





lados, y el forro encarnado, que se perdió el día 18 á las 9 de la mañana desde la calle Mayor, por la Plazuela del Cordon, Puerta Cerrada, calle del Nuncio á salir á Puerta de Moros, por la calle del Humilladero, la de Toledo, hasta la posada de la Cruz, acuda á llevarla á la calle Mayor, enfrente de las Monjas de Constantinopla, en casa de la Marquesa de Fuente el Sol, en el quarto del Mayordomo, quien dará su hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 30 de septiembre de 1792, p. 1149)

Es la colección de Antonio Rodríguez (1801) la que muestra más nutrido desfile de monteras diversas, desde las pervivencias rústicas del siglo anterior hasta las altas variedades en forma de pirámide truncada, que ya habíamos visto entre los majos andaluces en el último tercio del XVIII, ahora claramente extendidas al norte de Despeñaperros.

Pero entre los mismos andaluces observamos ya, en el contrabandista y especialmente en el *curro* gaditano, modelos que reducen su tamaño, muy replegados hacia arriba, y que comienzan a cargar sus picos con borlas y alamares, similares al que corona, terciado sobre la frente del majo, el *Traje de España* de Ribelles Helip (1825). Monteras parecidas ya habían llamado la atención de Moratín cuando en 1796 pasa por Algeciras (Cádiz), donde comenta que en las calles se ven: «[...] majos con sus capotes, y sus monteritas de terciopelo, muy chiquititas y muy adornadas de borlas y

Izquierda

Antonio Rodríguez, *De Jaén, Arriero*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/097.

Antonio Rodríguez, *De Málaga, Arriero*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/102.

Antonio Rodríguez, *De Granada, Labrador*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/095.

Antonio Rodríguez, *De la Mancha, Vaquero*, (detalle), 1801. Museo Nacional de Prado/G005710/043.

Antonio Rodríguez, *De la Mancha, Vinatero*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/041.

Antonio Rodríguez, *De la Serranía, Morador del partido de Cuenca*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/045.

Antonio Rodríguez, *De la Alcarria, Labrador*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/044.

Antonio Rodríguez, *De Madrid, Hortelano*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/038.

Antonio Rodríguez, *De Navarra, Labrador*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/065.

Antonio Rodríguez, *De Valencia, Labrador*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/083.

Antonio Rodríguez, *De Murcia, Carretero*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/090.

Antonio Rodríguez, *De Valencia, Esterero, ó Labrador de Clevillente*, (detalle), 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/089.

Derecha

Antonio Rodríguez, *De Andalucía, Contrabandista*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/107.

Antonio Rodríguez, *De Cádiz, Curro*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/107.



alhamares y madroños de seda.»¹⁸³. Son anticipo de la montera que por entonces pasaría a formar parte indispensable del traje de luces, acaso elegida por Francisco Montes *Paquiro* no tanto en honor a su apellido, sino quizá por el carácter de traje de majo a la antigua que parece quiso imprimir al que desde entonces sería el uniforme profesional de los toreros; y tal vez por afición personal a estas monteras chiquitas gaditanas al ser las propias de su terruño. Pero de estas singulares monteras no hemos hallado pervivencia ni prenda testigo que mostrar, como no sean las propiamente toreras si hemos de considerarlas como fosilización de alguna variedad propia meridional, con las lógicas modificaciones sufridas a lo largo de dos siglos de vigencia, claro está.

La colección de Ribelles Helip es la última en la que las monteras tienen marcado protagonismo, y es que la batalla amistosa la ganaría en ese siglo el sombrero, también difundido por todo el territorio a partir de las modas propias de Andalucía, pero aún se caracteriza en ella con el morrión cónico al vizcaíno, al burgalés, al segoviano, al pasiego, al alcarreño y al serrano de Cuenca, por citar áreas donde no ha quedado rastro material de monteras, mientras que las variedades redondas adornan todavía las cabezas de valencianos, murcianos y manchegos, confirmando

José Ribelles Helip y Juan Carraña,
Trage de España (n.º 29), 1925.

183 — Fernández de Moratín,
Leandro (Madrid, 1760-París, 1828),
Obras póstumas; Madrid: Imprenta y
Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1867,
t. II, p. 5.



las afinidades históricas en el vestir de esas regiones; únicamente Cataluña y las Baleares y Pitiusas parecen haber sido refractarias a este tocado, al menos con los datos disponibles en la actualidad. Por complementar con un ejemplo concreto y localizado, en los protocolos del pueblo madrileño de Chinchón, cuyo vaciado total está cerca de completarse, abundan las monteras con vueltas de terciopelo desde mediados del siglo XVIII, apareciendo a finales de esa centuria una variedad que demoniman *arriera* entre otros diversos tipos citados, que continua registrándose hasta los primeros 30 del XIX, fecha que corresponde aproximadamente con la sustitución de la montera por el sombrero en toda España:

«Una Montera de paño negro Con forro de terciopelo=20 rs.»
(Chinchón, 1769)¹⁸⁴

«vna Montera de Paño Negro forrados los Picos en terciopelo=20 rs.»
(Chinchón, 1772)¹⁸⁵

«Una Montera arriera forrada en terciopelo=40 rs.» (Chinchón, 1806)¹⁸⁶

«Vna montera de varca de terciopelo=40 rs.» (Chinchón, 1810)¹⁸⁷

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Labrador de tierra de Burgos (n.º 7),
1925.

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Aldeano de Vizcaya (n.º 54), 1925.

184 — Capital de Juan Jiménez, 6 de julio de 1769. Archivo Municipal de Chinchón/7305, f. 142 y ss.

185 — Capital de Vicente Loeches, 17 de noviembre de 1772. Archivo Municipal de Chinchón /9504, f. 140 y ss.

186 — Partición de Gerónimo Hernández, 3 de diciembre de 1806. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29687, f. 116 y ss.

187 — Capital de Manuel Díaz Linares, 19 de abril de 1810. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29713, f. 152 y ss.



«Una Montera de colmenar, de paño nueva=20 rs.» (Chinchón, 1817)¹⁸⁸

«una Montera de Pellejo=5 rs.» (Chinchón, 1824)¹⁸⁹

«Una Montera chinchoneta nueva=8 rs.» (Chinchón, 1829)¹⁹⁰

José Ribelles Helip y Juan Carrafa, *Arriero de Segovia* (n.º 5), 1925. Pastor de la Somosierra segoviana, siglo XIX.

Ilustración de un artículo de Ignacio Carral, «Ya se van los pastores a la Extremadura», *Estampa*, 9 de octubre de 1928, año 1, n.º 41.

188 — Capital de Ciprián García Martínez, 30 de mayo de 1817. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29715, f. 148 y ss.

189 — Capital de Juan Martínez Carretero, 5 de enero de 1824. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29718, f. 1 y ss.

190 — Inventario de Julián Castillo, 18 de noviembre de 1829. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29720, f. 420 y ss.

Pero en el cuadrante noroeste peninsular, territorio donde permanecieron vivos arcaicos usos abandonados en el resto del país, los hombres seguirían luciendo la montera sobre sus cabezas, razón por la que hoy se suele asociar el tocado exclusivamente con asturianos y gallegos, al haber pasado a formar parte de los arquetipos regionales que irían fraguando con el tiempo. Ciertamente, se dieron en el área modelos locales con rasgos propios, entre los que destaca la evolución de una de las aletas de la prenda, que pasaría de traerse siempre bajada a originar patrones decididamente asimétricos que no se estilaron en otras regiones de la Península. En Galicia, donde hubo una notable variedad de monteras, se pueden señalar desde el elemental y primitivo *pucho*, que acaso entronque con tipos anteriores al común dieciochesco, hasta las espectaculares *monteiras* profusamente ornamentadas de las tierras santiaguesas, de las que dejó testimonio pictórico el asturiano Dionisio Fierros y que, muy a nuestro pesar, no han figurado en nuestra exposición al sobrar dedos de una mano para contar los ejemplares conservados, la mayoría expuestos en las colecciones permanentes de los museos que las custodian. Afortunadamente, una montera lucense de los fondos del Museo del Traje de Madrid representa dignamente a Galicia con una variedad menos conocida, que acaso corresponda a cierta simplificación de última hora, pues su copa



solo consta de dos piezas, aunque conserva el característico *corno* descendente por un flanco de la prenda.

Asturias, tras un proceso evolutivo que puede rastrearse en la iconografía a lo largo del siglo XIX¹⁹¹, contó con su variedad propia, la montera llamada *picona* por su solitaria aleta triangular, enhiesta a base de diversos ardides, como el engrudo o el relleno con elementos rígidos, que aún lucía algún anciano resistente en la década de los 20 del pasado siglo. También se estiló traer este apéndice picudo vuelto hacia abajo, según se ha podido documentar en algunos concejos centrales, e incluso doblado

Dionisio Fierros, boceto preparatorio para *La salida de misa, en una aldea de las cercanías de Santiago de Galicia*, 1862. Col. particular.

Jean Laurent. pareja de ribereños de León que acudió a la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes, enero de 1878.

Manuel Murguía, *Historia de Galicia*; Lugo: Imprenta de Soto Freire, 1865; t. I, p. 632.

191 — Argüelles, Luis, *Indumentaria popular en Asturias*; Gijón: GH editores, S.A., 1986 pp. 82-102; y Fernande Gutierri, Gausón, *El Paxellu Asturianu o «Traxe'l País»*; Oviedo: Cajastur, 2007; pp. 87-98.



José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Aldeano de Asturias (n.º 21), 1925.

Ramón Álvarez Nieto, *el tío Ramón de Carraspiques* (Mieres, Asturias), quien vistió calzón y montera hasta su muerte a los 99 años en 1936. (Fernande Gutierri, Gausón, *El Paxellu Asturianu o «Traxe'l País»*; Oviedo: Cajastur, 2007; p. 21).

Villamayor (Piloña, Asturias), h. 1912.
Foto Modesto Montoto.





graciosamente, indicio de los diversos estilos de lucir la montera que seguramente se dieron localmente.

Por último, las monteras murciana y pasiega bien podrían representar el último estadio del proceso evolutivo de este tocado, acaso más antigua la del huertano, pues la presencia de monteras de terciopelo ya se constata en la documentación antigua:

«Una montera de terciopelo andado=15 rs.» (Chinchón, Madrid, 1770)¹⁹²

«Una Montera de terciopelo=60 rs.» (Vejer de la Frontera, Cádiz, 1810)¹⁹³

«Una Montera de Pana=12 rs.» (Medina Sidonia, Cádiz, 1814)¹⁹⁴

«vna Montera de Terciopelo de Barca=20 rs.» (Chinchón, Madrid, 1821)¹⁹⁵

En un artículo publicado en 1845 en el *Semanario Pintoresco Español* se describe al huertano con su inseparable montera de terciopelo: «[...] la *montera* es de terciopelo negro; se la pone sobre el pañuelo y viene ajustada á la cabeza»¹⁹⁶. Porque mientras tuvieron vigencia cofias y redecillas, monteras y sombreros descansaron sobre ellas, tal como reseñó el naturalista francés Jacques Gérard Milbert en 1812 en la isla de Tenerife, dejando otro testimonio del uso de cofias masculinas, esta vez en el archipiélago atlántico: «Las gentes del campo meten sus cabellos en una rescilla (sic), red de lana o seda; esta red está adornada de nudos de trecho a trecho; en la parte alta de la cabeza está rematada con un nudo más grande que los otros; la cabellera, reunida en una larga trenza, cuelga por detrás. Este adorno solo se usa los días de fiesta; encima llevan un gran sombrero [...]»¹⁹⁷. Al pasar de moda, las cofias serían sustituidas por

Jean Laurent, *Murcie, Paysans de la huerta (d'après nature)*, n.º 707, h. 1878.

Gustavo Gillman, N.º 67, *At the Venta de Patitas*, Serón (Almería), febrero de 1894. (Grima Cervantes, Juan, y Gillman Mellado, Juan Roberto, *Almería insólita. El legado fotográfico de Gustavo Gillman 1889-1922*; Mojácar: Arráez Editores, 2010; p. 31).

192 — Capital de Andrés Gómez, 20 de noviembre de 1770. Archivo Municipal de Chinchón/7305, f. 107 y ss.

193 — Testamento, 1810. Archivo Histórico Provincial de Cádiz/VF487, f. 123 y ss.

194 — Partición de Miguel Abesada, 26 de mayo de 1814. Archivo Histórico Provincial de Cádiz/MS448, f. 363 y ss.

195 — Partición de Pedro Ragel, 21 de agosto de 1821. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29717, f. 159 y ss.

196 — Alarcón y Fernández Trujillo, Luis, «El huertano de Murcia», *Semanario Pintoresco Español* (1845), pp. 105-108 y 113-116.

197 — Milbert, Jacques Gérard, *Voyage pittoresque à l'île-de-France, au cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*, París: A. Nepveu, 1812; pp. 31-31.



Salces (Campoo de Suso, Cantabria), h. 1908. Foto Julio García de la Puente.

Antonio Rodríguez, *Montañas de Santander, Pasiego*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/057.

198 — Hoyos Sancho, Nieves de, «El traje regional de la provincia de Santander», *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore «Hoyos Sainz»*; Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial de Santander, 1969; vol. I, pp. 11-45.

199 — Véanse los capítulos dedicados a estas comarcas cántabras en Cotera, Gustavo, *El Traje en Cantabria*; Santander: El Diario Montañés, Gobierno de Cantabria, 1999; 268 pp.

pañuelos dispuestos según la variadísima costumbre local, que llegaba a identificar, como la propia montera, a sus portadores.

Muy similar en su picuda silueta, y casi con el mismo patrón de confección, la montera pasiega expuesta es una reproducción, encargada en 1935 por el naciente Museo del Pueblo Español con destino a sus vitrinas¹⁹⁸ de las que se hicieron en la Vega de Pas, a partir de unos trajes conservados por Manuela Aria, para lucirlas en las «Fiestas Patrióticas» celebradas en Sevilla en 1908, quizá ejemplo del enriquecimiento del traje pasiego merced a los sueldos aportados por el empleo de sus mujeres en la crianza en la Corte y en toda España, prosperidad que se haría extensiva a sus valles natales. Debió de ser el último modelo de montera lucido por los pasiegos, pues a comienzos del siglo anterior los vemos en grabados y estampas tocados con el habitual de pardo con vueltas negras, por el estilo del conservado en el cercano valle de Campoo, del que contamos con algunas fotografías tomadas en Salces por Julio García de la Puente con motivo del viaje de una pareja de trajes campurrianos al mismo evento sevillano, además de alguna descripción que localiza estas descomunales variedades en la vecina Liébana¹⁹⁹, tipología que, por cierto, presenta notables similitudes en tamaño y ornamentación con aquellos monterones que fueron seña de los andaluces de unas décadas atrás.

Tocados todos de viejísimo uso que conocemos en gran parte por haberse incrustado en los arquetipos regionales, pero también abandonados hace tanto tiempo que apenas contamos con piezas testigo que no sean fruto de reproducciones o recreaciones

posteriores a sus períodos de vigencia efectiva, pues eran prendas de mucho gasto que rara vez han sobrevivido al paso del tiempo. De no haber sido porque en el antiguo Museo del Pueblo Español de Madrid, reconvertido en parte en el actual Museo del Traje, tuvieron el empeño de hacerse con algunos de los más emblemáticos ejemplares del país, seguramente ya por entonces una verdadera rareza, la muestra que podríamos ofrecer hoy sería mucho más exigua y limitada, pues la mayoría de ellas son piezas únicas en su género.

Abandonadas las monteras por sus últimos portadores testimoniales en los rincones palmero y alistano, esta última excepcionalmente aún tras el punto de inflexión que supuso el trauma de la Guerra Civil para las viejas costumbres tradicionales del campo, quedaría testimonio en el lenguaje popular, en el constante reciclaje de terminología antigua que otorgaba antañones vocablos a prendas modernas siempre que cumplieran la misma función, y de este modo en muchos lugares llamaron *montera* a los últimos tocados en entrar en la escena rústica, singularmente a las boinas, pero llegaron a aplicar el término incluso a las gorras de visera; unas y otras son, frente al sombrero, tocados flexibles que pueden calarse y ajustarse al cráneo, de modo que la identificación tenía su razón de ser:

*La montera era la gorra, la boina que tiene mi marido. (La Puebla de la Sierra, Madrid)*²⁰⁰

—¿La montera? ¡La boina!

—Como los vascos. Los vascos todavía la llevan.

(Cervera de Buitrago, Madrid)²⁰¹

*La montera, también le llamaban la montera a la gorra. Sí, esa era la gorra de visera, pero la montera... Trae la montera pa ponérmela... pues era la boina, esta que hemos gastao ahora, o una gorra de visera. (Bustarviejo, Madrid)*²⁰²

En un tiempo que en el pueblo solo llegó a quedar un vecino, eso lo contaba mi padre, y convocó un concejo, convocó un concejo y en un lao puso el jarro con el vino y en el otro la montera. Ya llega y dice:

—Mira, como sabéis, nos hemos quedao solos en el pueblo, hay que hacer algo, a ver qué planeamos, qué hacemos.

Y los dos, claro, calladitos.

—Vale, pues tú no dices nada, jarro; tú tampoco, montera. ¡Pues quietos en la Aguilera!

*Lo contaba mi padre muchas veces. Saturnino Molina, aquí está su hijo, Saturnino Molina se llamaba. Y a la gorra esta que llevaban, aquí la llevaban casi todos, decía: gorra de labrador, corona de rey. (Aguilera, Soria)*²⁰³

Y aunque hasta ahora en este apartado, tratando del vestido masculino, nada hemos dicho de las mujeres, no podemos dejar de mencionar el hecho de que la montera — sobre todo en el siglo XVIII, aunque ya se constata y documenta en el XVII — fue tocado que lucieron por igual hombres y mujeres, y singularmente las majas, según vimos en el capítulo dedicado a los cuerpos femeninos en palabras del lombardo Baretti, que damos ahora completas con la descripción del vestido del majo que precede al de su compañera:

200 — Justa Bravo Bernal, de 83 años, entrevistada en su casa en Berzosa del Lozoya el día 20 de febrero de 2001 por Marcos León Fernández y José Manuel Fraile Gil.

201 — Vecinas de Cervera, entrevistadas el día 30 de octubre de 2014 por Marcos León Fernández y José Manuel Fraile Gil.

202 — Andrés Baonza Martín, de 99 años, entrevistado el día 12 de julio de 2012 por Marcos León Fernández y José Manuel Fraile Gil.

203 — Benita Molina, de 74 años, entrevistada el día 26 de julio de 2017 por Susana Arroyo y Enrique Borobio. Acerca de la montera en tierras sorianas, véase el documentado estudio de Borobio Crespo, Enrique, «El vestir popular soriano a través del legado de los hermanos Bécquer»; *Los hermanos Bécquer al estilo del país*; Soria: Diputación de Soria, Museo Provincial del Traje Popular, 2021; pp. 348-351.

«Muchos de nuestro vulgo, dice *Doña Paula*, son *Majos* y *Majas*, y en nuestras mascaradas de Carnaval su traje es el que muchos de nosotros elegimos, así como el propio personaje. Ese vestido consiste, en el hombre, en un chaleco ceñido, calzones ajustados, medias blancas, zapatos blancos atados con una trencilla en lugar de hebilla, el cabello en una red de variados colores, y encima una montera en lugar de sombrero. La montera es una gorra negra de terciopelo, de corte peculiar, que se ajusta exactamente a la cabeza y cubre las orejas. El traje de la *Maja* es una chaqueta ceñida, tan abierta por delante que forma como dos aletas colgantes por debajo del pecho, con mangas hasta el puño, una enagua corta de cualquier color, un delantal negro, un pañuelo a rayas que cubre cuidadosamente todo el escote, con la red y la montera exactamente como el hombre. Las costuras de ambos vestidos no van cosidas, sino que se mantienen unidas por medio de trencillas entrelazadas.»²⁰⁴

Es la monterilla que vemos presumir a algunas de las majas de toda condición que ilustran las páginas precedentes, tocados breves que parecen de terciopelo negro, por lo común adornados con flores naturales, que desaparecerían pronto del arquetipo, aunque la moda de las monteras femeniles se mantendría por más tiempo en algunas áreas del país, andando el tiempo asociadas a ciertos rituales una vez abandonadas en el uso cotidiano. Solo las palmeras permanecerían fieles a diario al viejo tocado nacional, y en las primeras décadas del siglo xx aún se podían ver en algunos pagos de la tierra más nueva de España. Pero este de las monteras de mujer es asunto de mucha enjundia que merece su propio momento y lugar.

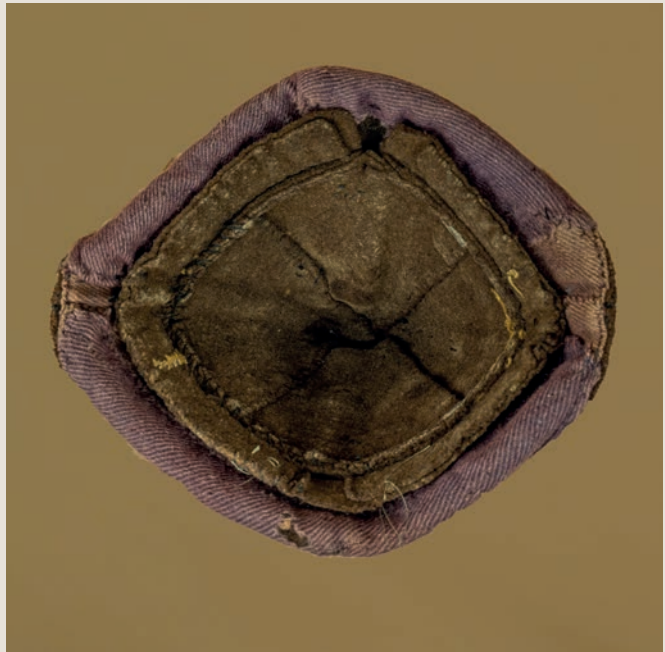
204 — Barette, Joseph, *A Journey from London to Genoa, Through England, Portugal, Spain and France* (1760-1768); 3ª ed. Londres: T. y L. Davis, 1770; vol. III, carta LX, pp. 152-153.



Montera

El Burgo de Osma (Soria)

Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Montera
Sejas de Aliste (Zamora)
Col. Ricardo García Pertejo



Montera
Ansó (Huesca)
Museo del Traje-Madrid/CE005759



Montera
El Paso (La Palma)
Col. Carlos Afonso Martín



Montera de niño
El Paso (La Palma)
Col. Carlos Afonso Martín



Monteira
Lugo (sin localizar)
Museo del Traje-Madrid/CE006175



Montera picona
Llanes (Asturias)
Col. Francisco Javier Emperador Marcos



Montera

Murcia (sin localizar)

Museo del Traje-Madrid/CE005424

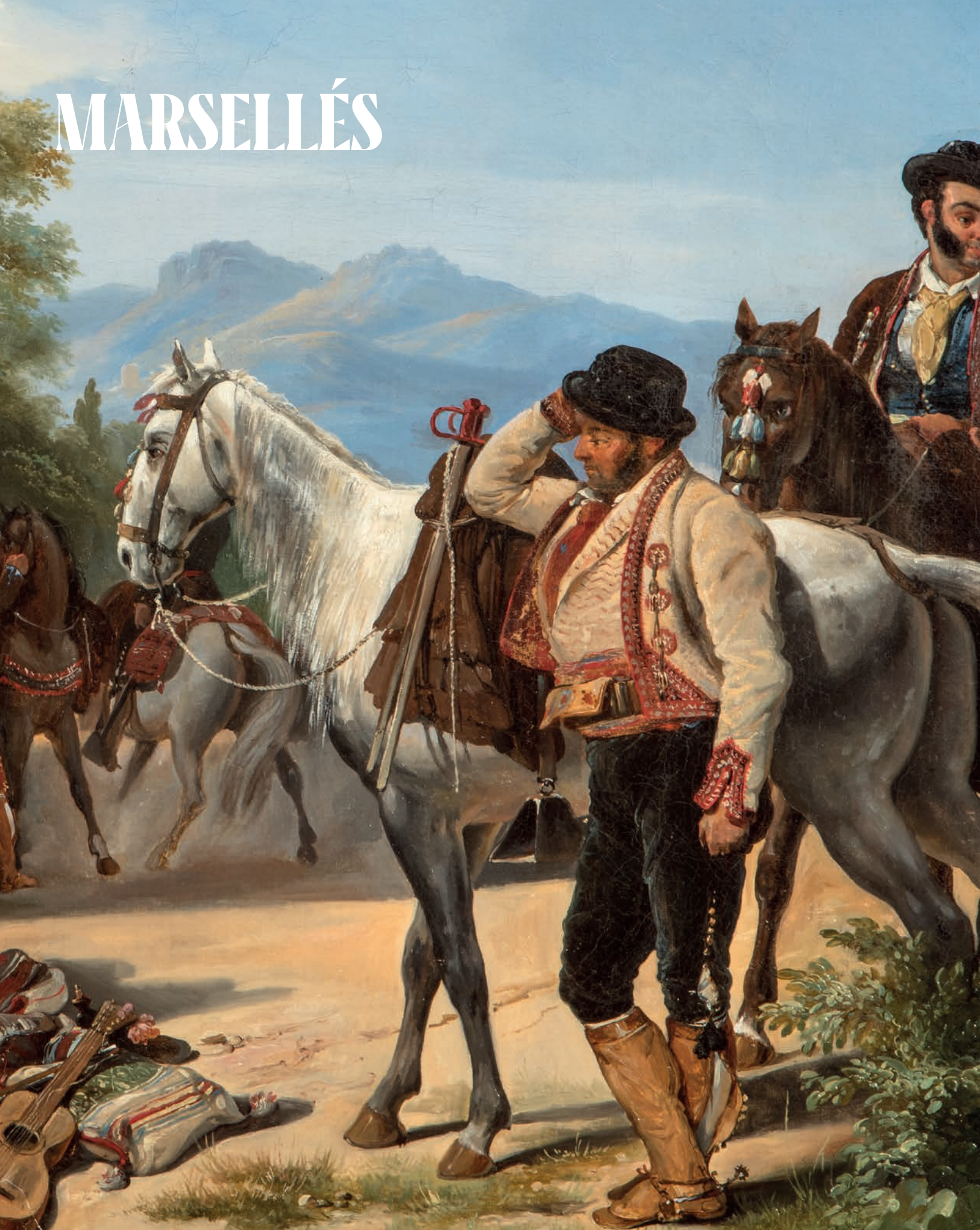


Montera

La Vega de Pas (Cantabria)

Museo del Traje-Madrid/CE005210

MARSELLÉS



De entre las muchas posibilidades que se nos ofrecían en los cuerpos masculinos hemos escogido la, a nuestro parecer, más estrechamente ligada a la esfera taurina, no tanto por su relación efectiva con la chaquetilla torera, pues ya vimos en la introducción cómo esta, al perpetuar en gran parte el patrón del XVIII, se mantuvo al margen de las nuevas modas que irían sucediéndose. Esto en cuanto al traje de luces propiamente dicho, porque los toreros destacaron en el pasado por constituirse en árbitros de la moda popular, en la que dejarían no pocas trazas de sus gustos y estilos, que eran los de los majos en sentido amplio. La chaquetilla de solapas recortadas y hombreras encintadas, de raigambre dieciochesca y pariente cercana de la torera, parece pasar de moda entre majos y manolos hacia la década de los 30 del siglo XIX; a partir de ahí, solo la veremos en hombres revestidos de majo, esto es, ataviados de forma distinta a como lo hacían habitualmente, en paralelo con el proceso sufrido por el traje de maja. De las variadas opciones en pugna, triunfaría un modelo de chaqueta que puede designarse genéricamente como *marsellés*, si bien no en todos los lugares donde se usó la conocieron por tal nombre. A grandes rasgos, y tomando como referencia la conciencia que se tenía de la prenda cuando más furor hizo, que fue la primera mitad del siglo XIX, podemos señalar como características distintivas que es una chaqueta relativamente corta, pues apenas sobrepasa la cintura, en principio sin solapas y cuyas delanteras van cortadas de modo que no lleguen a encontrarse, y por encima de todo, colorida y profusamente ornamentada. Echemos un somero vistazo a su historia.

Al meticuloso rastreo que por los archivos ibicencos viene haciendo Lena Mateu Prats debemos la que, por el momento, acaso sea la cita más temprana, pues entre los bienes de un marinero del barrio de la Marina de la isla se anotaba un «caputxo marsellès» en 1713. A partir de ahí la investigadora sigue la pista de las piezas así apellidadas, concluyendo que se trataría de cierto tipo de capotes, entiéndase aquí una especie de gabán de paño con mangas y capucha, empleados sobre todo por la gente de mar, con paralelos por todo el Mediterráneo, constatándose su presencia en las costas croatas, Sicilia o Cerdeña; a la densidad y enjundia de su labor remitimos para conocer los pormenores documentales reunidos por la autora, referencia imprescindible en el estudio de la indumentaria isleña²⁰⁵. Prendas de lana burda, por lo común de pardo, que se distinguen por su ornamentación a base de recortes multicolores aplicados en los codos, y especialmente en las esquinas inferiores de las delanteras, donde se acostumbraba a coser varias bandas en diagonal ocupando todo el ángulo; las costuras de la prenda van asimismo reforzadas con lanas de diversos colores a trechos regulares.

Tales eran, al parecer, los capotes marselleses en uso en el siglo XVIII, tal como pintó Goya a uno de sus personajes en el cuadro *La nevada* o *El invierno*. En Cálcer (Cerdeña) llamaban a esta prenda *serenìccu*, lo que apuntaría a su procedencia en la ciudad macedonia de Salónica, otra pista que nos va acercando al posible origen de nuestro marsellés²⁰⁶. Ciertamente, la tradición textil de aquella área del Mediterráneo oriental presenta numerosos rasgos presentes también en las prendas empleadas en España, donde, por otra parte, la tradición en el vestir de las clases populares aún aguardaba la explosión ornamental del siglo XVIII, siendo hasta entonces poco aficionada a las aplicaciones y bordados en las prendas exteriores. En suma, la ornamentación de aquellos

Pharamond Blanchard, *Los contrabandistas* (detalle), 1829. Museo Nacional del Romanticismo/CE3417.

205 — Mateu Prats, Maria Lena, *La pell cultural de l'home eivissenc. Estudi d'indumentaria segles XVII-XX*. (Premi Vuit d'Agost 2015). Ibiza: Consell Insular d'Eivissa, 2017. A lo largo de los capítulos I (El vestit a l'«ús de la campanya», pp. 25-54) y II (entre el camp i la mar, pp. 55-169) la autora ofrece amplios y documentados materiales acerca de la presencia de estas prendas en la isla.

206 — VV. AA. *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2003, reed. 2009; pp. 264-273.



Francisco de Goya, *La nevada o El invierno*, 1786. Museo Nacional del Prado/P000798.

La *caputa* femenina de Asvestojori, junto a Salónica (Grecia), a la derecha, las de las mujeres de edad, y a la izquierda la que vestían las solteras. Hatzimichali, Angeliki, *I eliniki laiki foresia* (El traje popular griego); Atenas: Melissa, 1983; p. 293.

El *sereniccu* calleritano. Roma, Museo Nazionale dell'Arti e Tradizioni Popolari. VV. AA. *Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*. Nuoro: Ilisso Edizioni, 2003, reed. 2009; p. 266.

Alfred Diston, hombre de Lanzarote con marsellés, 1828. (Copia de un apunte anterior de Álvarez Rixo).

capotes marineros suponía una novedad en la tradición local. Por otro lado, y también en el siglo XVIII, se constata la presencia en las islas Canarias de un gabán de patrón similar, si bien carente de los adornos multicolores, conocido también como *marsellés*, tal como se recogía en las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas, registradas por José Viera y Clavijo entre 1777 y 1790:

«En junta de 29 de marzo de 1784, considerando la Sociedad el grave perjuicio que podría atraer y atraía a las fábricas de lana del país el uso de los capotes llamados marselleses que, introducidos por los malteses, iban tomando tanto vuelo con ser así que estaba prohibida su importación, acordó que [...] pero, en 25 de enero de 1790, se presentó a la Real Sociedad Domingo Bethencourt, alias el “Fraile”, vecino de Telde, trayendo



un marsellés que él mismo había tejido con lana parda de esta isla; y habiendo parecido a la junta de mejor calidad y más duración que los que venden los expresados malteses, no dudó en premiar al nuevo fabricante de semejante manufactura con un doblón y comprarle aquel marsellés por siete pesos, proponiéndole que como hiciese otros once de igual o mejor calidad continuaría este Cuerpo patriótico pagándoselos al mismo precio, todo con el loable objeto de fomentar en Canaria un género de que se usa mucho, no sin dispendio de nuestro comercio y fábricas.»²⁰⁷

También el polígrafo tinerfeño José Agustín Álvarez Rixo (Puerto de la Cruz, 1796-La Orotava, 1883) menciona el marsellés como propio de la vestimenta de los campesinos en las islas orientales: «Los naturales de Lanzarote lo mismo que los de Fuerteventura hasta principios del corriente siglo XIX usaban cierto sayo o redingote denominado marsellés, quizás porque su origen sería de Marsella... Costaba cada marsellés desde seis a doce pesos, porque eran de mucha duración y porque no siempre se podían traer a las islas a causa de las guerras [...]»²⁰⁸. Salónica, Malta, Marsella... pareciera que las pistas apuntan claramente en una misma dirección en cuanto al origen primitivo de estas prendas, que, según hemos comprobado por el testimonio canario, en principio se importaban ya confeccionadas. Acaso el apelativo que les dieron en España se deba no tanto a su procedencia efectiva de la ciudad provenzal, sino más bien porque desde allí se distribuirían hacia los puertos españoles una vez importados del oriente mediterráneo donde se fabricaban. Por cierto, que la denominación canaria debió de estar más extendida, pues en un inventario de Somosierra (Madrid), en fecha tan tardía como 1862, se anota «Vn marsilles de los de Burgos de sayal con capucha=90 rs.»²⁰⁹ que parece responder a esta clase de capotes, cuya fabricación por esas fechas ya debía de ser habitual en España.

El extenso exordio inicial a cuenta de estos largos gabanes, que habría que clasificar en el apartado de los sobretodos, se justifica por compartir muchos de ellos motivos y distribución ornamental con las prendas que, andando el tiempo, se conocerían como

Lorenzo Tiepolo, *Mujer con mantilla y otras figuras* (entre 1762 y 1776). Patrimonio Nacional.

Fragmento conservado de la desaparecida *trona* (púlpito) de la iglesia de Sant Antoni de Portmany (Ibiza), 1769. Foto M.^a Lena Mateu Prats.

207 — Viera y Clavijo, José de, *Extracto de las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas* (1777-1790). Edición conmemorativa del 250 aniversario del nacimiento de don José de Viera y Clavijo. Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1981. XXXI, MARSELLESES, p. 100.

208 — Cito por la obra de Reguera Ramírez, Ricardo, *Las Indumentarias de Lanzarote*. Ed. del autor, 2007; XI.1.5.3. «Marselleses y sayos», pp. 136-140.

209 — Inventario de Vicente Sanz, 29 de enero de 1862. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41526, f. 1111 y ss.



Antonio Rodríguez, *De Madrid, Majo con marsellé y Capote*, 1801. Museo Nacional del Prado/G005710/014.

marselleses, las chaquetas que centran nuestra atención. Mediado el XVIII Tiepolo retrata a un mayoral látigo en mano luciendo un capote con coderas que constituiría el primer documento gráfico donde se asocia este tipo de prendas a un oficio relacionado con el transporte de pasajeros. Precisamente en Ibiza, en el único fragmento conservado de las pinturas del púlpito de la iglesia de Sant Antoni de Portmany, destruido en la última guerra civil y datado en 1769, Lena Mateu documenta por primera vez una chaqueta que podemos identificar claramente con una de las tipologías más características en estas prendas, singularmente los llamados marselleses *de calesero*, por la afición a vestirlos que mostró este gremio y otros relacionados con la esfera del transporte con caballerías, al punto de convertirse casi en un uniforme profesional. No sabemos, claro está, el nombre por el que se conocería en la isla a este chaquetón, por lo que de momento dejamos al *pagès* escuchando atento el sermón en este excepcional documento de la indumentaria pitiusa del XVIII. Hay que aguardar unos lustros para dar con la primera cita que, hasta la fecha, ha aparecido en la Villa y Corte de alguna prenda con esa denominación, hallada por la investigadora Amelia Leira en una carta de dote del año 1788²¹⁰; nada sabemos del patrón de esos marselleses, si respondían a los capotes marineros o eran ya las chaquetas cortas que acabarían por imponerse, si bien cabe suponer que por entonces ya comenzarían a ser habituales estas últimas, pues Goya se autorretrata ante su caballete hacia 1785 vistiendo una chaqueta recta cuyo corte se corresponde con el de nuestro marsellés, patrón que, por otra parte se apartaba del estilo internacional entonces en boga. En un aviso de pérdida del 20 de febrero de 1792 hemos encontrado la primera referencia en el Diario:

«El día 5 de este, se perdió una mantilla de muselina, de 4 varas, festoneada de blanco, y un marsellé, desde la Corredera de San Pablo baja, hasta los Correos; quien lo hubiese hallado lo entregará en dicha Corredera, frente a la calle del Escorial, en la taberna, donde darán el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 20 de febrero de 1792, p. 208)

«El día 4 del corriente por la mañana se perdió desde la calle Mayor, carrera de S. Gerónimo, hasta la puerta de Atocha, un marsellé fino y usado, que al lado izquierdo tiene un bolsillo de pelo de zorro; se acudirá para su entrega a la guisandera que está en la calle de Alcalá, frente al Buen Suceso, taberna de Antonio Muñoz, quien dará su hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 18 de noviembre de 1792, p. 1347)

Anotando el ambiente tabernario donde se dan las primeras noticias, al año siguiente topamos con la primera asociación de la prenda al oficio que daría apellido a una de sus más singulares variedades, precisamente la más cercana, por su ornamentación, a los antiguos capotes del levante mediterráneo:

«Quien hubiere hallado un marsellé nuevo entre fino, que se perdió el día de S. Andrés, desde la puerta de Toledo hasta la calle de la Cruz, le entregará en dicha calle a Santiago el Calesero, quien dará mas señas y el hallazgo.» (*Diario de Madrid*, 8 de diciembre de 1793, p. 1393)

En 1801 Antonio Rodríguez nos proporciona la primera imagen identificada de un marsellés, tal como reza al pie del majo *crudo* madrileño que lo luce junto a un regio

210 — Descalzo Lorenzo, Amalia, y Seco Serra, Irene, «Con calzón y marsellés. Particularidades de la vestimenta del bandolero andaluz», *AH Andalucía en la Historia* (2008), año V, n.º 22, octubre-diciembre; Sevilla: Centro de Estudios Andaluces; pp. 30-33.



capote. Aquí la prenda aparece bajo otra variante también muy característica, destacándose sobre el paño pardo las complicadas labores de flores y ramos, acaso de recortes. Algún aviso contemporáneo en la gaceta da noticia de estas llamativas prendas:

«En la tienda nueva de perfumería de la calle de la Zarza, barrios de la puerta del Sol, se halla de venta un marsellé, bordado de materiales finos de oro, plata, seda, y piedras, con el mejor esmero; por la misma le enseñarán al que guste de verle, é informarán del precio.» (*Diario de Madrid*, 26 de febrero de 1801, p. 228)

En un artículo satírico firmado por Don Preciso, pseudónimo del vizcaíno Juan Antonio de Iza Zamácola (Dima, 1756-Madrid, 1824), publicado por entregas en 1802, encontramos de nuevo referencias al marsellés calesero. En él se ridiculizan las formas de vestir características de diversos colectivos extranjeros y nacionales, a los que se describe como simios amaestrados. En la tercera entrega se los viste para acudir a una corrida de toros:

«Á las once de la mañana dió orden al Ayudante para que se vistiese á los monos extranjeros con los vestidos que insinué en los Diarios de 21 y 22 de Abril; y á los Españoles con trages de majos, esto es, á los unos con chaquetas ó marselleses de caleseros con franja doble, y capotes xerezanos con muchos alamares, á otros con capas de grana y chupillas de bolero, y á todos con grandes patillas y moños de á palmo en el cogote, atados con fajas

Francisco de Goya, *Autorretrato ante su caballete*, (detalle) h. 1785. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/1166.



ó bandas negras con fleco. Á las monas españolas las vistió de jugoncitos bordados de lentejuelas con muchos alamares de plata y oro, mantillas de gasa y blonda, catalana, y un furioso moño gaditano con un gran lazo en la superficie. Á las monas extranjeras y á las nacionales, discipulas de aquellas, las vistió de largos y escurridos trages que arrastraban cinco varas de cola; y como estas monas serías no gastan faltriqueras, puso á cada una un taleguito de seda (que llaman el *ridículo*), colgado del brazo izquierdo, donde llevaban el pañuelo, los guantes, la caxa y el mondadientes.»²¹¹

Tras varias escenas disparatadas en la plaza, los monos se dispersan por la ciudad en la cuarta y última de las entregas:

«Se sabe que en una de estas mañanas se han visto cinco ó seis monos de la casta de Madrid en la puerta del Sol con casaquitas que llaman de *tapa-rabadilla*, con muchos bordados de diferentes clases; pantalones con cordon de plata y garanbaynas en las faltriqueras, medias botas bordadas de oro, sable grande, patilla poblada hasta por debaxo de la barba, y pelo enmarañado, que llaman á lo Bruto.»²¹²

En la serie de vendedores ambulantes de Gamborino (1809-1810) también se ven algunos, singularmente en los dedicados a las alcachofas y espárragos, productos que, según el propio pregón al pie de la figura, solían proceder de las feraces huertas de Aranjuez.

Miguel Gamborino, *Los gritos de Madrid* (núms. 40, 39 y 56), 1809-1810.

211 — *Diario de Madrid*, 1 de junio de 1802, pp. 607-608.

212 — *Diario de Madrid*, 3 de junio de 1802, p. 616.

213 — *Tarifa para la exacción de derechos de puertas en conformidad del artículo 33 del Decreto de 30 de Mayo de 1817*; Madrid: 1818; p. 23

214 — Capital de Soterio Rodríguez, 15 de septiembre de 1802. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30529, f. 101 y ss.

215 — Capital de Felipe Jiménez Guzmán, 19 de septiembre de 1816. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29715, f. 216 y ss.

216 — Capital de Julián Pérez, 5 de noviembre de 1818. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30245, f. 167 y ss.

217 — Capital de Raimundo Moreno Gómez, 21 de febrero de 1827. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29719, f. 70 y ss.

218 — Inventario de Juan Martín Arroyo, 28 de noviembre de 1851. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41779, f. 290 y ss.

219 — Partición de Justo de Santos Nieto, 20 de septiembre de 1865. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/41805, f. 27 y ss.

220 — Inventario de Pedro Aguilar, 22 de abril de 1816. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29906, s.f.

221 — Capital de Tomás Gutiérrez, 19 de abril de 1817. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30246 f. 61 y ss.

222 — Dote de Teresa Morillas, 11 de mayo de 1823. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29780, f. 53 y ss.

223 — Capital de Baldomero Sevillano, 19 de enero de 1852. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/44645, f. 9 y ss.

224 — Capital de Pedro José Álvarez de Miranda, 13 de enero de 1827. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29719, f. 19 y ss.

225 — Capital de Tomás López Merlo, 2 de septiembre de 1835. Archivo Notarial de Alcalá de Henares/ f. 52 y ss.

226 — Capital de José García Rederuello, 28 de diciembre de 1839. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/44726, f. 91 y ss.

227 — Capital de Cosme Arribas, 28 de agosto de 1846. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30541, f. 138 y ss.

228 — Inventario de D.^a María Petra de la Peña y Fernández, 6 de septiembre de 1886. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/36831, f. 884 y ss.

229 — Testamento de Miguel Fernández, 30 de noviembre de 1811. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/30870, f. 580 y ss.

En 1818, en la relación de tarifas para el pago de las tasas a las importaciones del puerto de Barcelona se cita el: «Paño afelpado ordinario y fino, que sirve para marselleses, hasta poco mas de media vara de ancho, cada vara»²¹³. Cabe suponer que a partir de estos años las citas de marselleses ya responden a este patrón de chaqueta corta. Es por entonces cuando comienzan a menudear en los protocolos del entorno madrileño. A pesar de lo sucinto de las citas, que apenas describen las prendas, algún detalle se puede extraer de ellos. Abunda el color pardo original de aquellos capotes del siglo anterior:

«Un marsillé de paño pardo ya usado=40 rs.» (Navalcarnero, 1802)²¹⁴

«Un marsille de paño pardo nuevo=100 rs.; Un marsille andado=20 rs.» (Colmenar de Oreja, 1816)²¹⁵

«Un Marsillé de Paño Pardo=76 rs.; Un Marsilé Pardo y chaqueta negra bueno=30 rs.» (Villarejo de Salvanés, 1818)²¹⁶

«Un Mansillé de paño pardo, un par de Calzones de paño amatado, y un Chaleco de pana negra, andado=72 rs.» (Chinchón, 1827)²¹⁷

«Un mansiller pardo=6 rs.» (Bustarviejo, 1851)²¹⁸

«Vn marsillé de paño pardo=10 rs.» (Cabanillas de la Sierra, 1865)²¹⁹

Algo menos frecuentes los de color negro:

«Vn Marselle de paño segovia=100 rs.; Vn Marselle chupa y polainas de paño negro=180 rs.» (Arganda del Rey, 1816)²²⁰

«Vn marsille de paño negro guarnecido con las preparaz.^{nes} necesarias=100 rs.» (Villarejo de Salvanés, 1817)²²¹

«un marselle de Paño negro=24 rs.» (Estremera de Tajo, 1823)²²²

«Vn bestido de paño fino negro compuesto de pantalon y Marselle=180 rs.; otro id., de Color de pasa compuesto de id.,=150 rs.» (Barajas de Madrid, 1852)²²³

Alguna vez se deslizan detalles de sus adornos y guarniciones:

«Vn Mansillé, de Paño amatado con Broches de plata=120 rs.» (Chinchón, 1827)²²⁴

«Un Marsille nuevo con Broches y muletillas=50 rs.» (Algete, 1835)²²⁵

«Un Marselle y Pantalones de Nieva con adornos de Pana=120 rs.» (Vicálvaro, 1839)²²⁶

«Marsille con botones de plata=70 rs. (Navalcarnero, 1846)²²⁷

«Un marsillé de paño azul fino guarnecido de terciopelo y alamares de seda=55 pta.» (Chinchón, 1886)²²⁸

Se indica si son prendas de uso cotidiano:

«Que asimismo Deve á D Eugenio Diaz Roperio en Madrid lo que balga un marsille De Paño Pardo, y una chaqueta que trajo a su Pastor=...él Marsille Chaqueta y Calzones que se pone todos los Dias el otorgante y un Par De Zapatos estrenados que tiene...» (Aravaca, 1811)²²⁹

«Vn mansille de paño fino sin estrenar=90 rs.; Otro id estrenado=80 rs.;
Otro mansille para diario sin estrenar=80 rs.» (Morata de Tajuña, 1857)²³⁰

O las versiones confeccionadas para los niños:

«Un Marsillé p.^a niño=54 rs.» (Vicálvaro, 1841)²³¹

A través de estos documentos podemos intuir los complejos procesos de difusión de estas prendas, que en principio, y al margen de las versiones que pudieran confeccionarse localmente, fueron en general obra de talleres especializados. Los marseleses llamados caleseros, o de calesero, acaso sean, como decíamos, los más próximos a aquellas prendas con origen en el Mediterráneo oriental, perpetuando la ornamentación reflejada en la *trona* ibicenca de Sant Antoni. El Diccionario de la Academia recoge el término por primera vez en su edición de 1801, el mismo año de publicación del grabado de Rodríguez, si bien subrayando también su arraigo entre la marinería y echando mano de otra prenda larga al describirlo, lo que enlazaría con los capotes en uso en el XVIII: «especie de anguarina corta de paño burdo que usan los caleseros y marinos». Esta asociación con los conductores de pasajeros se afianzará avanzado el siglo:

«La persona que haya hallado un marsillé de calesero, con una esquila en uno de sus bolsillos, que se perdió el día 15 de diciembre último, desde la calle Mayor hasta la de la Concepcion Gerónima; tendrá la bondad de entregarle al mozo del meson de los Huevos, sito en dicha calle de la Concepción, quien dará la correspondiente gratificación.» (*Diario de Avisos*, 5 de enero de 1825, p. 8)

Bromea *El Curioso Parlante* en 1832 acerca del confuso vestuario empleado por los actores en paro forzoso de «Los cómicos en Cuaresma»: «Llamóme primero la atención un pantalón azul, un marsellés de calesero y una cortina de muselina blanca en forma de turbante, sobre cuyo atavío había un cartón que en letras gordas decía: “Traje de Otelo y demás moros de Venecia y de otras partes.”»²³². Lo describen también varios autores contemporáneos, tanto españoles como extranjeros, como un anónimo firmante en 1840: «Gastaba hace treinta años [el calesero] marsellés de alamares y recortes, calzón corto con cordones y borlitas de deshilado en las charreteras, medias blancas o azules, zapatos de pala corta y punteagudos, moño trenzado, y un gran sombrero de tres picos, que se llevaba precisamente de frente [...]»²³³. Gautier quedó también subyugado por la indumentaria del zagal que acompañaba a la diligencia nada más trasponer la frontera por Irún:

«El traje del zagal es encantador, de una elegancia y una ligereza extremas: lleva un sombrero puntiagudo, adornado con tiras de terciopelo y madroños de seda; una chaquetilla color marrón o tabaco con las bocamangas y el cuello de trozos de diferentes colores —azul, blanco y rojo, generalmente—, y un gran arabesco en medio de la espalda; calzones constelados de botones de filigrana, y como calzado unas alpargatas sujetas con cordones; añadid a esto una faja roja y una corbata variopinta y tendréis una figura del todo característica.»²³⁴

230 — Capital de Tomás Casado, 30 de octubre de 1857. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/29726, f. 279 y ss.

231 — Partición de Félix Mocete, 7 de enero de 1841. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/44717, f. 4 y ss.

232 — Mesonero Romanos, Ramón de (Madrid, 1803-1882). *Escenas matritenses* (primera época, de 1832 a 1836). Madrid: Gaspar y Roig editores, 1851. «Los cómicos en Cuaresma», abril de 1832, pp. 15-17.

233 — «Tipos orijinales de Madrid, El Calesero», *El panorama, periódico literario que se publica todos los jueves* (1840), p. 415.

234 — Gautier, Théophile, *Viaje por España* (1840); Barcelona: Taifa, 1985; p. 32.



José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Calesero (n.º 3), 1825.

Leonardo Alenza, *Bebedores sentados a una mesa en el Café de Levante de Madrid* (detalle), h. 1830. Museo Nacional del Prado/P007605.

Antonio María Esquivel, *Mayoral (Cab driver)*, h. 1830. Museo Nacional del Romanticismo/CE7228.

Antonio María Esquivel,
Contrabandista (Smuggler), h. 1830.
Museo Nacional del Romanticismo/
CE7221.



Juan Martínez Villergas vierte a romance el artículo dedicado al caletero en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), donde podemos comprobar una vez más la estrecha relación de su indumentaria con la de los majos, si no su plena correspondencia:

El traje del Caletero
no es tan rico que se pueda
comparar al de los siervos
que guían las carretelas
.....
Calzado todo español
pues sabe que en su faena
zapato ruso o inglés
vale poco y mucho cuesta.
Buen pantalón de ancha trampa
con botones a docenas,
a veces de plata todos
y otras de cobre o de suela.
Faja limpia y bien ceñida,
chaleco de pana verda,
por corbatín un pañuelo
que le sirve de chorreras.
Suele echarse una zamarra
entre otoño y primavera,
y de primavera a otoño
sencillamente chaqueta,

Miranda, «El caletero», *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-1844.

Alenza y Ortega, «El mayoral de diligencias», *Los españoles pintados por sí mismos*, 1843-1844.

u otra mejor de alamares,
que parece cuando nueva
un poco más que manola
y algo menos que torera.²³⁵

En la misma obra colectiva, en el capítulo dedicado al mayoral de diligencias se nos informa de un posible origen para estas prendas, que sin duda ya se confeccionaban en el país para atender a la demanda local: «[...] es un hombre robusto, trigueño de tez, patilludo, cara tosca y austera, un sombrero manchego caído para adelante, un pañoso y coloreado marsellés madrileño, y un calzón de pellejo.»²³⁶ Caleseros, mayoresales, zagales y en general gente de los oficios asociados al transporte de viajeros hicieron suyo el modelo de marsellés con más abolengo, persistiendo durante décadas, pues otro paisano de Gautier, Charles Davillier, escribía en 1862:

«El mayoral es de ordinario un hombre grueso, de cara alargada y color subido, enmarcada en espesas patillas cortadas en forma de chuleta. Lleva a la cabeza un pañuelo de seda anudado en la nuca y cubierto por el *sombrero calañés*, sombrero andaluz con los bordes hacia arriba, rematado con dos borlas de seda negra. Usa el *marsillé*, chaqueta corta adornada con bordados y cordones, con dos trozos de paño rojo o verde en los codos y un gran jarrón con flores, bordado, que extiende sus ramas por la espalda»²³⁷.

También en esos mismos años el marsellés bordado se va asociando progresivamente al traje andaluz; así parece desprenderse de la prenda elgida por Mesonero Romanos para caracterizar al andaluz de «La posada o España en Madrid», al que describe como: «Alegre, vivaracho y corretón, guarnecido de realitos el chupetín, con más colores que un prisma, y más borlas que un pabellón, *Curriello el de Utrera*, mozo despierto y aventajado de ingenio [...]»²³⁸. Gautier se detiene en la descripción del traje popular a su paso por Granada en 1840:

«El pueblo, felizmente, no sigue las modas de París; sigue llevando el sombrero puntiagudo de alas de terciopelo, adornado con borlas de seda, o el de forma truncada con un ancho borde, a manera de turbante; la chaqueta, con bordados y aplicaciones de paño de todos los colores en los codos, en las bocamangas y en el cuello, que recuerda ligeramente las chaquetillas turcas; la faja encarnada o amarilla, el pantalón de vueltas, sujeto por botones de filigrana o realitos soldados a un gancho; las polainas de cuero, abiertas por un costado, dejando ver la pierna; pero todo esto más deslumbrante, más florido, más rameado, más frondoso, más cargado de oropel y de fruslerías que en las demás provincias.»²³⁹

No faltan las noticias a la costumbre, documentada hasta tiempos recientes por toda España, de presumir las chaquetas al hombro, incluso sin llegar jamás a vestirlas, por chocante que hoy nos parezca el uso:

235 — Martínez Villergas, Juan, «El calesero», *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), t. I, pp. 333-347.

236 — Auset, A., «El mayoral de diligencias», *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), t. II, pp. 190-197.

237 — Davillier, Jean-Charles, *Viaje por España*. Madrid: Adalia, 1984. T. I, cap. III, «De Barcelona a Valencia», p. 188.

238 — Mesonero Romanos, Ramón de (Madrid, 1803-1882). *Escenas matritenses* (primera época, de 1832 a 1836). Madrid: Gaspar y Roig editores, 1851. «La posada o España en Madrid», julio de 1839, pp. 181-187.

239 — Gautier, Théophile, *Viaje por España* (1840); Barcelona: Taifa, 1985; pp. 190-191.



«Salimos de Sevilla por la hermosa puerta de *Triana* y nos dirigimos a las alamedas del río que habían de conducirnos hasta la misma puertas de la venta. Vimos algunos grupos de mujeres graciosamente ataviadas con sus vestidos blancos y sus mantones de grana o mantillas de felpa, que acompañadas de unos cuantos mozos de la tierra, con sus *marselleses* al brazo y armado alguno con su correspondiente guitarra, desembocaban del puente viniendo de *Triana* [...]»²⁴⁰

A pesar del ramalazo de tópico orientalismo, puede ser que el autor francés no anduviese tan errado al evocar las chaquetillas turcas, pues en realidad esta clase de prendas profusamente ornamentadas hay que encuadrarlas en el poderoso influjo que las modas y labores orientales ejercieron sobre la indumentaria del siglo XVIII por todo el continente, cuando los bordados naturalistas multicolores o en hilo metálico de oro y plata inundan casacas, chupas, calzones y todo tipo de prendas, según tradición arraigada en

José Elbo y Piñuela, *La calesa*, h. 1840. Museo Nacional del Romanticismo/CE7388.

240 — F. de V., «Usos y trajes provinciales. Un columpio en Sevilla», *Semanario Pintoresco Español*, 1846, pp. 291-294.



el ámbito otomano y casi desconocida hasta entonces en la moda occidental, origen levantino que vendría apoyado por los datos apuntados más arriba.

Pero de lo que no cabe duda es de que en poco tiempo su confección ya se hacía por entero en el país. Quizá, a falta de un estudio más minucioso y profundo consultando todo tipo de fuentes, de las sastrerías especializadas andaluzas provinieran la mayoría de las chaquetas de este tipo que aparecen dispersas por toda España. El día 7 de enero de 1862 el Boletín vizcaíno publica la búsqueda que el juzgado de Amurrio, en Álava, hace de Francisco López de Nabarroba, quien vestía: «Marsellé de color de pasa, chaleco afelpado, pantalon de paño mezcla, tapabocas, alpargatas negras, sin gorra ni sombrero.»²⁴¹ A la evidente manufactura especializada patente en esta clase de marseleses habría que sumar el trasiego de ropa de segunda mano que se documenta ya en siglos anteriores, cuando la vertiginosa sucesión de modas cortesanas generaba un notable excedente de prendas en buen uso que acababan llegando a las más apartadas aldeas tras la reiterada compraventa²⁴², un aspecto de la indumentaria popular que suele orillarse desde concepciones románticas, algo trasnochadas, que pretenden un vestido de elaboración exclusivamente local y con materiales del terreno. No sé si remontándonos a tiempos prehistóricos daríamos con ese traje puro e incontaminado que, sobra aclaración, solo existió imaginariamente, porque la documentación de archivo, allá donde se conserva, presenta un panorama mucho más permeable a los materiales foráneos de lo que comúnmente suele suponerse. Ello explica la sorprendente presencia de marseleses de aire goyesco en los lugares más insospechados y vestidos por quien menos lo esperaríamos, como la asturiana del excepcional apunte de campo de Villaamil, que viste sobre su ceñido dengue una variedad que conserva incluso las viejas solapas, en singular contraste con la arcaica y compleja toca de la cabeza. Los coloridos marseleses habrían de

Antonio Chamán, «Maja y calesero», *Costumbres Andaluza*. La Feria de Sevilla, 1852.

Eustaquio Talavera, *el tío Caco de Carabaña* (Madrid), h. 1890. Col. Andrés Gil.

241 — *Boletín Oficial de la Provincia de Vizcaya*, 7 de enero de 1862, n.º 3, p. 9.

242 — Véase Nieto, José A., *Artisanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid (1450-1850)*; Madrid: Fundamentos, 2006; «Producción y demanda cortesanas. Mercaderes, baratilleros y roperos», pp. 122-129.



encuadrarse en esa categoría de piezas volanderas, no confeccionadas en el ámbito familiar, resultando al cabo prendas excepcionales allá donde las hallamos, porque lo habitual en la mayoría de la población, también en Andalucía²⁴³, fue vestir chaquetas de diverso tipo más sobrias de adorno, incluso carentes casi por completo de él. Conviene tener presente que los viajeros a los que fascinaban las modas populares del país rara vez salían del recorrido habitual por las ciudades, de ahí que sus observaciones correspondan en general al ámbito urbano y al de los caminos, precisamente donde sería más frecuente topar con estos estilos abigarrados en el vestir. Con todo, parece que los deslumbrantes marseleses, presentes por gran parte del territorio, ejercieron su influjo en la moda campesina en forma de remedos caseros, o en las trazas ornamentales que se han constatado en los cuerpos masculinos de toda España, del Cabo de Gata hasta Finisterre.

Con respecto a la variopinta muestra reunida para la exposición, la diversa procedencia obedece a la demanda que hicimos a nuestros colaboradores de prendas que de algún modo, tanto por su corte como, sobre todo, por su ornamentación, pudieran encuadrarse en esta categoría de tan difuso contorno, de ahí la apertura de la selección expuesta. Acaso la pieza de mayor abolengo, al menos en su patrón, sea la localizada en una casa de hacendados de Vélez Blanco (Almería), pues responde al viejísimo modelo de cuerpos con mangas independientes. Se trata de una prenda en paño negro adornada con guarniciones y recortes en piel estezada, tan propia de las indumentarias camperas, que conserva aún, a pesar de haber perdido las mangas, las agujetas de seda verde con que iban atacadas. En la misma casa se guardaba el espectacular marsellés ricamente adornado de recortes de bayetas de colores, terciopelos y cordoncillos, sin duda una prenda al alcance únicamente de economías desahogadas, que ilustra el proceso de apropiación por parte de las clases elevadas que llevó a los propietarios ricos a revestirse a la moda de los majos, indumentaria no habitual en

Jenaro Pérez Villamil, *Estudio de trajes asturianos* (detalle), Soto del Barco, 5 de septiembre de 1846. Museo de Bellas Artes de La Coruña/0096.

José Ribelles Helip y Juan Carrafá, *Manolo ó Menestral* (n.º 2), 1825.

243 — Téngase presente que los viajeros a los que fascinaban las modas populares del país rara vez salían del recorrido habitual por las ciudades, de ahí que sus observaciones correspondan en general al ámbito urbano y al de los caminos, precisamente donde sería más frecuente topar con estos estilos abigarrados en el vestir.

los estamentos pudientes que se reservaba para determinadas circunstancias en que resultaba lo más adecuado, según vimos en la introducción²⁴⁴. Es, por cierto, la única pieza de este apartado localizada en tierras andaluzas, dato significativo a tener en cuenta. Acaso de un taller andaluz saldría el ejemplar localizado en Ágreda (Soria), que combina, igual que el velezano, la bayeta, el terciopelo y el cordoncillo en su garnición, si bien en tonos algo más sobrios. De las tipologías que podrían entroncar con los antiguos capotes orientales, los marselleses conocidos como *caleseros*, el diminuto ejemplar infantil salmantino sería el más próximo a los modelos originales, tanto por la distribución de las aplicaciones como por los colores empleados, en tanto que el procedente de Toro (Zamora) representa la variada tipología que alcanzaron estas prendas, siempre sujetas a un esquema bien definido en el que no faltan las coderas de recortes, el ramo a la espalda, las bandas de las esquinas delanteras y los ostentosos alamares que remedan las viejas agujetas con que se ataban las piezas primitivas sobre aplicaciones de chocante y moderno diseño, por lo común en número de seis. De las dos chaquetillas murcianas que mostramos, una de ellas, procedente de Torre Pacheco, presenta decoración de recortes según patrones locales, aplicados asimismo al ornamento de los refajos femeninos, por lo que quizá estemos ante una variante del terreno, mientras que la localizada en Roche mantiene rasgos propios de los marselleses más clásicos²⁴⁵. Por cierto, que ya vamos viendo cómo en general las prendas utilizadas por los campesinos solían ser más comedidas en el colorido, ajustándose así a la sobriedad común del traje masculino decimonónico, poco dado a los excesos ornamentales tras el polícromo XVIII, cuando sayos y jubones de labradores combinaban tintas contrastadas en el cuerpo, mangas y haldillas. La confluencia de elementos procedentes de modas y estilos diversos está representada aquí por la *jupa* morellana, que combina el corte con solapas y hombros algo abullonados, quizá por influjo de las modas románticas de principios del XIX, con los alamares de agujetas típicos de los marselleses, aquí sobre recortados corazones azules que se destacan sobre la pana rasa verdosa de la prenda. Los ejemplares procedentes de Monreal de Ariza (Zaragoza) y Utiel (Valencia) serían muestra de la ornamentación más próxima a los caireles de la chaquetilla torera, con la que coinciden en su esquema básico y distribución, además de percibirse el soplo de las modas internacionales de nuevo en la aparición de solapas según el estilo de cada momento. Por último, un conjunto segoviano sin localizar, si bien prácticamente idéntico —el ramo de la espalda es exacto— a otro conservado en Valverde del Majano²⁴⁶, en la misma provincia, nos ilustra acerca del influjo que ejercieron los gustos majescos en las modas populares, siempre bajo el prisma del uso local, multiplicándose en variantes que van desde el fino trabajo de estas dos piezas al encanto rústico del chaquetón de Gregorio Romero, *el tío Goyito*, que vivió en su pueblo de Fuentearmegil (Soria) hasta principios del siglo XX, con su ingenuo adorno de la espalda en el más puro estilo tradicional, prenda que, conforme a la moda de su tiempo, acusa ya el corte de las americanas en sus esquinas redondeadas. Al parecer, era un sastre de Rejas San Esteban quien hacía los picados de la espalda a partir de unas plantillas que tenía a propósito, y aparecen ejemplares similares por toda la comarca. Por lo demás, este género de chaquetones de pardo —también los hubo negros— adornados con ingenuos picados y sencillos alamares de trencillas debieron de ser muy populares a finales del siglo XIX, y tipologías semejantes aparecen en muchas provincias:

Mi abuela, la madre de mi madre, hacía chaquetones de sayal, que era en color marrón, y luego llevaban en el codo un trozo de... terciopelo negro, y ahí

244 — Una pormenorizada descripción de esta misma prenda por parte de Francisco Martínez Botella, experto conocedor de la cultura tradicional de su tierra además de acreditado maestro sastre histórico, puede verse en <https://youtu.be/EDw34iBw2K0> (consulta 1-8-2022)

245 — Mas, Julio; «Artesanía textil e indumentaria típica del Campo de Cartagena»; *Etnología tradicional de las populares III* (actas del III Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares, Zaragoza, 16-19 de enero de 1975); Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (CSIC) de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, 1979; pp. 407-491.

246 — López García Bermejo, Ángela, Maganto Hurtado, Esther, y Merino Arroyo, Carlos, *La indumentaria tradicional segoviana*; Segovia: Obra Social y Cultural Caja Segovia, 2000; p. 86.



hacían pespunte, unas flores o un dibujo, a la luz de la tea. Era el chaquetón... el chaquetón era color marrón, el sayal era color marrón, y luego llevaban un... eso así como... un trozo grande de tela negra, de pana negra, y ahí lo bordaban, no bordao sino al pespunte, y hacían dibujos. Del chaquetón de sayal perfectamente me acuerdo.²⁴⁷

En suma, piezas que merecerían un estudio pormenorizado acerca de su origen efectivo, tanto de la primigenia procedencia foránea como de los centros de producción en España una vez implantada la moda; piezas, también, faltas de una clasificación tipológica a partir de sus hechuras y ornamentación, seguramente relacionada con esos desconocidos talleres y sastrerías de donde salieron, por no hablar del incompleto mapa que reflejaría su distribución por el territorio²⁴⁸. Más complejo es el asunto de delimitar con precisión cuáles de estas ropas fueron de uso propiamente popular y cuáles objetos de lujo al alcance de una minoría, pues la iconografía de la época los muestra lucidos tanto por hombres de los más humildes oficios como por los señoritos más recalcitrantes. En cualquier caso, conviene tener siempre en cuenta que se trataba de prendas de excepción, siendo extraño que en una plaza de lugar los luciera toda la junta de mozos, más bien alguno se destacaría por la presunción de traerlo terciado. Su presencia dispersa por el país podría obedecer a diversos motivos: al movimiento ocasionado por las levadas militares, que produjo una mezcolanza de la mocedad masculina nunca vista hasta entonces, o acaso a la existencia de focos difusores de las modas majescas y toreras en las grandes ciudades, no solo en el área meridional, quizá al empleo de algunos individuos en el transporte de viajeros, trayendo de vuelta al terruño el ajuar propio del oficio... Como todo en la historia de la vida cotidiana, la casuística es demasiado amplia como para obtener conclusiones cerradas, de modo que habremos de conformarnos, por el momento, con esta sucesión de preguntas sin respuesta a la espera de otros datos que apunten en alguna dirección más certera.

Chaqueta de pardo conservada en Bustarviejo (Madrid), modelo documentado en varios lugares en torno a ese pueblo serrano.

247 — Elena Jiménez, de 77 años de edad, de Miraflores de la Sierra (Madrid). Entrevistada el día 20 de julio de 2001 por Marcos León Fernández y Nieves Pascual Pascual.

248 — El loable artículo incluido en los primeros anales del recién creado Museo del Pueblo Español de Madrid está hoy ampliamente superado casi un siglo después de publicado, si bien su párrafo de inicio puede suscribirse aún punto por punto. Gutiérrez Martín, Carmen; «Evolución de las prendas de busto en el hombre»; *Anales del Museo del Pueblo Español*; Madrid: República Española, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1935; pp. 103-108.

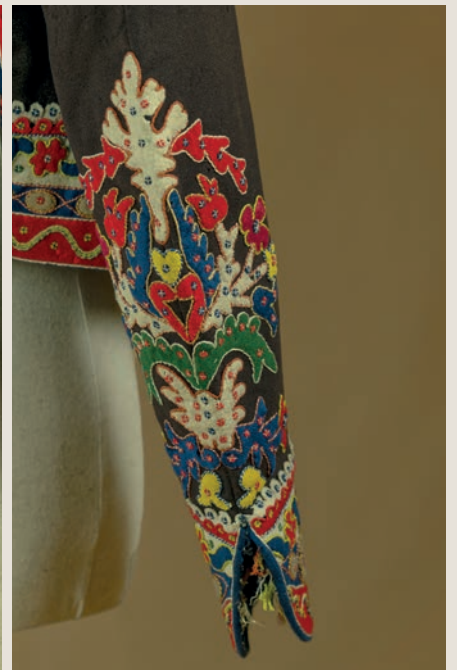


Chaqueta

Vélez Blanco (Almería)

Familia Bañón

Museo Comarcal «Miguel Guirao» de Vélez Rubio (Almería)

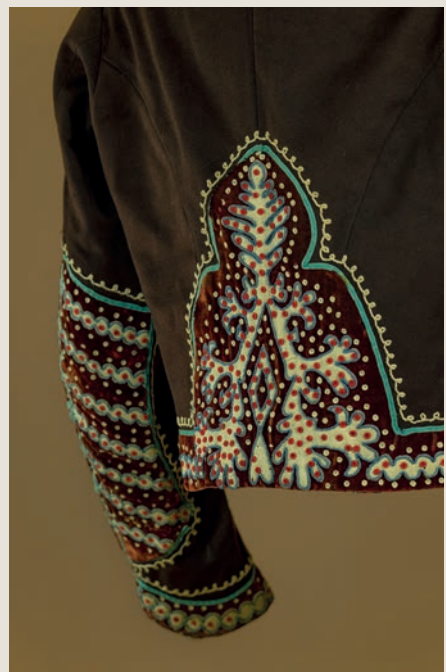
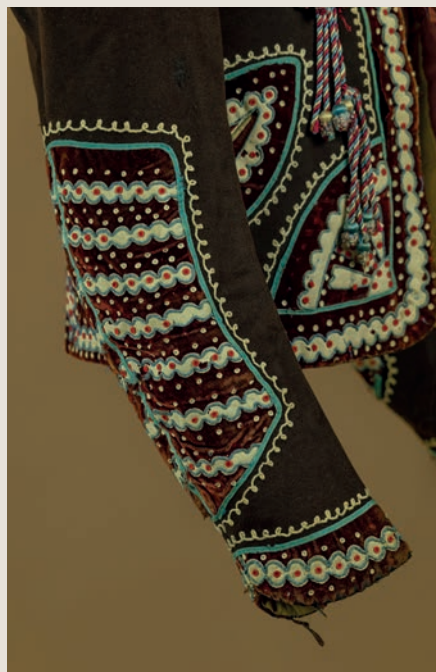


Marsellés

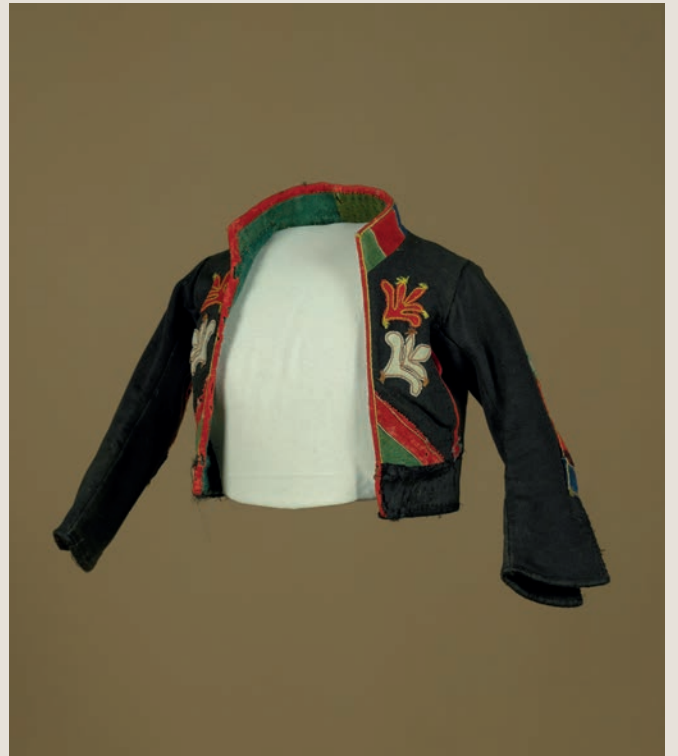
Vélez Blanco (Almería)

Familia Bañón

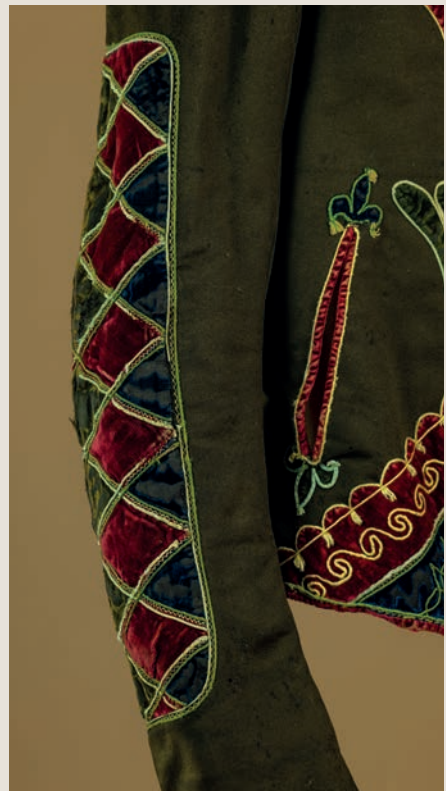
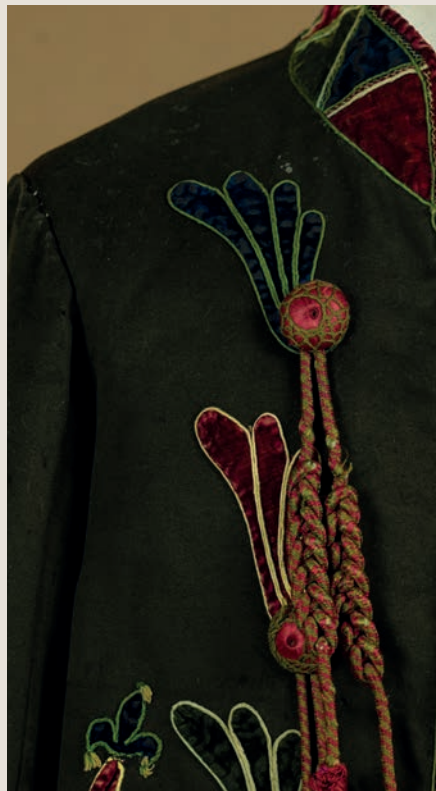
Museo Comarcal «Miguel Guirao» de Vélez Rubio (Almería)



Marsellés
Ágreda (Soria)
Col. Hnos. Omeñaca Cacho



Marsellés calesero de niño
 Puente del Congosto (Salamanca)
 Col. Carlos Jesús Sánchez de la Peña



Marsellés calesero
Toro (Zamora)
Col. Carlos Martín Ramos



Chaqueta
Torre Pacheco (Murcia)
Col. Grupo Folklórico «Ciudad de Cartagena»



Chaqueta
Roche, La Unión (Murcia)
Col. Grupo Folklórico «Ciudad de Cartagena»



Jupa
Els Ports de Morella (Castellón)
Museu Municipal de Vila-real (Castellón)



Chaqueta
Monreal de Ariza (Zaragoza)
Col. Ángel Sánchez Martínez



Chaqueta
Utiel (Valencia)
Museo Municipal de Requena (Valencia)



Chaqueta y chaleco
Segovia (sin localizar)
Col. Ricardo Corcuera Morote



Chaqueta

Fuentearmegil (Soria)

Perteneció a Gregorio Romero, *el tío Goyito*

Familia La Poza Mencía

Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)

CALZONES



Casi resulta innecesario detenerse en una pieza tan de sobra estudiada, pues no hay tratado de indumentaria popular que no dedique un capítulo a la prenda masculina por excelencia de cintura para abajo. Aunque el pantalón se va imponiendo lenta pero continuamente desde su aparición a principios del siglo XIX, generando incluso alguna variedad al estilo de la tierra, el calzón corto marcará en muchos lugares el paso del vestido local al internacional en los hombres, y pese a su sustitución generalizada, no habrá provincia donde no se haya documentado algún heroico anciano que aún resistía encalzonado en el siglo XX, alcanzando a recogerse testimonios orales de su uso hasta las últimas décadas de la centuria. Pero, como suele ser habitual en el campo de la vestimenta campesina, los calzones que lucían los últimos portadores no dejaban de ser el resto de un uso generalizado por el continente en todo el arco social, y la prenda estuvo sometida al dictado de las modas durante todo su periodo de vigencia. Precisamente el calzón de los primeros majos del XVIII podríamos considerarlo como uno de los elementos que suscitaba la ilusión de antigüedad, de apego a la costumbre del país, entre las élites contemporáneas, cifrando en su traje poco menos que la esencia nacional. Porque en estas tempranas representaciones vemos a estos hombres del pueblo aún con el calzón ancho a la moda del siglo anterior, con bragueta abotonada y bolsillos con solapas recortadas, mientras que la moda internacional de las clases altas iba imponiendo ya otra versión dicha *a la bávara*, de pernera muy ajustada y sin bragueta, con la trampa o alzapón que acabaría por hacerse consustancial a la prenda por todo el territorio, excepción hecha de algunos escasos enclaves en los que persistió en uso el modelo antiguo, como el occidente toledano. Jovellanos —cayendo, por cierto, en la sugerencia del origen amoriscado de los majos y sus modas, dando fe de que el prejuicio ya estaba bien asentado en el país antes de la llegada de los viajeros románticos con todo su cargamento de ansiados estereotipos— en la segunda de sus sátiras a Arnesto, publicada en 1786, describe así en endecasílabos la estampa de un majo *crúo*, incidiendo en la amplitud de sus bragas:

¿Ves, Arnesto, aquel majo en siete varas
de pardomonte envuelto, con patillas
de tres pulgadas afeado el rostro,
magro, pálido y sucio, que al arrimo
de la esquina de enfrente nos acecha
con aire de sesgo y baladí? Pues ese,
ese es un nono nieto del Rey Chico.
Si el breve chupetín, las anchas bragas,
y el albornoz, no sin primor terciado,
no te lo han dicho: si los mil botones
de filigrana berberisca, que andan
por los confines del jubón perdidos,
no lo gritan; la faja, el guadijeño,
el harpa, la bandurria y la guitarra
lo cantarán. [...] ²⁴⁹

Francisco de Goya, *Baile a orillas del Manzanares, 1776-1777*. Museo Nacional del Prado/P000769.

249 — *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos: adicionada con algunas notas*; Madrid: Imprenta de D. León Amarita, 1830; t. I, p. 49.



En la colección de Antonio Rodríguez (1801) aproximadamente la mitad de los campesinos representados llevan calzones de bragueta de este tipo, algunos con los bolsillos de solapa, e incluso en la siguiente galería general de tipos, la de Ribelles y Carrafa (1825), llegan a ser mayoría, cuando el pantalón largo comienza a ser adoptado masivamente por las clases populares urbanas y en las costas. Acaso fuera ese abolengo que se atribuía a la bragueta lo que moviera a su elección para el calzón —la *taleguilla*— cuando se formuló el traje de luces, aunque el mayor juego y apertura que permite a las piernas, al ir más ajustada a las ingles, posiblemente serían motivos decisivos por la seguridad que aportaban a la faena. Pero del calzón del majo goyesco poco rastro quedaría en el vestir cotidiano, a lo sumo, alguna prenda pastoril cortada en piel estezada mantendría el uso de hebillas en los cenojiles, recuerdo de las jarreteras que solían presumir los majos a la rodilla.

Una vez fraguado el patrón del traje, el torero de luces compartirá con los campesinos de media España el uso del calzón corto, pero fuera del ruedo será, como vanguardia de la moda popular, de los primeros en adoptar el pantalón largo, incluso cuando vestía de majo, que en realidad era su gala más habitual para la vida pública. Ya comentamos en la introducción cómo el traje de los majos del XVIII y el de luces se distinguen radicalmente del estrictamente popular en el empleo de guarniciones de oro y plata, ausentes en el vestir campesino, adorno que en aquellos fue común aplicar por las costuras laterales del calzón de alto en bajo, al estilo de la indumentaria

La danza de las coberteras de San Leonardo de Yagüe (Soria). El danzante en primer término a la izquierda lleva un marsellés de tipo calesero. Mateo López, Armando, «Tradiciones y costumbres de San Leonardo», *Revista de Soria*, 2ª época, n.º 54, otoño 2006; pp. 78-91.



militar, pero también conforme al uso del servicio doméstico en las casas potentadas. En la esfera popular estos adornos quedarán reservados a ciertas indumentarias de carácter ritual, como los vestidos de los danzantes, quizá también por el cariz belicoso que poseen algunas de las danzas que ejecutaban. Los colores de estas prendas suelen también apartarse de los severos tonos habituales en la vestimenta del campesino decimonónico, que apenas se apartó de los universales negro, azul y castaño —y sus gamas asociadas— en calzones y chaquetas, reservando los colores vivos para otros elementos complementarios, como chalecos, ceñidores o pañuelos. Un calzón encarnado de los danzantes de Casarejos (Soria), color habitual en los uniformes de muchos regimientos del XIX, con galón dorado por los flancos, sirve de ejemplo a este tipo de ropas para el ritual, distintas de las habituales.

Pero el labrador también gustó de adornar los costados de las perneras según su estilo y gusto, y esa es la selección que hemos hecho para la muestra, prendas en las que destaque por ahí la ornamentación. Esta podía darse bajo diversas fórmulas. Una de ellas la que, echando mano de los necesarios refuerzos, tanto para evitar el desgaste de la prenda como para ocultar las zonas deterioradas por el uso, hacía del útil remiendo elemento ornamental, alcanzando a veces notable altura artística. A pesar de esa clara función práctica, esta tipología no fue general en todo el territorio, destacando, entre otras áreas, las tierras de Ávila y Segovia por la afición que hubo a remontar los calzones, a veces en el mismo paño de la prenda, otras buscando el contraste de color, incluso de género y textura. De ambas provincias traemos ejemplos de tipo

José Ribelles Helip y Juan Carrafa,
Ventero de Sierramorena (n.º 50), 1825.

Jean Laurent, hombre de Muñoveros
(Segovia) en la comparsa que acudió a
la boda de Alfonso XII, enero de 1878.

Ulpiano García, de Salceo (Quirós,
Asturias), h. 1929.



diferenciado, más sobrio el abulense, con la remonta claramente destinada al refuerzo de la parte interior de las perneras, mientras que el segoviano aúna el pardo y el azul, combinación de colores bien documentada en la indumentaria popular del siglo XVII, cuando la disponibilidad de los géneros en tonos vivos era mucho más limitada, y luce aún los machos de seda verde para atacarlos.

Menos frecuente fue el uso de bordados en el ornato de los calzones, tan habituales en el traje cortesano y consustanciales al de luces, contándose con los dedos de una mano los lugares donde se han documentado, por lo común asociados a la esfera de lo *charro*, con ejemplos en Zamora, Salamanca y Cáceres. Con todo, se trata de labores muy sencillas y discretas, muy alejadas del resplandeciente aspecto de las ropas toreras. De la comarca zamorana de Sayago procede el ejemplar expuesto, que presenta unos ramos respuntados por ambas caras de la prenda y en idéntico color, consiguiendo así una especie de repujado o relieve muy singular²⁵⁰.

Mucho más extendido estuvo el uso de carreras de botones metálicos de arriba abajo por toda la costura lateral, algo que ya venía viéndose en el vestido soldadesco al menos desde principios del siglo XVII, cuando las tropas del continente lucían interminables botonaduras por los costados de guegüescos, valones y calzones amplios. El traje popular del XIX consevaría esta gala en gran medida, y pueden citarse ejemplos por todo el país, si bien localizados en áreas concretas. A menudo el propio calzón llegaba a constar de dos piezas casi independientes, delantera y trasera, que quedaban unidas solo por la zona de la cintura y los botones de los lados, estilándose en algunos lugares abrocharla por gala solo a trechos para presumir por las aberturas la blancura del calzoncillo que no todos se podían permitir; moda que cristalizó y se mantendría cuando estas prendas interiores se generalizaron en todo el arco social, siendo un ras-

Calzón de estezado con remontas y bordados procedente de las Tierras Altas Sorianas. Museo Numantino (Soria) Junta de Castilla y León.

250 — Calles Pérez, Agustina, y Ramos García, Carmen, *Indumentaria tradicional en Sayago*; Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo» (C.S.I.C.), Diputación Provincial, 2010; «Prendas de cintura para abajo. Calzón», pp. 242-250.



go que se incorporó en algunos casos al arquetipo regional que acabó por construirse cuando aquellas indumentarias comenzaron a decaer en el uso cotidiano. Pero a pesar de aquella presencia de esta guarnición en el antiguo traje militar, estos adornos parecen más bien una incorporación tardía, pues no los vemos por ninguna parte en las colecciones de trajes clásicas del inicio del siglo, ni en la de Rodríguez ni en la de Ribelles Helip-Carrafa. Se dirían una novedad acaso difundida a partir del traje de majo andaluz que cuajaba al amor del Romanticismo, especialmente en las variedades para montar a caballo, sin duda por la ventaja y comodidad que suponían los calzones cortos frente al pantalón. El área donde aparecen en mayor número, constituyendo un rasgo local, es la Andalucía oriental, aunque las piezas antiguas son muy escasas y de complicada localización²⁵¹. De la ciudad de Baza (Granada) procede el ejemplar que exponemos, cortado en fina sarga, que conserva toda la botonadura a pesar de haber sufrido radicales modificaciones, seguramente para su uso folklórico, como el añadido de una moderna cremallera en la trampa que lo cierra por delante; una prenda sin forros ya algo alejada de los patrones tradicionales. Fuera de esa región los ejemplos son dispersos y distribuidos de forma irregular, y entre ellos destaca la afición de los paseos cántabros por esta clase de calzones con interminables y ostentosas botonaduras, o los calzones más usuales en algunas islas canarias, singularmente, los *calzones de cordón* tinerfeños²⁵². En la muestra figura un calzón albercano de terciopelo azul en el que la filigrana de sus botones de plata añade su tintineo a los pespuntos que orlan las costuras de la prenda, presumiendo el singular estilo de la salmantina Sierra de Francia.

Más permeables a la ornamentación rica y colorida fueron cierto género de calzones largos hasta una cuarta por encima de los tobillos, donde toma forma suavemente acampanada, conocidos como *bombachos* o *calzonas* según las áreas. De origen

Antonio Chamán, «La Feria de Sevilla. Majo a caballo», *Costumbres Andaluzas*, 1852.

Valentín Carderera, *Gitano entre Aragón y Cataluña*, 1831. Biblioteca Nacional/DIB/18/1/1182.

251 — Navasal Huertas, Carlos, y Sicilia de Miguel, M.^a Pilar, *Memoria viva. Indumentaria costumbrista de Jaén y provincia*; Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Cultura y Deportes, 2019; pp. 245-248.

252 — Cruz Rodríguez, Juan de la, *Textiles e Indumentarias de Tenerife*; Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, Aula de Cultura, 1995; pp. 124-125.





Izquierda

«Provincia de Almería», Boronat y Satorre, Francisco, *España Geográfica histórica ilustrada*, Madrid:1874.

«Provincia de Badajoz», Boronat y Satorre, Francisco, *España Geográfica histórica ilustrada*, Madrid:1874.

«Provincia de Sevilla», Boronat y Satorre, Francisco, *España Geográfica histórica ilustrada*, Madrid:1874.

R. P. Napper, *Tipos de Gibraltar*, h. 1863.

Aldeanos de Fuente Segura (Santiago de la Espada, Jaén). Col. Miguel Cuadros García. Navasal Huertas, Carlos, y Sicilia de Miguel, M.^a Pilar, *Memoria viva. Indumentaria costumbrista de Jaén y provincia*, Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Cultura y Deportes, 2019; p. 63.

Derecha

Tipos pasiegos. Fotografía aportada por Valentín Lavín del Noval para documentar los trajes que representaron a Cantabria en la Exposición del Traje Regional celebrada en Madrid en 1925. Col. María del Carmen Simón Altuna Lavín.

Mozo de Riaza (Segovia) en la Fiesta del Traje de 1923. Porro, Carlos, *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos*, Segovia: Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana «Manuel Gómez Herrero», Diputación de Segovia, 2015; p. 153.

probablemente andaluz, pues se documentan en todo el territorio, tenemos noticias de ellos en las primeras décadas del siglo XIX, siempre asociados a la esfera ganadera, razón por la que su dispersión viene a coincidir con las cabeceras y nudos de paso de las cañadas reales que trasponían Sierra Morena, sin que llegaran a desligarse de ese mundo pastoril. El *bombacho* velezano, que nos hemos tomado la licencia de exponer junto al marsellés por haberse conservado en la misma casa, a sabiendas de que sus tallas indican a las claras que no formaron parte del mismo conjunto, está cortado en género castaño con remontas de azul, ribeteadas sus costuras laterales con bayetas recortadas multicolores, más la botonadura metálica de los costados. Se trata, como las otras prendas de la misma familia, de una prenda confeccionada para un hacendado. En sus antípodas cabe encuadrar las *calzonas* de Montejo de la Sierra (Madrid), un tipo de prendas de piel estezada que solían elaborar por entero los mismos pastores, desde el preparado de las pieles, que también incluía las finas tiras con que iban cosidas y su teñido con cáscaras de roble, hasta los artísticos calados en el paño negro de las remontas por donde se ve la bayeta de color puesta debajo, con el toque final de la larga carrera de botones sin otra función que la meramente ornamental. Fueron confeccionadas por su dueño para casarse, y aún después la revendería a otro vecino del lugar que la empleó para el mismo fin.



Calzón de danzante
Casarejos (Soria)
Col. Trinidad Contreras Cámara
Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)



Calzón
Muñotello (Ávila)
Museo de Ávila-Junta de Castilla y León



Calzón
Arroyo de Cuéllar (Segovia)
Col. hnos. Gómez Gozalo



Calzón

La Muga de Sayago (Zamora)

Asociación Etnográfica «Bajo Duero»



Calzón

Baza (Granada)

Asociación de Coros y Danzas de Granada



Calzón
La Alberca (Salamanca)
Col. familia Sánchez Barés



Bombacho
Vélez Blanco (Almería)
Museo Comarcal Velezano «Miguel Guirao» de Vélez Rubio



Calzonas

Montejo de la Sierra (Madrid)

Pertenecieron a Julio de Frutos Cobo

Museo Etnográfico de Horcajuelo de la Sierra (Madrid)

LA FAJA, LA CAPA



Concluimos el recorrido por la vestimenta masculina haciendo brevísima parada en dos complementos que eran indispensables en el traje de torear como lo fueron en las galas de los majos.

LA FAJA

Por más que muchos autores hayan insistido desde hace dos siglos en su supuesta raigambre morisca, lo cierto es que, con la documentación en la mano, se trata de una prenda de incorporación relativamente tardía al vestido del campesino español, que se iría implantando progresivamente a lo largo del siglo XVIII por todo el territorio hasta hacerse casi imprescindible, instalándose en el arquetipo del traje regional. Únicamente en algunos puntos de cultura arcaizante persistieron en gastar bragas y calzones sin ceñidor que los coronase. En la colección de Juan de la Cruz las lucen majos y menestrales, dividiéndose los campesinos entre los del litoral mediterráneo, que se muestran enfajados, y los del interior, más apegados a las viejas modas, que aún no la habían incorporado a su traje habitual. Siendo piezas que por lo común se elaboraron en talleres y telares especializados, su variación regional no obedecía tanto a los modelos en sí, similares por toda España, como a la forma de disponerla según los usos locales. En cualquier caso, toreros y picadores seguían las corrientes generales en cuanto a tipología y colores, y así en el XVIII, cuando su indumentaria coincidía con la de los majos comunes, se estilaron los ceñidores listados, siempre de brillante seda multicolor. Una vez conformado el traje de luces las más habituales fueron las fajas lisas en tonos carmesíes, gusto que compartieron con buena parte de la mocedad menestrala y labradora, que las elegía así para lucir con las galas domingueras. Junto a los calzones mostramos tres ejemplares, uno murciano enteramente listado de colores sobre fondo azul y rematado en sus cabos por fleco enrejado por el estilo de los aplicados a los pañuelos de rosas bordadas; las otras dos fajas representan tipos muy extendidos por el país, una lisa procedente del madrileño Valle del Lozoya y otro ceñidor estrecho localizado en la Tierra de Campos palentina, modelo que aparece también en muchas provincias. Seguramente buena parte de estas prendas, que se adquirían en el comercio, procedan de telares valencianos, donde hubo industria artesana dedicada a su producción, singularmente en el área de Morella (Castellón).

LA CAPA

De haber profundizado en una prenda de tanto abolengo y relevancia en la indumentaria ibérica como la capa, nos habríamos visto abocados a una monografía, pues es tema de mucha enjundia y recorrido histórico, desplegada como vivió en mil y una variedades, desde la más primitiva a la más refinada. De modo que nos hemos limitado a confrontar, sin pretender con ello establecer una filiación

Francisco de Goya, *El paseo de Andalucía o La maja y los embozados*, 1777. Museo Nacional del Prado/ P000771.





directa entre ellos, un posible antecedente de las capas cortas «de vestir» con las que coinciden en su patrón con el capote torero, ya sea el de paseo o el de brega, que solo se distinguen en la calidad y ornamentación, acorde con la función a que van destinados. Una reproducción de un ferreruelo —o herreruelo— tal como probablemente lo luciría un labrador acomodado, capa fina y relativamente corta para vestir con las galas domingueras, diferente de las variedades de uso cotidiano, según patrón extraído del libro del guipuzcoano Juan de Alcega, publicado en 1580, nos sirve para ilustrar el camino trazado hasta llegar a las capas cortas de sastrería al uso ciudadano del siglo XIX, prendas que mantienen el antiquísimo corte de la capa hispana con la incorporación dieciochesca de las vistas de color. Frente a estas capas de vestir, siempre en tonos severos de la gama de los negros y pardos, acaso azules muy oscuros, los capotes toreros conservaron la deslumbrante paleta que estuvo de moda entre el majerío goyesco, pues en aquel Siglo de las Luces vemos las más chocantes y atrevidas combinaciones de color en las capas y sus vistas, lucidas de muchas maneras en complejos y estudiados pliegues.

Izquierda

Manuel de la Cruz, *Vn Barbero dando musica à su Maja*, 1777. Biblioteca Nacional/DIB/14/4/16.

Manuel de la Cruz, *Vn Majo en Bravo*, 1777. Biblioteca Nacional/DIB/14/4/26.

Francisco de Goya, *Contrabandista andaluz*, 1826-1828.

Antonio María Esquivel, *Majo, Andalucía*, h. 1830. Museo Nacional del Romanticismo/CE7214.

Derecha

Josepe Sánchez de Velasco, «Una niña de edad de cinco años natural de Palencia de Negrilla cayó en un poço, su madre la encomendo al Santo Cristo y sacandola milagrosamente sin lesion alguna padres y hija vinieron a dar gracias a Dios por su misericordia», 1615. Exvoto mural, catedral vieja de Salamanca.

Josepe Sánchez de Velasco, «Jacome Tremante, natural de Ruan de Francia, habiendo estado tullido de pies y braços muchos meses encomendandose al Santo Cristo sano milagrosamente», 1615. Exvoto mural, catedral vieja de Salamanca.



Faja
 Rascafría (Madrid)
 Casa de Antonia Alonso

Faja
 Autilla del Pino (Palencia)
 Col. Fernando Aguado Mota

Faja
 Ciudad de Murcia
 Familia Díez de Revenga



Ferreruelo

Confeccionado por Francisco Martínez Botella según patron de Juan de Alcega (1580)



Capa
Sotillo del Rincón (Soria)
Col. José Campos González



Capa
Herrín de Campos (Valladolid)
Col. familia Martínez Hernando

EL VESTIDO DE TOREAR, COLOR Y BRILLO EN LA FIESTA

M^a Antonia Herradón Figueroa
Museo de la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

Zapatilla escotada
para el estribo.
Media rosa estirada
y alamar vivo.

Tabaco y oro. Faja
salmón. Montera.
Tirilla verde baja
por la chorrera.

Capote de paseo
seda amarilla.
Prieta para el torero
la taleguilla.

(Gerardo Diego, *Torerillo en Triana*)

¿Era Belmonte con traje de plata un torero o la armadura de Carlos V?

(José Bergamín, *El arte de birlibirloque*)

El contexto de la exposición «*de Manolas y Toreros. Patrones de España*», organizada por la Diputación Provincial de Soria, proporciona un excelente marco para reflexionar sobre la trayectoria recorrida por la indumentaria taurina durante aproximadamente trescientos años de apasionante historia. Incluso sin ser un aficionado a la fiesta de los toros, es difícil sustraerse a una estética que a nadie suele dejar indiferente. Como sugiere el título de esta muestra, el torero es, sin lugar a dudas, uno de los arquetipos españoles más reconocibles. En 1919 el artista madrileño Juan José García plasmó admirablemente esta idea en su obra titulada *Nuestra Señora de España*. En ella, un bien alimentado clérigo y un torero con pose chulesca sostienen las andas de una figura mariana tocada con una descomunal corona y vestida con un gran manto de estética barroca; una amplísima vista de la llanura castellana sirve de fondo a la composición. Desde luego no era el primero que condensaba una parte fundamental de la esencia nacional utilizando la figura de un sacerdote y de un torero; tampoco iba a ser el último. Porque, en efecto, comprender la idiosincrasia española exige tanto una aproximación a la sólida vinculación del país con el catolicismo como una comprensión desapasionada de ese fenómeno, poliédrico como pocos, que es la tauromaquia.

Puede decirse que el torero, aun cuando la única razón de su presencia en el coso sea establecer una noble lidia con el toro, es el principal protagonista de la tauromaquia. Su imagen simbólica se ha forjado a lo largo de los siglos vinculando su figura con una serie de epítetos, unos de carácter moral asociados con la valentía, el arrojo o la audacia demostrados durante la faena —con resultado, además, de muerte en muchísimos casos—, otros de carácter externo relacionados con su gallardía y apostura. Por otro lado, también sustantivos como pundonor, ese sentimiento de dignidad personal que exige a uno misma atención y dedicación continua en una labor o profesión, han contribuido a dibujar al mito. En cuanto al vestido de torear, supone ni más ni menos que la indumentaria que identifica y consagra a ese mito.

En palabras de Cossío, «el calificativo de ídolo, con que a los favorecidos por el entusiasmo popular se conoce, tiene su justificación patente en el vestido, pesado, barroco, más propio de icono bizantino que de ejercicio de profesión de agilidad y valentía»²⁵³. El escritor vallisoletano estimaba, además, que el hecho de vestirse alguien de manera singular y extravagante, y recibirlo el que lo ve con perfecta naturalidad, indica que el así vestido está preparado para desarrollar una función ritual y extraordinaria. El rito sólo se puede officiar con vestiduras excepcionales y ricas, que convierten automáticamente al officiante en un sujeto privilegiado, obligándole a realizar acciones tan singulares como arriesgar la propia vida. El torero entonces asume junto a su vestido toda la responsabilidad que conlleva su oficio, del mismo modo que lo hace el que viste de uniforme militar o con vestiduras sacerdotales.

El papel del traje en el ejercicio del torero es, pues, capital. De ahí las pesadillas de toreros que se han visto a sí mismos en sueños literalmente desnudos justo antes de una corrida. De ahí también la desolación de los aspirantes a matadores, cuando para acudir a sus primeras citas con los ruedos se veían obligados a recurrir a trajes prestados o alquilados, ya que solía tratarse de prendas muy viejas que nunca encajaban en su sitio. Por ejemplo, la primera vez que Juan Belmonte se vistió de luces en 1909 fue precisamente con uno de esos ajados trajes. Su biografía no lo describe con detalle, pero sí recoge la descripción, entre humorística y ácida, realizada por el trianero del aspecto que tenía el de su banderillero:

253 — (COSSÍO, 1945).



«Cuando mi banderillero sacó del baúl el traje que le habían prestado, se le cayeron los palos del sombrero. No se podía salir a la plaza con aquel pingajo. Era un traje negro del año de la nanita, con la taleguilla manchada y descolorida, y los abalorios arrancados. En la chaquetilla había trozos en los que no sólo faltaba el bordado, sino también la tela, y el cartón de las hombreras se salía desvergonzadamente»²⁵⁴.

La apariencia externa del torero no es, por tanto, un aspecto baladí, sino más bien un asunto cardinal, de manera que puede decirse que la trayectoria histórica seguida por el vestido de torear ha tenido como principal objetivo, precisamente, construir una indu-

Juan José, *Nuestra Señora de España*, 1919. Museo del Traje, CIPE (Madrid).

254 — (CHAVES, 1935: 97).

mentaria que, al mismo tiempo, significara y dignificara al hombre en su lid con el toro. Por este motivo ha sido y es fuente de un repertorio inagotable de anécdotas toreras, reveladoras de la importancia conferida por el torero a todos los detalles de su atuendo en la plaza por pequeños que estos puedan parecer al profano en la materia. Y también por la misma razón es tan significativo el momento en el que el torero se viste, quién le viste y cómo le viste. Ni que decir tiene que todas estas acciones en torno a la indumentaria han contribuido y contribuyen significativamente a agrandar el mito y su carácter sagrado. Sin embargo, este estudio, lejos de aspirar a alcanzar una exhaustividad enciclopédica que trate estos y otros asuntos taurómacos, pretende únicamente ofrecer una serie de breves pinceladas que resuman algunos de los momentos más significativos de esa construcción indumental tan española, haciendo un repaso de sus prendas más características en cada momento. Confío en que esta propuesta sepa atrapar la atención del lector.

DE ANTE Y RASILLA

La *Cartilla de torear* fechada en un momento impreciso del siglo XVIII, señala en el capítulo titulado *Circunstancias que deben concurrir en el aficionado para su lucimiento* que los que quisieran enfrentarse al toro debían cubrir su cuerpo con prendas confeccionadas con ante. Los anónimos versos no tienen desperdicio: ofrecen recomendaciones llenas de sentido común que aluden tanto a su función protectora como a su comodidad, y prefiguran al mismo tiempo, mediante el uso del término «gala» en el sentido que hoy tiene en cuanto vestido o complementos lujosos y elegantes que se poseen y se ostentan, la trascendencia adquirida por del aspecto de la indumentaria a la hora de torear. Dicen así:

Quiero daros la postura
de la vestidura y gala
para correr como bala
mientras que la fiesta dura.
Quien quisiese ver que vuela
y sin embarazo alguno,
traiga zapato moruno
y éste ha de ser de una suela...
De ante ha de ser el vestido
para el cuerpo resguardar,
que no le pueda calar
aunque él se ve oprimido.
Parece advertencia extraña
la que en esto se verá,
que las medias han de estar
atadas con mucha maña;
pues no hay duda que les daña
cuando están muy apretadas,
que les hará hacer paradas²⁵⁵.

255 — *Cartilla en que se notan algunas reglas de torear a pie en verso y prosa* [f.4r y 4v].



Esta *Cartilla* se imprimió con ligeras modificaciones en 1750, de manera que hay que suponer que tales consejos estuvieron vigentes durante buena parte de la centuria:

«[...] deben salir los Toreros vestidos de ante fino, u otro que agrade à todos, con tal que no pueda ser del Toro penetrado sin gran dificultad, que esto solo mira á su conveniencia: las medias deben ser correspondientes al vestido, ó á lo menos que no desdigan: deben atarlas floxas, por que motivándoles á hacer paradas, si es que están apretadas, les ocasiona á un precipicio: los zapatos han de ser de una suela, y sin tacón, porque todo lo contrario es arriesgado: la capa siempre ha de ser rasilla, la que deben llevar al descuido terciada con gran garbo: deben evitar toda presumpcion, phantasia, vanagloria, y muy poca modestia, porque desluce al mas pintado»²⁵⁶.

Entre la nómina de prendas descritas en estas dos citas destaca de forma especial una, referida como vestido de ante fino. Se trata del denominado coletto, que fue en origen un chaquetón de cuero con mangas de uso militar que se disponía sobre el jubón.

Coletto, 1680-1700. Museo del Traje, CIPE/ CE104316, (Madrid).

256 — (GARCÍA BARAGANA, 1750: 5-6).



Estampa, siglo. XVIII (reimp. 1940-1950). Calcografía Nacional (Madrid).

257 — Análisis realizado con motivo del estudio de la representación de la indumentaria en la cerámica catalana de la colección de la Fundación La Fontana (HERRADÓN FIGUEROA, 2019: 195).

258 — El Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico de Madrid conserva dos coletos no relacionados con la indumentaria popular. Aunque muy posiblemente uno de ellos, procedente de la colección de Eusebio Güell y López, II vizconde de Güell, se trate de una recreación de principios del siglo XX, tiene el interés de mostrar el aspecto de una prenda histórica de la indumentaria española (MTCE000908).

259 — En los dos casos se trata de estampaciones modernas, fechadas entre 1940-1950, realizadas a partir de un taco antiguo. Aunque se desconoce su procedencia concreta, ciertas anotaciones hechas por el coleccionista que formó la colección, Antonio Correa, sitúan su origen en Barcelona. Nº inv. AC-03911 y AC-03912.

Según el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739) el colete es una «Vestidúra como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo o de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas, y sirven a los Soldados, para adorno y defensa, y los que son de hechúra de jubón se usan tambien para la defensa, y abrigo». Entre los reinados de Felipe II y Carlos II el patrón de la prenda sufrió diversas modificaciones, algunas de las cuales quedaron reflejadas en ciertos platos de cerámica catalana²⁵⁷: la longitud de los faldones experimentó oscilaciones, acortándose progresivamente, las mangas se suprimieron, el corte de la cintura se marcó, e incluso el cuerpo se decoró con las consabidas cuchilladas y la parte superior de las mangas con brahones con el objetivo de enriquecer la prenda. Por el contrario, lo que permaneció invariable fue el material utilizado en su confección, que fue siempre algún tipo de piel, ante o gamuza. Estos materiales le confirieron un característico color, más o menos amarillento, que es el que precisamente quedó plasmado tan convenientemente en la cerámica, ofreciendo una foto fija de gran interés para la historia de la indumentaria. Son pocos los coletos antiguos que se han conservado²⁵⁸, si bien se trata de una prenda que ha mantenido su forma y su materia en el contexto de la indumentaria tradicional española, perviviendo, por ejemplo, en los chalecos utilizados por los arrieros de la Maragatería leonesa.

La Calcografía Nacional de Madrid conserva dos estampas xilográficas de carácter popular que documentan el uso del colete de ante en la lidia precisamente en el mismo tiempo en que las fuentes escritas lo describen²⁵⁹. En ambos casos la escena es similar. Está protagonizada por un hombre con capa en la mano que viste un colete provisto de mangas, cerrado en un caso, abierto en otro; calzones a la rodilla; medias

y zapatos planos; la cabeza está tocada en un caso con una montera y en el otro con un sombrero tipo chambergo. Llama la atención, no obstante, que el hombre estoquee al toro en campo abierto, no en un recinto cerrado, presumiblemente como acto de defensa de una mujer que yace tendida en el suelo. Una reflexión sobre estas imágenes, que debieron gozar de mucha difusión a tenor del acusado desgaste de los tacos, invita a pensar que, quizás, podrían tratarse de representaciones alusivas a la valentía y la naturaleza heroica del hombre (simple aficionado o torero) que se enfrenta a un toro.

En la época en que la indumentaria torera todavía estaba muy lejos de ser configurada, el colete de ante puede considerarse, por tanto, como una prenda utilizada comúnmente por los que se lanzaban a lidiar los toros. No debe entenderse, sin embargo, como una indumentaria específica, ya que su uso todavía debía ser habitual, al menos en los entornos rurales habituados al trabajo con animales. El resto de los elementos señalados en las fuentes citadas (medias, zapatos) y observables en las estampas (calzones y sombreros) son los propios de la indumentaria masculina general de los años centrales del siglo XVIII. En cuanto a la capa, llama la atención la alusión a su material, la rasilla, descrita en el Diccionario de Autoridades como una «tela de lana delgada y parecida a la lamparilla»; así como al modo de llevarla «al descuido terciada con gran garbo».

DE VERDE CELEDÓN Y PLATA

Las fuentes iconográficas que posibilitan realizar una aproximación a la indumentaria utilizada por los toreros durante el siglo XVIII son numerosísimas, especialmente a medida que transcurre la centuria. Muy conocidas en este sentido son las representaciones recogidas en pinturas, cartones y estampas por Goya y, en general, en obras de otros artistas contemporáneos como Antonio del Castillo. También lo son las estampas, en especial la docena que conforma la *Colección de las principales suertes taurinas de una corrida de toros* realizada por Antonio Carnicero Mancio entre 1787 y 1790, una de las primeras series que recoge las diferentes suertes del toreo, permitiendo analizar además con relativa precisión la indumentaria de toreros y picadores. El artista ha representado en este trabajo, que podría considerarse una especie de galería fotográfica del momento, una selección de escenas caracterizadas por la espontaneidad de los protagonistas y la individualización de sus gestos e indumentarias. Es por ello que, en mi opinión, ofrecen un interés mayor que los tipos aislados relacionados con el mundo taurino —*Torero banderillero* y *Torero varilarguero*— de la *Colección de trages de España*, grabados por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en 1777. Otra referencia de indispensable consulta para documentar la indumentaria taurina del período es el conjunto de figuras de tauromaquia conservado en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Atribuido a Juan Cháez (1750-1809), íntimo amigo de Goya, fue seguramente un encargo de Carlos IV y destaca por la extraordinaria calidad de los textiles y metales utilizados en la vestimenta de los personajes. Está compuesto por veintisiete esculturas de madera policromada de 60 cm de altura, de las cuales dieciocho son personajes que participan en la lidia y el resto animales entre caballos, toros y mulillas. Recientemente restaurado y expuesto en 2016 en *Armarse*



a la suerte. Figuras de tauromaquia en el Museo Nacional de Escultura, constituye un riquísimo muestrario de la indumentaria que se lucía en una plaza de toros a finales del siglo XVIII²⁶⁰.

Según informan las referencias iconográficas citadas, a finales del Siglo de las Luces los lidiadores seguían sin vestir un traje específico, sino que componían su atuendo con las prendas y accesorios propios de la indumentaria masculina de las clases populares de la época, entre las que figuraban los majos madrileños. La actitud vital y el aspecto exterior de estos personajes, caracterizados por sus vistosos trajes y siempre bien reconocibles por su altivez, ejercieron una influencia decisiva a la hora de la configuración del arquetipo del torero tal y como lo entendemos en la actualidad. De hecho, la identificación entre ambos llegó a ser tan estrecha que sus indumentarias podrían llegar a intercambiarse sin problema alguno. Es lo que sugieren, por ejemplo, dos estampas de la *Colección general de los trajes de España según se usan actualmente*, grabada por Antonio Rodríguez en 1801: *A los Toros: majo con marsellés y capote*, y *Viva la gracia: bayarin bolero*, que muestran diversas prendas de indumentaria taurina vestidas durante la lidia en el período si bien no necesariamente como conjunto inamovible. En definitiva, los elementos que visten al torero en este tiempo son, de los pies a la cabeza, los descritos a continuación.

Antonio Carnicero, *Colección de las principales suertes de una corrida de toros*. Lámina II: Suerte de varas, 1790. Museo del Traje. Madrid.

Los zapatos son de color negro, planos, y se caracterizan por disponer de una lengüeta que los ajusta al empeine mediante una hebilla de plata rectangu-

lar u ovalada de gran tamaño, llegando con frecuencia a alcanzar la misma anchura del pie.

Las medias son blancas con bordados laterales de tipo floral y vegetal, dispuestos en vertical en el corto tramo que va desde el tobillo hasta media pierna.

El calzón, ceñido a la pierna y ajustado exactamente debajo de la rodilla mediante hebillas, ligas o cintas. Es de seda, de tonalidades claras de moda en la época como verde celedón, azul medio, amarillo, gris y beis, si bien el color rojo también figura entre los favoritos lo mismo que el rosa, el color que Goya viste en *Los toros*. Dispone en la parte delantera de dos aberturas verticales que facilitan la apertura del alzapón, una especie de trampilla de apertura vertical que se cierra con dos botones situados en la cinturilla. En estampas y pinturas de la época se advierte como, sobre cada una de las dos líneas verticales descritas se dispone una cadena o châtelaine, un simple adorno muy de moda en la época que se utilizaba bien solo, bien colgando en él diversos dijes o el reloj. Aunque podían ser de oro y plata, los más habituales fueron los elaborados con materiales de imitación como el similor, el pinchbeck y el acero, que se caracterizaban por su extraordinario brillo. En lo que respecta a su color, el calzón formaba conjunto con la chaquetilla.

La chupa es de seda y va provista de una abertura vertical recta y de un juego de botones y ojales en los delanteros. Solía ser de un tejido distinto al de la chaqueta y el calzón.

Ciñendo la cintura se encuentra la faja, que podía ser de seda o de lana de colores variados. La faja se enrollaba en varias vueltas para potenciar su función protectora y/o de abrigo, de manera que bajo ellas acabaran asomando, a voluntad de su portador, los flecos de uno de sus extremos o de los dos.

La chaqueta, abierta y provista de pequeñas solapas triangulares, es corta, alcanzando la altura de la cadera. Sus mangas son ajustadas y están decoradas en la parte de su unión con el hombro con una serie de cintas de pasamanería, de color contrastado con el del tejido de la prenda, componiendo lazos o dispuestas transversalmente. Estas aplicaciones pretenden evocar el lujo implícito en las antiguas prendas provistas de cuchilladas y brahones. Los delanteros están abiertos, sin duda para facilitar el movimiento, y en ellos no siempre es posible advertir si incorporan o no el habitual juego de ojales y botones, pero en principio cabe pensar que así fuera. Aunque, como se sabe, incluso presentando estos elementos, era habitual en este tiempo que las casacas y chaquetas nunca se abotonasen por completo.

La camisa es blanca, como todas las de la época, dispone de chorreras y se complementa con una banda de muselina o algodón denominada corbatín, que se ajusta completamente al cuello mediante una hebilla. El corbatín acabó desapareciendo a finales de esta centuria, manteniéndose en cambio las ampulosas chorreras de encaje.

El pelo se llevaba largo y se recogía en una coleta baja mediante un lazo negro. Este peinado se recubría a su vez con una redecilla o cofia de tejido de malla de punto de seda o algodón. Finalmente, sobre ella se disponía el cobertor de cabeza, que podía ser una montera, un sombrero chambergo o, posteriormente, un sombrero de tres picos.

La capa completaba el atuendo torero²⁶¹. La capa larga hasta el suelo era un elemento de abrigo usual en la España del momento. Uno de los hitos más

261 — En el contexto de la indumentaria taurina reviste singular interés la evolución estética y simbólica de esta prenda (HERRADÓN FIGUEROA, 2015).

destacados en su historia tuvo lugar en 1766 cuando en Madrid tuvo lugar una movilización popular que ha pasado a los libros de historia con el nombre de Motín de Esquilache. A partir de ahí su longitud se acortó «que a lo menos les falta una cuarta para llegar al suelo», recomendaba el bando. Con esclavina y de colores lisos, esta es la capa modesta y nada presuntuosa que vestían todos los hombres y, por tanto, la que también llevaban los toreros durante la lidia a finales de esta centuria.

La singularización del traje de torero se fue construyendo a partir de las modificaciones realizadas progresivamente sobre las prendas y los accesorios comunes descritos. Así, en el último cuarto del siglo, el torero Joaquín Rodríguez *Costillares* (1743-1800) introdujo en el traje el galón de plata como adorno, armonizando asimismo los colores de los trajes del matador y de los banderilleros. Según recoge Cossío, en la corrida celebrada en Madrid el 2 de julio de 1787, en la que actuaron *Costillares* y José Delgado Guera *Pepe-Hillo* (1754-1801), la cuadrilla de *Costillares* llevaba tela de gusanillo verde celedón con aplicaciones de galones y rapacejos de plata, más abundantes y de tamaño mayor en el caso del matador, y disminuyendo en cantidad y dimensiones en los trajes de los medios espadas y los banderilleros. Por su parte, la cuadrilla de *Pepe-Hillo* vestía tela de gusanillo tornasolado, batido, dorado y color botella con igual guarnición a la descrita²⁶². Las decoraciones y colores utilizados en esta lidia por dos de los más notables toreros del momento iban a ejercer una influencia decisiva en el traje de los años posteriores. Su armonía y brillo quedaron además immortalizados no sólo gracias a las crónicas de la época sino también de forma gráfica en míticos retratos de *Costillares*, como el expresivo grabado realizado por Juan de la Cruz Cano y Olmedilla en 1790.

A partir de este momento el vestido de torear trazó una deriva decorativa ascendente e imparable, siempre con el objetivo de alcanzar un efectismo estético que realzara y complementara los movimientos del torero en el ruedo. No obstante, el traje más sencillo de este período, es decir, el que todavía no había incorporado brillo metálico alguno, acabó configurando una categoría específica de indumentaria torera: el denominado traje goyesco, el cual se viene utilizando en festejos muy concretos y sólo en ciertas plazas como la de Ronda o la de Madrid.

DE PLATA Y ORO: LUZ EN MOVIMIENTO

La introducción de novedades en el vestido de torear fue gradual. Así, las estampas de toreros grabadas en 1825 por Juan Carrafa para su *Colección de trajes de España* todavía muestran un traje apegado al modelo inspirado en la indumentaria de los majos, es decir, con las mangas adornadas con ostentosas aplicaciones de cintas, si bien al mismo tiempo documentan el uso de la montera, un nuevo tocado para la cabeza del torero al que me referiré más adelante.

Derecha

Manuel Castellano, *Joaquín Costillares*,
1846. Biblioteca Nacional de España.

262 — (COSSÍO, 1943: 604).

Chupa y calzon verde
camailla vuelta, can
mex. faja encarnada
chaleco de uno blanco
ombrellero encarnado
adornos de todo el traje
oro, chorrera de cuaja
copia negra, los cuern
nudos



Joaquin Costillares en 1777.



Si en el siglo XVIII la figura de *Costillares* quedó indisolublemente unida a la historia del traje de torero, en la centuria siguiente el impulsor de las innovaciones fue Francisco de Paula Montes Reina (1805-1851). *Paquiro* no sólo fue el creador del torero moderno, sino que también introdujo en el vestido renovaciones formales y estéticas que a la postre serían definitivas; transformaciones que, por lo demás, lo iban a alejar definitivamente del traje majo y que todavía hoy persisten. A partir de las reformas de Montes el traje de torero dejaría de ser ya una mera suma de prendas corrientes, más o menos decoradas, para convertirse en una indumentaria singular, reconocida universalmente. Así, el chiclanero estableció el uso de borlas colgantes o machos y de alamares, de lentejuelas o luces, y de todas las novedades disponibles de la pasamanería romántica para recargar el adorno del vestido. Asimismo, acortó la chaquetilla, que a partir de ahí dejaría ver unos dedos de la faja; mantuvo su apertura en la sisa, por debajo de los sobacos, para facilitar la libertad de movimientos de los brazos del diestro durante la faena; desarrolló la estética establecida por *Costillares*, dotando a las hombreras de gran importancia, aumentando su tamaño y decorándolas con un barroquismo extremo; y, en fin, cuajó de bordados y aplicaciones simétricas su espalda y sus delanteros.

Estas atractivas y a la vez prácticas propuestas no tardaron en ser adoptadas, tanto por los toreros profesionales como por los simples aficionados. Entre los muchos

ejemplos posibles a los que aludir en este punto considero de interés referirme aquí a una chaquetilla de la colección del Museo del Traje, en la que confluyen todas las novedades establecidas por *Paquiro*. Se trata de una exquisita prenda de terciopelo de seda granate y manga larga, con abertura de cinco ojales y sus correspondientes botones de forma cónica, decorados con estrías en espiral; lleva hombreras rígidas, de las que penden machos en delantero y espalda. En su interior, forrado con seda beige y azul —salvo la tirilla del cuello, reforzada con lana granate— presenta bolsillos verticales. Está decorada con bordados realizados con hilo y lentejuelas doradas, que componen cintas y hojas de helecho; además, en todo el perímetro de la prenda lleva un remate a base de pequeños flecos de hilo metálico. Las hombreras presentan una gran aplicación decorativa a base de hilo metálico, acompañada de vistosas escarapelas realizadas con cintas. En la espalda la ornamentación se distribuye simétricamente en torno a una abertura central y está formada por varios órdenes: cuatro cintas de diseño polilobulado con motivos vegetales; hojas de helecho; cuatro borlas de hilo metálico y pétalos de cinta de raso; y, salpicando el conjunto, vidrios de colores. Pero la excepcionalidad de la prenda no acaba aquí. En su interior, un sello a tinta —con un emblema formado por un par de banderillas cruzadas y un estoque con leyenda circular— documenta que perteneció a la sociedad Lid Taurómaca, fundada en Madrid en 1851, la cual incluso llegó a disponer de una plaza propia en la que ese año organizó seis corridas lidiadas exclusivamente por sus socios²⁶³. Manuscrito a tinta también figura en la prenda en nombre *Caravantes*, que se refiere a uno de los miembros de la sociedad, apellidado Carabantes, que actuaba como picador en los festejos. Parece plausible suponer, por tanto, que esta chaquetilla grana y oro de esmeradísima ejecución y muy bien conservada le perteneció, lo que no deja de sorprender tratándose de un simple aficionado.

Durante esta centuria en la confección del terno torero —chaqueta, chaleco (antes, chupa) y taleguilla (antes, calzón)— se utilizaba raso de seda de amplio rango cromático. A propósito de los colores utilizados en los trajes de los espadas y los picadores hay que mencionar el muy interesante listado publicado por Ramón Medel, el cual, aunque corresponde cronológicamente al año 1851 y sólo a la capital de España, bien puede servir como referencia de la fantasía aplicada al vestido de torear en ese tiempo. Por ejemplo, Francisco Arjona Guillén, *Cúchares*, vistió durante esa temporada de amaranto y plata, lirio y plata, turquí y plata, y verde y oro. Otras combinaciones que pudieron verse en Madrid fueron las siguientes: encarnado y plata, verde y plata, celeste y oro, carmesí y plata, verde mar y plata, tisú de plata con guarnición verde, verde mar y oro, blanco y oro, café y plata, lila y oro, azul y plata, morado y negro y, por último, azul y negro²⁶⁴.

Como es fácil imaginar, las tardes de fiesta estaban bañadas por un despliegue de brillos y color al que también contribuyó la capa con su progresiva renovación estética. Las estampas románticas informan de que siguió siendo monocolor durante un tiempo, si bien en ocasiones podía estar guarnecida con un sencillo galón dorado. Así la llevan los toreros pintados en 1853 por Manuel Castellano en *Patio de caballos en la plaza de toros de Madrid*, una escena multitudinaria que muestra además las distintas formas de llevarla, sobre el hombro o en el brazo. Sin embargo, su transformación ya estaba en marcha, de manera que era cuestión de tiempo que se produjera una completa transformación de su estética. Es lo que documenta la que, a mi juicio, es una de las mejores representaciones plásticas del capote: la que figura en la serie de toreros de Pharamond Blanchard para la *Galerie Royale des Costumes*, publicada entre 1842 y 1843. Se trata de la conocida estampa *Torero avant la course*, en la que figura una

263 — (MEDEL, 1851: 43-44).

264 — (MEDEL, 1851: 19).



magnífica capa de doble cara, de paño negro en el anverso y marrón en el reverso, ya provista de una renovada decoración. En efecto, sobre el negro de la lana se advierten aplicaciones de cordoncillo también negro en todos sus perfiles, de galones del mismo color en la esclavina y de aplicaciones brillantes concentradas a ambos lados de la abertura trasera central. A su vez, por el reverso, el color de la lana contrasta con el vibrante amarillo del cordoncillo. Definitivamente es, pues, a mediados del siglo XIX cuando se advierte una clara intención por ornamentar la capa del torero, aproximándola así a la riqueza estética general que el traje ya habría hecho suya. Para lograrlo se utilizaron diversas técnicas decorativas, entre ellas el bordado floral multicolor de raigambre popular, aproximándose de esa manera a la estética del denominado mantón de Manila; el bordado con hilos de oro y plata; la aplicación de lentejuelas metálicas y cristales multicolores, así como de todo tipo de pasamanerías y cordoncillos. Con tantas posibilidades para elegir, las variaciones decorativas que ha acogido este semicírculo de seda a lo largo de su historia son infinitas. De esta forma la capa de abrigo adquirió la naturaleza de capote de paseo, la prenda más lujosa del ajuar taurino, también la que más contradicciones encierra, ya que, siendo esencial para configurar la iconografía del torero, carece de función práctica en el ruedo por lo que siempre ha sido prescindible en los momentos culminantes del festejo. Contradicciones de la fiesta.



Como recuerda Cossío, también se debería a Montes la apuesta por la montera, que a partir de 1835 los toreros adoptarían de manera definitiva²⁶⁵ como tocado. Se trata de una especie de gorra que quería evocar el uso de casco por los caballeros participantes en los juegos de lanzas y cuyo nombre alude a una prenda de cabeza muy utilizada en toda España desde los siglos XVI y XVII. De marcado desarrollo horizontal, su parte superior adopta la forma de un losange rígido, que se decora con aplicaciones de cordoncillo sobre terciopelo de seda, mientras que la parte inferior es ovalada para permitir su correcto encaje en la cabeza. Su parte exterior está decorada con madroños de seda que conforman una cascada colgante en los extremos y su interior va forrado de raso de seda de colores variados. Esta estructura inicial iba a experimentar, tanto a lo largo de esta centuria como de la siguiente, numerosas transformaciones que, en líneas generales, se tradujeron por un lado en la transformación de los ángulos de su patrón original en líneas de acabados más suaves y redondeados, y por otro en la potenciación de su linealidad mediante la disminución de su altura y el desarrollo horizontal de los primitivos colgantes de madroños, transformados con el tiempo en unos apéndices rígidos de aspecto globular.

En el resto de los elementos del traje de torero como los zapatos y la camisa, los cambios que se produjeron no fueron tan espectaculares. La renovación de los

Montera, 1850-1875. Museo del Traje, CIPE/CE053246, (Madrid).

265 — (COSSÍO, 1943: 610).



zapatos tuvo lugar al compás de las modas generales del calzado: su apertura sobre el empeine se hizo progresivamente más amplia y baja, de manera que las lengüetas de ajuste acabaron desapareciendo y con ellas las pesadas hebillas de plata; asimismo, desapareció por completo el tacón, incorporando como único adorno un lazo negro en la parte delantera.

En este modelo formal característico del calzado del período romántico se basan las zapatillas de torear contemporáneas, que en ocasiones pueden ir provistas de una cinta elástica alrededor de su contorno para contribuir a su perfecto ajuste al pie del torero. También la camisa se acomodó a la moda del momento: una vez desaparecido el corbatín, iba cerrada en el cuello mediante un botón doble, llevando además como adorno una corbata ancha o pañoleta, que con el tiempo se fue simplificando hasta convertirse en el estilizado corbatín que hoy visten los toreros a juego cromático con el fajín.

En definitiva, las líneas generales del vestido de torear que hoy conocemos quedaron firmemente establecidas en este período gracias a la iniciativa de *Paquiro*. En este tiempo también se consagró, más aún si cabe, como indumentaria del mítico oficio de torero al adoptar la denominación de traje de luces, una poética metáfora, sin duda muy acertada, merced a la apabullante exhibición de centelleantes reflejos que la caracteriza. De ahí que no sea infrecuente que el torero haya quedado asociado metafóricamente a la luz. Así, en el poema elegíaco *Verte y no verte* dedicado por Rafael Alberti a Ignacio Sánchez Mejías (1891-1934) tras su fatal cogida en Manzanares, el poeta utiliza las metáforas «luz en movimiento» y «luz armada» para referirse de manera bellísimamente poética al que había sido su gran amigo.

DE TRISTEZA Y ORO (ENVUELTO EN ESPERANZA)

En el primer montaje del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, realizado con motivo de su inauguración en 2004, la indumentaria taurina estaba representada de manera somera. Siguiendo el desarrollo cronológico de la exposición permanente, la primera referencia a esta vestimenta se presentaba en el área dedicada al fenómeno del majismo. Además de un par de cofias de seda, una de color negro y otra multicolor, en ella figuraba un conjunto de chaqueta y calzón de seda verde con aplicaciones de pasamanería de gros de Nápoles, fechado entre 1785 y 1795. Por otro lado, en la sala dedicada a *El traje regional* se exhibieron tres ternos toreros: el más antiguo, de inspiración goyesca, fechado en torno a 1780; otro de mediados del siglo XIX y un tercero, datado en los años previos a nuestra Guerra Civil. Estas muestras del traje de torear, sin embargo, no figuraban en la vitrina titulada *El traje, enseña del oficio*, sino en la titulada *Pervivencias*, compartiendo espacio con otros tantos mantones de Manila. Desconozco si este discurso museológico estuvo acompañado de alguna reflexión al respecto, aunque es muy probable que así fuera teniendo en cuenta que los asuntos taurinos en general ya eran objeto entonces de ásperos debates y enconadas polémicas entre partidarios y detractores. No se puede negar, en efecto, que

Traje de torero, 1875-1900. Museo del Traje, CIPE/ CE005047-CE005049, (Madrid).

en el contexto español la indumentaria taurina ejemplifica el modelo de un traje que ha pervivido a lo largo tres centurias. Pero también es cierto que, al mismo tiempo, el atuendo vestido durante las corridas de toros constituye uno de los escasos ejemplos de trajes que pueden relacionarse, sin equívoco alguno posible, con el desempeño de un oficio, el de torero, que, además, es netamente español.

Esta tímida presencia de un elemento tan relacionado con nuestra idiosincrasia en la exposición permanente de la primera institución museística dedicada específicamente a la indumentaria que abría sus puertas en España entraba en franca contradicción con las características de los fondos de indumentaria taurina de la colección del Museo del Traje, que contaban con un número notable de prendas vinculadas con toreros y picadores. Algunas de ellas, pertenecientes a las colecciones de los catalanes Francisco Guiú y de Eusebio Güell y López, II vizconde de Güell (1877-1955), incluso ya habían sido expuestas en la emblemática Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925, pasando a continuación por donación a formar parte, primero del proyectado Museo del Traje Regional e Histórico creado en 1927 y, posteriormente, del Museo del Pueblo Español fundado en 1934. Por otro lado, otro importante conjunto de indumentaria taurina había llegado en 2003 gracias a una dación en pago de impuestos realizada por la empresa Inditex que incluía, además de los conocidos diseños textiles y creaciones de indumentaria realizados por Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949), una destacadísima serie piezas de indumentaria taurina de los siglos XIX y XX coleccionadas por el artista, profundo conocedor de los textiles históricos y, en consecuencia, ferviente entusiasta de las prendas confeccionadas con ellos.

Así pues, pese a la evidente riqueza de fondos de indumentaria taurina de la institución, el escenario descrito apenas varió en las sucesivas renovaciones introducidas en la exposición permanente a lo largo de las dos décadas siguientes. Más bien al contrario, la exhibición de indumentaria taurina fue minimizándose hasta casi desaparecer por completo cuando en 2013 se clausuró la citada sala dedicada a *El traje regional*. Un afortunado contrapunto a este desolador panorama lo puso la organización en 2010 de una singular exposición temporal titulada *Arte de luces, influencias artísticas en los vestidos de torear*. La muestra exhibió, junto a destacadas piezas históricas de la propia institución, vestidos de torear contemporáneos, diseñados bajo la influencia estética de Picasso y Goya por los modistos Giorgio Armani, Lorenzo Caprile y Francis Montesinos; así como por Antonio Pareja para la sastrería de Justo Algaba, Francisco Rodríguez para la sastrería de Santos, y por la Sastrería Fermín. Es de lamentar que esta exhibición, que suscitó un gran interés por parte del público y que asimismo demostró sobradamente el potente y poliédrico mensaje implícito tanto en la indumentaria como en el amplísimo elenco de testimonios materiales relacionados con la cultura taurina en general procedentes de la propia institución, no tuviera la continuidad que el atractivo del asunto sin duda merecía.

No obstante, al margen de este aparente desinterés por mostrar la riqueza y singularidad del vestido de torear, el Museo del Traje siguió incrementando por diversas vías sus fondos de indumentaria taurina. El conjunto más numeroso, formado por un centenar de piezas contemporáneas procedentes de la colección particular de Juan Antonio Roca Nicolás, llegó a través de la dación en pago de deuda tributaria e ingresó en 2012. Además, el Estado adquirió para la institución el equipo del torero Juan Bueno²⁶⁶, fechado entre 1930 y 1940, que estaba compuesto por varios capotes de paseo de gran belleza, un excelente vestido gris y oro, trastos de torear, etc. Al margen del indudable atractivo de todas y cada una de las piezas mencionadas, en ese

266 — <https://cpage.mpr.gob.es/producto/adquisiciones-de-bienes-culturales-10/> [17-4-22]

período hay que referirse de manera especial a la donación de un excepcional vestido de torear. No se trataba de un vestido cualquiera, sino de uno verdaderamente singular, único, bendecido por toda el aura mítica que envuelve a la figura de un torero y que se construye con la suma de tres elementos: un nombre propio, una referencia a una tarde de faena y una plaza de toros: se trata del vestido que lució el diestro José Tomás en la corrida celebrada el 25 de septiembre de 2011 en la Monumental de Barcelona, la última que tuvo lugar en ese histórico coso después de que el Parlamento catalán prohibiera la celebración de festejos taurinos. Antonio López, de la sastrería de toreros Fermín, recuerda que el torero le pidió para la ocasión algo distinto a lo habitual, en concreto quiso que el vestido fuera negro: «Me sorprendió mucho, porque José Tomás no ha querido nunca negro ni el corbatín, así que quedamos en que íbamos a hacer un vestido color tristeza». Como consecuencia del carácter legendario de esa tarde y de ese diestro, tras la corrida los aficionados destrozaron completamente el traje en su afán de atrapar algún fragmento de sus machos o alamares a modo de reliquias, de manera que tuvo que ser restaurado antes de llegar al museo²⁶⁷. Es difícil explicar con palabras la profunda emoción, de la que he sido testigo directo, que aficionados españoles y franceses han experimentado al contemplar de cerca este mítico vestido en los almacenes del Museo del Traje. Así de intenso y especial el mensaje implícito en una prenda que ha pisado el albero.

De forma paralela la institución comenzó a participar en las exposiciones temporales organizadas por el Musée des Cultures Taurines de Nîmes con títulos tan sugerentes como *La place du cheval dans les cultures taurines* (2013), *Capas de paseo, de la simplicité à l'apparat* (2015) o *De la tauromaquia à la goyesque: hommage à Francisco de Goya* (2019). Según mi percepción personal durante los años que estuve a cargo de la colección de indumentaria taurina del Museo del Traje, la experiencia de colaboración entre ambas instituciones fue desde el principio extraordinariamente positiva y, sin duda, seguirá dando excelentes frutos en el futuro. En primer lugar, porque permitió constatar en primera persona el enorme aprecio del que goza el mundo del toro en la ciudad francesa y del que tanto tenemos que aprender todavía. Pero también porque ofreció un contexto inigualable para mostrar esos fondos ocultos y desconocidos del museo madrileño, que deslumbraron desde el primer momento a los colegas franceses por su antigüedad, excelente estado de conservación, calidad técnica y belleza formal: la Nîmes de las Arènes, una de las ciudades europeas más estrechamente vinculadas con la tauromaquia, donde las autoridades culturales comparten con los aficionados idéntica pasión por la indumentaria taurina y donde las exposiciones de temática taurina tienen una repercusión tan notoria que es realmente difícil de entender en nuestro país.

Mientras tanto, a lo largo de las dos últimas décadas todos los museos taurinos españoles sin excepción han sido testigos del notable interés que viene despertando su propuesta, especialmente entre visitantes foráneos: así, en 2019 el Museo Taurino de Madrid (1951), recibió 102.500 visitantes, un aumento que también es constante en otras instituciones similares como el Museo Taurino de València (1929), el Museo Taurino Municipal de Córdoba (1954), el Museo Taurino de Sevilla (1989) o Museo Taurino de Badajoz (1949). Esta tendencia ascendente no puede entenderse al margen de la promulgación de la ley 18/2013 para la regulación de la tauromaquia como patrimonio cultural, que ha servido para marcar un punto de inflexión en la aproximación al tema por parte de todas las administraciones públicas. La tauromaquia, patrimonio histórico y cultural, material e inmaterial, español y presente también en otros países de nuestro entorno, se define en el preámbulo de la norma como «todo un conjunto de

267 — (NAVARRO, 2013).



Taleguilla grana y oro, 1940-1950.
Museo del Traje, CIPE/ CE113346,
(Madrid).

268 — <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/tauromaquia/mc/culturas-toro/culturas-museos-estatales.html> [17-4-22]

conocimientos y actividades artísticas, creativas y productivas en torno al espectáculo taurino, que van desde la crianza y selección del toro de lidia, a la confección de la indumentario de los toreros (los llamados trajes de luces), la música de las corridas, el diseño y producción de carteles, y que confluyen en la corrida de toros moderna y el arte de lidiar; y en un diálogo fluido entre público y artista». El compromiso derivado de esta declaración incluye potenciar medidas de identificación, documentación, investigación, valoración y transmisión de este patrimonio en sus distintos aspectos. En este sentido, el primer proyecto puesto en marcha desde la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura y Deporte ha sido el portal titulado *Las culturas del toro*²⁶⁸, el cual parece que se irá dotando de contenido progresivamente. Según indica el



correspondiente sitio web, «la estructura y dinámica que se propone para este proyecto es mostrar en este portal una selección de piezas de los museos estatales relacionadas con los conceptos anteriormente expuestos, a modo de pequeñas exposiciones virtuales temáticas». *La presencia taurina en el mundo cotidiano, Mitología y Tauromaquia*, y *El cartel taurino* son, por el momento, las únicas exposiciones presentadas. Las tres suponen sin duda un estimulante aperitivo de los temas que están todavía por desarrollar en toda su potencialidad, entre los cuales sin duda figurará el relativo a la indumentaria taurina. Definitivamente, los tiempos parecen estar cambiando.

Como consecuencia de esta nueva sensibilidad la museografía de los museos taurinos se ha ido renovando y modernizando, adaptándose por fin al siglo XIX, de manera

Taleguilla azul y plata, 1940-1950.
Museo del Traje, CIPE/ CE1113349,
(Madrid).

que sus salas ya no son esos espacios tristes y desangelados de antaño. Las prendas se han ido restaurando, garantizando así su adecuada conservación, y exhibiendo, de manera que sus cada vez más didácticas exposiciones permanentes, y también temporales, han ido ganando notablemente en contenido, atractivo y belleza. Siguiendo la misma línea, tras la reapertura del Museo del Traje en 2021 la presencia de la indumentaria taurina en el actualizado discurso expositivo se ha incrementado de manera considerable. La vitrina introductoria titulada *El Museo antes del Museo*²⁶⁹ exhibe como representación de esta particular categoría indumental un traje de picador fechado entre 1860 y 1870²⁷⁰, cuya belleza y carácter, no obstante, pasan un tanto desapercibidos para el visitante al estar acompañado de una decena de trajes de épocas distintas y aspectos formales dispares. En el área 03, *El imperio de los estilos*²⁷¹, la vitrina *Majos y Majas* presenta un traje de torero de 1800-1820, varios conjuntos de chaquetas o jaquetas y chaleco de 1780-1815, y un marsellés de 1800. Por su parte, la vitrina denominada *El traje de luces* ofrece un heterogéneo conjunto de prendas taurinas y de inspiración taurina que van desde una chaqueta o jaqueta de finales del siglo XVIII hasta el mencionado vestido de José Tomás, pasando por una capa española, una montera de mediados del siglo XIX o un traje firmado por Elio Berhanyer entre otros. Se trata, desde luego, de una propuesta muy atractiva y arriesgada que no se ajusta a un discurso diacrónico convencional, sino que pretende desarrollar la idea de la pervivencia hasta nuestros días de un modelo formal y estético originariamente dieciochesco. En mi opinión, no obstante, pese a la más que evidente mejora experimentada respecto al montaje previo, en la exhibición de la indumentaria taurina en la actual exposición permanente del Museo del Traje todavía se echa en falta una aproximación más profunda a sus singularidades, tanto formales como técnicas, a su rico y específico vocabulario y también, como no, a su completa evolución histórica. Hay, sin embargo, muchas razones para ser optimistas y esperar que, tanto el aumento de la visibilidad como la puesta en valor de estas emblemáticas prendas dentro y fuera del museo, sea por fin una realidad en fechas no muy lejanas.

Como ya he señalado, el 25 de septiembre de 2011 José Tomás iba vestido de tristeza y oro. Dos detalles importantes que no he mencionado son, en primer lugar, que el sastre forró la chaquetilla de color rojo pasión, ese sentimiento tan presente en el mundo taurino, para romper con la dominante tonalidad apagada del conjunto; y que el capote que vistió el diestro esa histórica tarde era de color verde. Según expresó Antonio López, «aquella tarde [José Tomás] salió al ruedo vestido de tristeza y envuelto en esperanza». No hay mejor metáfora para resumir la intensa trayectoria que el excepcional y españolísimo vestido de torear ha recorrido en los últimos tiempos.

269 — <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/museo-antes-del-museo/indumentaria-cipe.html> [17-4-22]

270 — <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/visita/visita-virtual/museo-antes-del-museo/indumentaria-cipe/traje-picador.html> [17-4-22]

271 — <https://museodeltrajevirtual.com/el-imperio-de-los-estilos/> [17-4-22]

A MODO DE COLOFÓN: EL VESTIDO DE TOREAR COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN

Pese al aparente inmovilismo de la fiesta, la historia del vestido de torear se antoja interminable. Ha servido y sirve de inspiración, a veces con irreverencia, a veces con sobriedad, pero siempre partiendo de la base de la genuina y apasionada admiración que despierta su sublime y prodigiosa estética, a una lista interminable de modistos y diseñadores de la segunda mitad del siglo xx y de las dos primeras décadas del xxi. Ahí están para demostrarlo los nombres de los españoles Cristóbal Balenciaga, Pedro Rodríguez, Elio Berhanyer (toreras bicolors de corte y confección perfectos) y Lorenzo Caprile (conjunto fucsia y plata de 2010 para la infanta Elena). Fuera de nuestras fronteras hay que citar a Yves Saint-Laurent (taleguilla y chaquetilla bordada en oro con capote y accesorios de color rosa fucsia), Christian Lacroix (vestido de novia en forma de capote de paseo), Givenchy (¿quién no recuerda a Madonna en 2015 vestida de blanco y oro con una reinterpretación del traje de luces creada por Riccardo Tisci?), Dolce&Gabbana (su colección primavera-verano del mismo año 2015, inspirada en buena parte en la fiesta de los toros y protagonizada por el torero José Mari Manzanares, que presentó chaquetillas y otras prendas de colores tan taurinos como el grana, el fucsia y el blanco combinados con el azabache), Moschino, John Galiano para Dior, Ralph Laurent, Jean Paul Gaultier, Louis Vuitton (chaquetillas toreras) y Oscar de la Renta. La lista es interminable. La apoteosis de esta fascinación foránea por la indumentaria torera tuvo lugar en la Semana de la Moda de París, celebrada en la primavera de 2020, que presentaba la colección de invierno de la temporada siguiente. En ella se pudo constatar una vez más que su belleza, armonía y genuino sentido del lujo siguen influyendo, ahora más que nunca, en los grandes de la moda. Los ejemplos que podrían citarse para documentar la plena vigencia de estos trajes en la pasarela y fuera de ella son numerosísimos. Para cerrar este capítulo voy a citar el penúltimo de ellos, elegido debido a la amplísima repercusión que ha tenido en todos los medios de comunicación. Se trata del traje diseñado por Palomo Spain para la representante española en el festival de Eurovisión de 2022, de clara inspiración taurina por sus colores negro y rojo, por el uso de cristales aplicados para potenciar el brillo y, sobre todo, por la chaqueta torera negra de sobredimensionadas hombreras. Como señaló el diseñador, «el objetivo es que nada más salir Chanel al escenario se sepa que es España».

El mensaje implícito en el vestido de torear ha inspirado y seducido durante siglos a pintores, escritores, poetas y modistos. Gutiérrez Solana pintó en 1927 a una mujer joven vistiendo una chaquetilla torera y rodeada de otras prendas taurinas como la chaquetilla que reposa en la silla y un sombrero castoreño, el de los picadores; recostada en un sofá fuma un cigarrillo y muestra un gesto desencantado. *La cupletista* está plagada de referencias al mundo taurino, una constante en la obra pictórica y literaria del artista, y asimismo de guiños conscientes a la *Maja vestida* de Goya que, por cierto, también viste una chaquetilla torera de un alegre color amarillo. Eran aquellos los años espléndidos e irrepetibles de la Edad de Plata de la cultura española, cuando se acrisoló la exquisita sensibilidad de toda una generación de intelectuales hacia nuestras expresiones más genuinas como nación. Entre ellas ocupaba un lugar de honor el vestido de torear, un lugar que debe recuperar en este tercer milenio, un lugar que recuperará gracias a iniciativas como esta exposición, dedicada a las figuras del torero y la manola.

Página siguiente

La cupletista, José Gutiérrez Solana, 1927. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).



Bibliografía

- Anónimo (siglo XVIII). *Cartilla en que se notan algunas reglas de torear a pie en verso y prosa*.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?i-d=0000191605&page=1> [15-5-22]
- Chaves Nogales, Manuel (1935). *Juan Belmonte, matador de toros*. Madrid: Libros del Asteroide, 2011.
- Cossío, José María de (1943). *Los toros, tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Cossío, José María de (1945). «El vestido de torear. Síntesis de la evolución del traje de luces». *El ruedo*, nº extraordinario, junio.
- García Baragaña, Eugenio (1750). *Noche Phantastica, ideático divertimento, que demuestra el método de torear á pié*. Madrid: en la Imprenta de Antonio Perez de Soto.
<https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=14629> [15-5-22]
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2105). «La cape de paseo ou l'histoire d'un symbole». En: Jourdan, Aleth (coord.), *Capes de paseo, de la simplicité à l'apparat*. Nîmes: Musée des Cultures Taurines, pp. 21-36.
- Herradón Figueroa, M^a Antonia (2018). «La indumentaria en la cerámica catalana». En: Casanovas (coord.), M^a Antonia, *Brillo y color. Cerámica catalana en la Fundación La Fontana*. Barcelona: Fundación La Fontana, pp. 188-205.
- Navarro, Patricia (2013). «La resurrección del último traje de José Tomas», *La razón*, 8 de febrero.
<https://www.larazon.es/gente/la-razon-del-sabado/la-resurreccion-del-ultimo-traje-de-jose-tomas-XD1014365/> [29-5-22]
- Medel, Ramón (1851). *Toros en 1851. Reseña general de las corridas verificadas en la plaza de Madrid en dicho año*. Madrid: Imprenta de José Trujillo.
- <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=14755> [15-5-22]
- VVAA (2016). *Armarse a la suerte. Figuras de tauromaquia en el Museo Nacional de Es-cultura*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

TRAJES DE LUCES



Los trajes de torear que forman parte de la exposición «*de Manolas y Toreros. Patrones de España*» proceden de tres colecciones tanto públicas como privadas: la colección del marqués de Benavites, propiedad de la Diputación Provincial de Ávila y custodiada por el Museo de Ávila; la colección privada de Alberto Perales, aficionado taurino que ha dedicado grandes esfuerzos para recuperar y conservar valiosos elementos vinculados a la tauromaquia en la localidad madrileña de Griñón, y por último, la colección personal de José Luis Palomar, torero soriano que ha llevado el nombre de nuestra provincia por todo el mundo.

El conjunto de torero más antiguo de la exposición está compuesto por chaquetilla y chaleco de finales del s. XVIII, perteneciente a la colección Alberto Perales. La chaqueta está realizada en sarga de seda de color azul turquesa con haldetas en la parte posterior y el chaleco de la misma tela, en color mandarina, igual que el forro de la chaqueta. Ambas prendas están decoradas con bordados de hilo metálico, con golpes y lentejuelas en color plata dibujando forma de rombos. Las hombreras están rematadas con caireles realizados en hilo metálico.

De esta misma colección se muestran una chaqueta y una taleguilla datada también en la misma época. Ambas piezas están realizadas en terciopelo de seda color verde celedón y presentan decoraciones de pasamanería, bordados de hilo metálico y aplicaciones de lentejuelas formando diferentes motivos y alamares. La taleguilla presenta una fila de quince botones metálicos que recorren todo el lateral exterior de la pernera. El corte y las hombreras de la chaqueta identifican la pieza en la segunda mitad del s. XVIII.

El traje de torero, tradicionalmente atribuido a José Delgado, *Pepe Hillo* (1754-1801), forma parte de la colección del marqués de Benavites. Es de color pardo verdoso y oro viejo, compuesto de chaquetilla, chaleco y calzón, según modelo anterior a la reforma del vestido de torear realizada en los primeros decenios del siglo XIX. El bordado está realizado con elementos de pasamanería, fundamentalmente de color azul, que contrastan ricamente con el color verdoso del paño. Los hombrillos quedan por debajo del hombro, siendo ésta una de las principales diferencias con los modelos posteriores, además de la ausencia de bordados en oro o plata y de la utilización de paño de lana para la chaquetilla, en vez de seda, que se reservó para el chaleco y el calzón.

De la colección de Alberto Perales también se exponen dos chaquetillas: una correspondiente a un traje de picador y otra a un traje de torero. La prenda perteneciente al picador es una chaquetilla de terciopelo de color nazareno decorada con bordados de hilo metálico de plata con lentejuelas en oro, rematando las hombreras con pedrería de varios colores. El criterio expositivo de la muestra fue mostrar al público la chaquetilla con una sola hombrera para que presentar el modo de unir las mangas al hombro de la chaquetilla por medio de un encordado que pasa a través de ojetes. Para cubrir esta unión se colocaba una hombrera muy ornamentada que se convirtió en uno de los elementos definitorios del traje de torero. La chaqueta está bordada con motivos florales (piñas) y lentejuelas cosidas con el mismo hilo metálico que sirve de decoración. Responde esta chaqueta al modelo que generalizó el picador José Bayard, *Badila*.

La otra chaquetilla está realizada en seda color fucsia y presenta bordados de aplicación en terciopelo negro con diferentes aplicaciones realizadas en azabache y

Diorama de una plaza de toros. Exposición «*de Manolas y Toreros. Patrones de España*». En primer término traje de torear del diestro soriano José Luis Palomar

seda de color negro, tanto en las hombreras como en los caireles de la parte delantera de la pieza.

El único capote que puede verse en la exposición «*de Manolas y Toreros. Patrones de España*» está realizado en seda de color vino y está adornado con galones de pasamanería dorada, forman un motivo lineal en la espalda. La escasa decoración que presenta es propia de los capotes de paseo de los banderilleros. Éste perteneció a Rafael Molina, *Lagartijo* (1841-1900), siendo de la época en que empezó, con diez años, a torear becerradas como banderillero, en su Córdoba natal y procede de la Colección del marqués de Benavites.

Los otros dos conjuntos que conforman la exposición también pertenecen a los fondos del marqués de Benavites depositados en el Museo de Ávila por la Diputación Provincial de Ávila. Es un traje de luces, de café y plata con golpes verdes, con bordado de piñas. La chaquetilla lleva cuatro filas de alamares, con uno solo las tres primeras; tres filas en chaleco y taleguilla y dos en las mangas. Los machos están completos en los hombrillos (dos y dos), pero en la taleguilla sólo se conservan en la pernera derecha (dos). Según las crónicas de la época, la combinación de colores de este traje parece que fue utilizada a menudo por el cordobés Rafael Molina *Lagartijo* (1841-1900), retirado de los ruedos en 1893.

El otro terno es tabaco y oro, con golpes rojos, bordado con palmetas, salvo en el cuello del chaleco, donde lleva una estrecha greca de redecilla muy tupida. Presenta cuatro filas de alamares en la chaquetilla y tres en las restantes partes: mangas, chaleco y taleguilla. En ésta, conserva los cuatro machos, mientras que en los hombrillos sólo tiene los dos delanteros. En el forro, conserva varios sellos de la sastrería de Alejandro Velasco, de Sevilla. Es uno de los tres trajes que en 1936 el marqués de Benavites recibió de Rafael Gómez Ortega, el Gallo, enviados desde Sevilla en un cajón, con la indicación de que le pertenecían a él y a su familia.

El espacio dedicado a los trajes de torear se cierra con una vitrina dedicada a los complementos históricos del traje de torrear como las cofias, las castañetas de pelo natural y las monteras, de las que se muestran dos ejemplos del s. XIX. Asimismo, se exhibe una divisa de principio del s. XX que en sus cintas tiene pintadas una maja y unos tipos populares abulenses junto con el escudo de la ciudad de Ávila.

La tauromaquia es un fenómeno cultural que sigue vivo y la moda taurina sigue evolucionando, por lo que en esta muestra se ha querido mostrar también un traje de torear actual realizado por la sastrería Fermín, una de las sastrerías de toreros más importantes de España. El traje azul marino y oro de finales del s. XX pertenece a José Luis Palomar, el gran torero soriano que amablemente lo ha cedido para la exposición. El traje ha sido expuesto como si el mozo de espadas hubiera terminado de «*vestir la silla*», como se lo encuentra el torero antes de vestirse, con la intención de poner en valor el rico patrimonio inmaterial que rodea al mundo del torero y que forma parte de la intimidad de la cuadrilla.

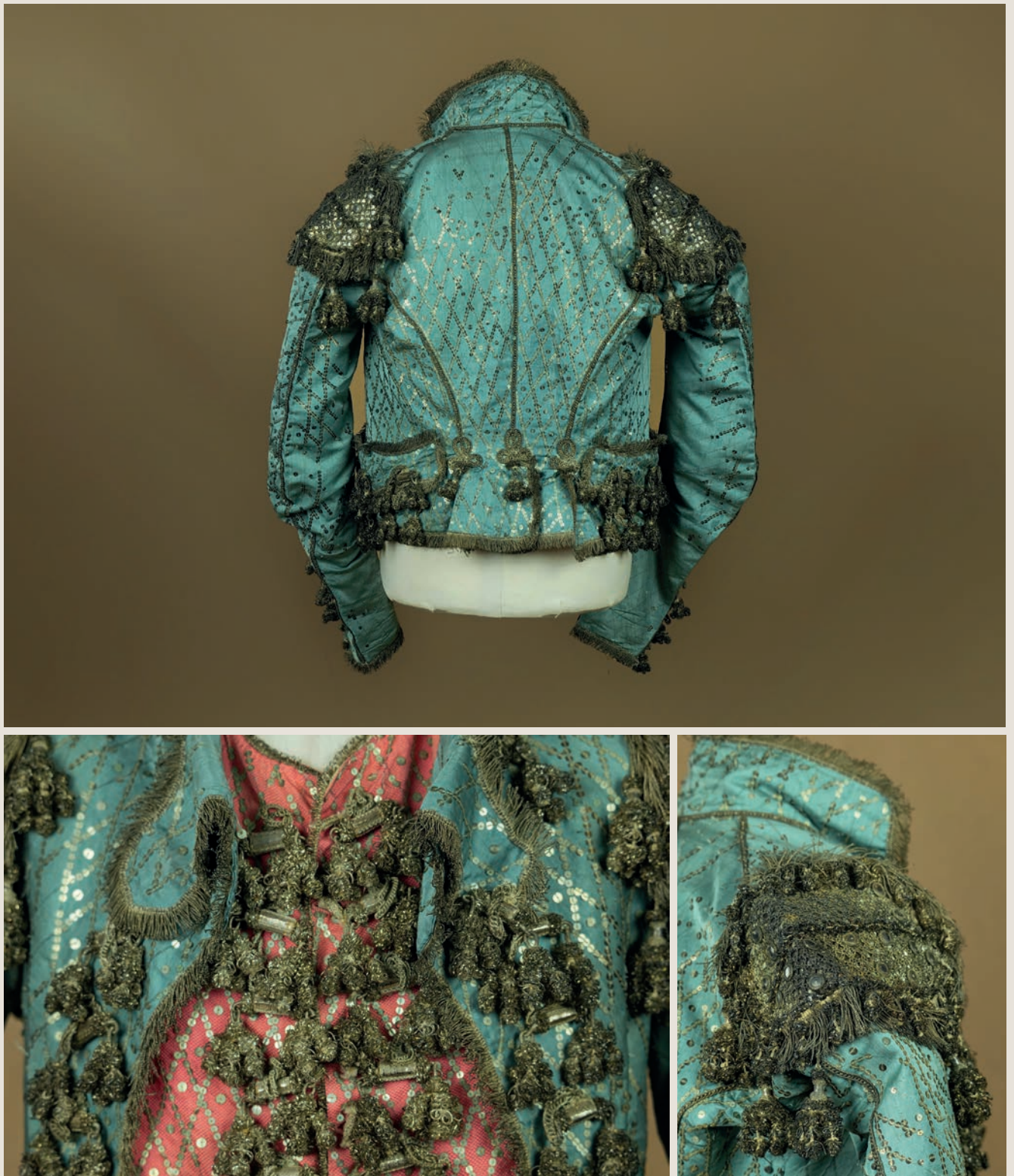


*Capote de paseo de banderillero Rafael Molina,
Lagartijo, h. 1850*
Diputación Provincial de Ávila
Museo Provincial de Ávila Junta de Castilla y León

Divisa taurina, h.1900
Col. Alberto Perales

Montera, siglo XX
Col. Alberto Perales





Chaquetilla y chaleco de torear, finales siglo XVIII
Col. Alberto Perales



Chaquetilla y talegilla de torear, finales siglo XVIII
Col. Alberto Perales





Traje de torear atribuido a Pepe Hillo, finales siglo XVIII
 Diputación Provincial de Ávila
 Museo Provincial de Ávila Junta de Castilla y León





Chaquetilla de picador, siglo XIX
Col. Alberto Perales





Chaquetilla de torear, siglo XIX
Col. Alberto Perales





Traje de torear, de Rafael Molina, Lagartijo, finales siglo XIX
 Diputación Provincial de Ávila
 Museo Provincial de Ávila Junta de Castilla y León





Traje de torear, de los Gallo, h. 1915
 Diputación Provincial de Ávila
 Museo Provincial de Ávila Junta de Castilla y León



PATRONES DE ESPAÑA



La Real Academia de la Lengua define el término *patrón* como «modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual». Así, los modelos estéticos de formas y decoraciones de los modos de vestir asociados históricamente a los toreros y las manolas son los que han marcado el aire español en la moda, convirtiéndose en un icono identificativo de España. Los viajeros románticos y las obras costumbristas de escritores y pintores fijaron unos estereotipos de la indumentaria «*típica*» española que generalizaba el modo de vestir de ciertas clases populares y sus versiones aristocráticas. Théophile Gautier, Richard Ford, Blanco White, Mesonero Romanos, Ramón de la Cruz, Tiépolo, Bayeu, Goya, Eugenio Lucas y otros muchos autores dejaron testimonio de esta manera de vestir, cuya herencia sigue completamente vigente en la actualidad. La utilización y adaptación de sus siluetas, patrones y elementos ornamentales son una constante en la moda como símbolo de «*lo español*» y la alegría de vivir que representa España en el imaginario internacional.

Mientras desde la Diputación Provincial se preparaba el montaje de «*de Manolas y Toreros. Patronas de España*», la cantante Chabel Terrero, representante española en Eurovisión 2022, subió al escenario con un fabuloso traje del diseñador Palomo Spain, que hizo un trabajo espléndido adaptando los códigos estéticos del *traje de luces* a un conjunto diseñado específicamente para adaptarse a las necesidades coreográficas de la canción. El traje de Chabel para Eurovisión presenta indiscutiblemente los patrones decorativos de un traje de torear de una forma sutil y elegante, pero sin caer en los tópicos.

Lo mismo pasó cuando Rosalía pisó la alfombra roja de la MET Gala 2021, donde la cantante lució un conjunto que, sin lugar a dudas, evocaba a los mantones españoles, obra del diseñador estadounidense Rick Owens, quien quiso hacer un guiño a la identidad española de la intérprete a través de la interpretación vanguardista del característico pañuelo de flecos. El modelo generó algunas reacciones polémicas, ya que la temática del evento era *In America: A Lexicon of Fashion* (En América: un glosario de la moda), sin embargo, el resultado de la creación resaltó en el evento de forma espectacular.

Es indiscutible que las raíces estéticas del torero y la manola, que podrían parecer un recurso propio de la moda española, han sido y siguen siendo fuente de inspiración de los grandes diseñadores internacionales. La diseñadora toledana Ana Locking, dentro de las actividades de *Madrid Es Moda, 2021*, defendió y reivindicó el legado cultural español y sus señas de identidad como claves para que la moda nacional y la industria local se posicionen a nivel internacional.

La Duquesa de Alba, Cayetana Fitz-James Stuart y Silva, se involucró ya en 1959 con la internacionalización de la moda en España organizando en el Palacio de Liria un desfile del modisto francés Yves Saint Laurent, hasta el momento desconocido en España, pero que en Francia se estaba perfilando como el sucesor de Christian Dior que había fallecido dos años antes. España cautivó al joven diseñador francés como ya lo hizo con los viajeros románticos del s. XIX, y se convirtió en uno de los primeros modistos extranjeros en adaptar la frescura de las manolas y el porte airoso de los toreros a la delicada figura femenina.

Unos años antes el modisto español Cristóbal Balenciaga se había exiliado en París por la Guerra Civil española. Fue en la capital francesa donde el creador vasco

Cayetana Rivera y Martínez de Irujo, de mantilla con vestido de Enrique Rodríguez Hidalgo. Feria de Abril (Sevilla, 2022). Foto El Español.



Palomo Spain, 2022. Traje confeccionado para la actuación de Chanel en Eurovisión.

se consagró como uno de los grandes de la moda, aunque ya contaba con un bagaje de veinte años de formación, tanto en la técnica como en la gestión de marca, durante su andadura donostiarra. Balenciaga muestra en las colecciones que se presentan en París una presencia muy clara en la estética española tanto del arte como de las costumbres populares. De esta época destacan, por encima de todo, las chaquetas de torero que presentó en la colección de invierno de 1946-1947, sin olvidar algún vestido donde el cuerpo aparece salpicado de topes de terciopelo simulando los madroños de las mantillas. Balenciaga tomó de las obras pictóricas la estética del majismo, las mantillas de las manolas y las chaquetillas de los toreros junto con otros elementos de la tradición textil española que, a lo largo de los años, fueron cristalizando como seña de identidad de la casa Balenciaga hasta que cerró en 1968.

Los boleros o toreras de la casa Balenciaga se convirtieron en un complemento indispensable para los trajes de noche de la firma. Estas prendas son reinterpretacio-



nes adaptadas al gusto creador del modista partiendo de las chaquetas del traje de luces. Su patrón y decoración conjugan a la perfección con los hombros redondeados y marcados de las propias prendas tan del gusto de los años cuarenta del s. xx. Todos los ejemplares conservados presentan decoración, alguna de ellas en calles verticales, de diferentes elementos como pasamanerías o abalorios de cristal, heredada de la indumentaria dieciochesca que formó, a su vez, el icono del traje de luces.

Jean Paul Gaultier, Gianfranco Ferré y John Galiano para la casa Dior, Alexander McQueen, Moschino, Christian Lacroix, entre otros, se han servido de los patrones de toreros y manolas para conformar alguna de sus colecciones.

Christian Lacroix es un destacado amante de la cultura taurina y ha tenido en lo español una de sus más destacadas fuentes de inspiración. Ha utilizado en sus creaciones la estética, los colores, las luces, e incluso los tejidos españoles. Su estilo es inconfundible y en numerosos desfiles ha dado a sus creaciones un aire taurino, con

Cristóbal Balenciaga, 1947. Chaqueta corta en terciopelo de seda azul y decoración con cordoncillo y mostacillas de pasta vítrea. Museo Cristóbal Balenciaga. Getaria, Gipuzkoa.



boleros y chaquetillas, o goyesco como es el caso del conjunto que lució la Infanta Elena en la ceremonia de la boda de su hermano el Príncipe de Asturias.

Gautier también ha utilizado en numerosas ocasiones en sus creaciones los iconos españoles: los caireles y patrones del torero y la mantilla, volantes y pañuelo de la manola. En la colección del diseñador de 1997 sorprendió con un mono masculino que bien podría haber sido una versión del traje de luces.

Otras grandes casas de moda también han tomado como patrón para sus diseños las chaquetas de los trajes de luces: en 2012 y 2019 fue Moschino, en 2013 Ralph Lauren, en 2015 Dolce & Gabbana, en 2016 Ellery, Rosie Assoulin y hasta Louis Vuitton interpretan los volantes de los guardapiés de las majas y las manolas que habían derivado en el traje de gitana, y los caireles y alamares de los trajes de torero.

La fuerza estética del traje de luces hizo que Madonna usara para su gira de 2015 vestidos de Givenchy inspirados en el traje de torero. Esta misma estética conquistó a Jeremy Scott para presentar en la pasarela parisina, dentro de la colección otoño-invierno 2011 de Adidas Originals, una reinversión del traje de luces bajo el nombre de Adidas Torero Superstar. El conjunto está compuesto por una sudadera que llama la atención por sus hombreras negras y por el delantero bordado con lentejuelas y pedrería formando los típicos caireles, mientras que la espalda presenta el logotipo

Lorenzo Carpile, 2010. Vestido y chaquetilla torera que lució Dña. Elena de Borbón para la boda de Victoria de Suecia. Foto Vanity Fair.

de Adidas junto a elementos de pasamanería. El pantalón imita casi con exactitud la taleguilla ajustada del torero. La prenda fue lucida por el tenista Fernando Verdasco en la Copa Davis 2011, hoy un ejemplar está expuesto en el Museo del Traje de Madrid.

Pero si hay un diseñador español que ha tomado como inspiración constante la indumentaria histórica española, especialmente el patrón estético de los toreros y de las majas, es Lorenzo Caprile. Más de 10 años después de su confección todavía hoy se recuerda como un icono de la moda española el vestido que lució la Infanta Doña Elena en Estocolmo para la boda de la Princesa Victoria de Suecia. Lorenzo Caprile diseñó un espectacular vestido rosa intenso y una chaqueta torera de inspiración goyesca cuajada de pedrería y detalles de borlas. El vestido, que recordaba en sus formas a los capotes taurinos, en un impactante tono fucsia y escote recto, perfilaba la silueta de la infanta y presentaba una grandiosa falda en varias capas en asimetría. La chaquetilla profusamente bordada con pedrería de tonos plata y pequeños detalles centrales de color rojo, estaba rematada con hombreras decoradas con madroños de seda rosa de los que colgaban borlas de un color similar.

Caprile también recuperó para la boda de los entonces Príncipes de Asturias una prenda emblemática de la indumentaria de los majos. Se trata de la cofia o redecilla que lucieron las damas de honor de doña Letizia, que también habían utilizado en sus segundos esponsales figuras tan destacadas del espectáculo español como Carmen Sevilla y Rocío Jurado.

Para la exposición *«de Manolas y Toreros. Patronos de España»*, Lorenzo Caprile ha seleccionado cuatro piezas representativas de su trayectoria como modista:

Una torera de color rojo que ya formó parte de la exposición «Modus. A la manera de España», donde se recogían piezas representativas y relevantes de creadores españoles de todos los tiempos junto con diferentes conjuntos de indumentaria popular española. Esta prenda se ha convertido en un icono del diseñador y su taller ha realizado prendas similares a lo largo de estos últimos años; prendas que sus propietarias han combinado de las formas más dispares y versátiles, desde complemento para unos jeans hasta parte de su traje de nupcial, como fue el caso del look escogido por Marta Vendrell en 2022.

Como contraposición, se presenta un pantalón vaquero, que ha sido bordado profusamente con canutillos de cristal en tonos transparentes, blancos y negros formando motivos florales y vegetales. La decoración parte de los bolsillos delanteros para rodear la cadera y bajar a lo largo del lateral exterior de la prenda, cuya parte inferior se abre en un godet de tejido transparente también bordado con pedrería.

Los vestidos de fiesta están representados por dos prendas que recogen la inspiración torera y goyesca. El primero de ellos es un vestido largo de líneas muy elegantes y depuradas realizado en terciopelo de seda rosa. El escote cerrado y las mangas largas le confieren una sobriedad muy apropiada para una ceremonia, que queda suavizada por la exquisita decoración de las bocamangas y las hombreras que, realizadas en pasamanería y pedrería negras, realzan la sencilla elegancia del traje.

El rojo es el color fetiche de Caprile y está perfectamente representado en el vestido que diseñó para que lo luciera Anne Igartiburu en la retransmisión de las campanadas de Nochevieja de 2011. Se trata de un vestido realizado en gasa bordada con canutillo, muy ajustado y con un profundo con escote 'V', que termina en un ligero drapeado sobre la cintura. El vestido presenta una llamativa decoración en los hombros que rematan en pedrerías, borlas y flecos, generando unas hombreras a medio camino entre las formas toreras y las charreteras militares.





Pantalón Vaquero (bordado)
Lorenzo Caprile





Chaqueta torera
Lorenzo Caprile, 2018





Vestido de ceremonia
Lorenzo Caprile





Vestido de fiesta
Lorenzo Caprile, 2011

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer a mi familia, especialmente a mis padres, por su apoyo incondicional y su fe en mí. Sin ellos, no habría sido posible llegar a este punto.

Quiero también agradecer a mis profesores, quienes me han enseñado no solo conocimientos académicos, sino también valores que me han guiado a lo largo de mi vida.

Un agradecimiento especial a mis amigos, quienes han estado conmigo en cada momento, brindándome apoyo y compañía. Sin ellos, la vida sería mucho menos interesante.

Finalmente, quiero agradecer a todos aquellos que de alguna manera han contribuido a mi desarrollo personal y profesional. Cada persona que he conocido me ha enseñado algo valioso.

Este logro es el resultado de la colaboración de muchos. Espero que este libro sirva como un recordatorio de que siempre hay alguien que nos ayuda a avanzar.

Sin el concurso de las instituciones públicas, en todos sus niveles, y las entidades y colectivos privados que han colaborado, difícilmente se habría podido reunir la nutrida muestra recogida en las vitrinas del Museo, en las que pueden contemplarse algunas piezas únicas, así como la abundante documentación gráfica que ilustra las páginas de este catálogo.

Gobierno de España: Ministerio de Cultura y Deportes. Subdirección de Museos Estatales
 Patrimonio Nacional
 Junta de Castilla y León
 Diputación Provincial de Ávila
 Ayuntamiento de Horcajuelo de la Sierra (*Madrid*)
 Ayuntamiento de Morón de Almazán (*Soria*)
 Ayuntamiento de Navalcán (*Toledo*)
 Ayuntamiento de Requena (*Valencia*)
 Ayuntamiento de Vélez Rubio (*Almería*)
 Ayuntamiento de Vila-real (*Castellón*)
 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid
 Archivo Histórico Provincial de Cádiz
 Archivo Histórico Provincial de Soria
 Archivo Histórico Provincial de Toledo
 Archivo Municipal de Camarma de Esteruelas (*Madrid*)
 Archivo Municipal de Chinchón (*Madrid*)
 Archivo Municipal de Los Molinos (*Madrid*)
 Archivo Municipal de Vitoria-Gasteiz
 Archivo Notarial de Alcalá de Henares (*Madrid*)
 Archivo Regional de la Comunidad de Madrid
 Cabildo de la Santa Iglesia Basílica Catedral de Salamanca
 Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León (*Simancas, Valladolid*)
 Convento del Corpus Christi de Zamora
 Fototeca Diputación Provincial de Huesca
 Fundación Casa de Alba (*Madrid*)
 Fundación Casa Ducal de Medinaceli (*Sevilla*)
 Fundación Joaquín Díaz (*Uruña, Valladolid*)
 Santuario de Nuestra Señora de Pedrajas (*Burgos*)
 Santuario de la Virgen de los Santos de Alcalá de Los Gazules (*Cádiz*)

Museos y colecciones

Subdirección General de Museos Estatales (*Madrid*)
 Biblioteca Nacional de España (*Madrid*)
 Museo Arqueológico Nacional (*Madrid*)
 Museo de América (*Madrid*)
 Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (*Madrid*)
 Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí» (*Valencia*)
 Museo Nacional del Prado (*Madrid*)
 Museo Nacional del Romanticismo (*Madrid*)
 Museo Sorolla (*Madrid*)
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Madrid*)
 Museo Balenciaga (*Gipuzkoa*)
 Museo Carmen Thyssen (*Málaga*)
 Museo Comarcal Velezano «Miguel Guirao» Vélez Rubio (*Almería*)
 Museo de Bellas Artes de La Coruña
 Museo de Bellas Artes de Sevilla
 Museo de Historia y Antropología de Tenerife
 Museo de Vila-real (*Castellón*)
 Museo del Virreinato (*México*)
 Museo Etnográfico de Castilla y León
 Museo Etnográfico de Toro y su Alfoz (M.E.T.A.)
 Museo Histórico Nacional de Chile (*Chile*)
 Museo Municipal de Requena (*Valencia*)
 Museo Numantino (*Soria*)
 Museo Provincial de Ávila
 Casa Museo Fernández Blanco de Buenos Aires (*Argentina*)
 Colección Banco Nacional de México (*México*)
 Colección Cabildo de Montevideo (*Uruguay*)
 Colección Etnográfica de Valderrueda (*Soria*)
 Colección Wallace (*Reino Unido*)

Colectivos y empresas

Artesanías Textil Domingo
 Archivo del Folklore de Ávila (*Ávila*)
 Asociación Cantares Viejos (*Requena-Valencia*)
 Asociación Coros y Danzas de Granada
 Asociación Cultural Con las Alforjas al Hombro (*Burgos*)
 Asociación de Coros y Danzas «Rosa del Azafrán» de Consuegra (*Toledo*)
 Asociación Etnográfica Bajo Duero (*Zamora*)
 Asociación La Vihuela (*Valencia*)
 Asociación Sempiterna (*Alcañiz-Teruel*)
 Borrón y cuenta nueva (*Almazán-Madrid*)
 Cesefor (*Soria*)
 Electricidad Morón (*Soria*)
 Gráficas Naserbe (*Almazán, Soria*)
 Grupo Abuela Santa Ana de Albacete
 Grupo Folklórico Ciudad de Cartagena (*Murcia*)
 Joyería Monreal (*Soria*)
 Pintura y Decoración Multicolor (*Soria*)
 Rótulos Pascual (*Soria*)
 SoriaMuseum (*Soria*)

Es de justicia reconocer la labor del personal técnico y administrativo que, en instituciones, museos, archivos o bibliotecas, han atendido con paciencia y amabilidad nuestras demandas y peticiones, siempre con la diligencia requerida a pesar de los ajustados plazos con que hemos contado, ya fuera en la preparación y envío de las prendas, las imágenes o cualquier dato de los muchos que hemos precisado.

Emilia Aglio Mayor
Subdirección General de Museos Estatales

Amparo Albero
Ayuntamiento de Biar (Alicante)

Marian Arlegui Sánchez
Museo Numantino (Soria)

Ruth Azcárate Miguel
Museo de Historia y Antropología de Tenerife

Raúl Benito Calzada
Catedral de Salamanca

Clara Berastegui
Museo del Traje (Madrid)

José Calvo
Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora)

María Begoña Caverio
Fundación Joaquín Díaz

Alba Chicote Cuesta
Asociación Con las Alforjas al Hombro (Burgos)

Carlos de la Casa
Junta de Castilla y León

Carmen Dolores China Brito
Museo de Historia y Antropología de Tenerife

Ruth Domínguez
Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora)

Elvira Fernández
Museo Nacional del Prado

Ana Flores Cantero
Asociación Con las Alforjas al Hombro (Burgos)

Paloma Flórez Plaza
Museo Nacional del Prado

Julio Galán Sánchez
Subdirección General de Museos Estatales

Alberto Gil
Museo Carmen Thyssen (Málaga)

Laura González
Museo del Romanticismo (Madrid)

Juan González
Museo del Traje (Madrid)

Sonsoles Grande Tomé
Museo de Ávila

José Ángel Jesús María
Museo de Requena

Julián Jiménez
Patrimonio Nacional

Javier Jiménez Gadea
Museo de Ávila

Laura Jiménez Izquierdo
Museo del Traje (Madrid)

Carmen Jiménez Sanz
Museo Cerralbo

Carmen Lines
Museo del Romanticismo (Madrid)

Helena López de Hierro D'Aubarède
Museo del Traje (Madrid)

María López Morales
Archivo Histórico Provincial de Soria

Pablo Martínez
Museo de Requena

Carolina Miguel Arroyo
Museo del Romanticismo (Madrid)

Verónica Montes
Museo Nacional del Prado

Ana Moreno
Museo de Historia y Antropología de Tenerife

Encarni Navarro
Museo Miguel Guirao-Vélez Rubio

Ana Carmen Pascual Díaz
Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Simancas, Valladolid

Pilar Pastrana García
Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales Simancas, Valladolid

Fermín Pardo
Museo de Requena

Alejandro Plaza Plaza
Museo Numantino (Soria)

María Prego
Museo del Traje (Madrid)

Rebeca C. Recio Martín
Subdirección General de Museos Estatales

Noelia Rodríguez
Biblioteca Nacional de España- Madrid

Mercedes Roldán Sánchez
Subdirección General de Museos Estatales

Miguel Romero
Museo del Romanticismo (Madrid)

Carmen Elena Romero Girona
Ayuntamiento de Vila-Real (Castellón)

M^a Auxiliadora Sánchez Reverte
Archivo Histórico Provincial de Soria

Carmen Thyssen
Museo Carmen Thyssen (Málaga)

José Torres
Museo de Historia y Antropología de Tenerife

En esta ocasión han cobrado especial protagonismo todas las personas que, con singular generosidad y entusiasmo, son responsables del amplio territorio representado en la muestra. Por haber recopilado y conservado las viejas prendas, tanto en el ámbito familiar como en cuidadas colecciones, o por haber localizado y facilitado los contactos con quienes podían aportar valiosos materiales, amigos, conocidos o colegas, compañeros y compañeras en este viaje apasionante y lleno de sorpresas merced al interés con que han acogido nuestra propuesta, quede aquí constancia de nuestro profundo agradecimiento a:

Eduardo Acero Calderón
 Carlos A. Afonso Martín
 Fernando Aguado Mota
 Roberto Alfonso Barreiro
 Xavier Allepuz
 Salvador Alonso de Martín
 Primitiva Amores Salgado
 Susana Arroyo San Teófilo
 Paul Bäcker
 María Pilar Bajos Azcona
 M.^a del Carmen Balaguer Vallés
 Samuel Belenguer Asensio
 Herminia Beltran i Sans
 Azucena Berzosa de Blas
 Amparo Botella Figueroa
 Belén Bravo Muñoz
 María de los Ángeles B. Calvo Sánchez
 M.^a Oria Calvo San Miguel
 José Campos González
 Lorenzo Caprile
 Soledad Carpintero Ortega
 Joan Antoni Cerdà Mataix
 Felicitas Cerverón Herrero
 Martia Chachapolla Estrada
 Juan Claros Ramos
 Teresa Climent Lázaro
 Jorge Luis Cobos Marco
 Estrella Collado Sánchez
 Guzmán Comas Rodríguez
 Ana Conejo Mateo
 Trinidad Contreras Cámara
 Ricardo Corcuera Morote
 Gustavo Cotera
 Lucía Crespo Crespo
 Juan de la Cruz Rodríguez
 Gemma Curto Estupinyá
 Carmen Díez Sanz
 Josefina Dolz Aguado
 José M.^a Domingo Diloy
 Francisco Javier Emperador Marcos
 José Esteban Calavia
 Familia Bañón
 Familia de Blas Sanz
 Familia Borobio Crespo
 Familia Candau
 Familia Díez de Revenga
 Familia Hernández Vinuesa
 Familia Iribarren Orduna
 Familia La Poza Mencía

Familia Martínez Hernando
 Familia Pérez Antón
 Familia Pozuelo Rumbo
 Gausón Fernand Gutiérrez
 Miquel-àngel Flores Abat
 Manuel Flores Rodríguez
 José Manuel Fraile Gil
 Juanfra García Guillén
 María Ángeles García Monte
 Ricardo García Pertejo
 Carlos Gilabert
 Andrés Golpe Martínez
 Pedro Gómez García
 Isabel Gómez Ochoa
 Laura Gómez Pérez
 Pilar González de Gregorio y Álvarez de Toledo
 María de las Mercedes González
 Antoni Guzmán Madrigal
 Hermanos Delgado Pérez
 Hermanos Gómez Gozalo
 Hermanos Omeñaca Cacho
 María Victoria Hernández
 Andrés Huguet Carral
 Jorge Lanzuela Paricio
 Dabí Latas Alegre
 Carmen López Anguas
 María Rosa López Cordero
 Dori Lucas García
 Antoni Manonelles Bolle
 Javier Marco Casero
 Irene Martín Guillén
 Carlos Martín Ramos
 Francisco Martínez Botella
 María Nicolasa Martínez Campos
 Carmen Martínez Hernando
 M.^a Lena Mateu Prats
 Bernardo Medina Garduño
 Amaya Medina González
 Esther Miguel Alonso
 Luis Eduardo Molina Carazo
 Pilar Monreal
 Alberto Montesinos
 Miguel Moreno Moreno
 Sonia Moya Vázquez
 Enrique Navarro Tornero
 Fina Ortega García
 Carmen Ortega Gutiérrez
 Florencia Otero Muñoz
 José Luis Palomar Romero
 Carlos Pascual Asensio
 Iván Pascual Asensio
 Marcelina Pascual de Miguel
 Nieves Pascual Pascual
 Blanca Pastor Blanco
 Rogelio Peña García
 Javier Peña Valtueña
 Alberto Perales Macías
 Ignacio Prieto Vizán
 Carmen Ramos García
 Mario Recio Casero
 Jesús Recio Casero
 María Teresa Reigada García
 Cristian Ribas Romera
 José Rico Romero
 José Ignacio Riezu Boj

Benito del Río López
 Dionisia Rodríguez Layos
 Aurelia Rodríguez López
 María Jesús Romero Ruiz de Gopegui
 Sara Rosado Sánchez
 Inmaculada Rubio Chillón
 Juan Carlos Rubio Herrero
 Pablo Sabín
 Montserrat Sánchez
 Antonio Sánchez Barés
 José Dimas Sánchez Cánovas
 Álvaro Sánchez Martínez
 Ángel Sánchez Martínez
 José Vicente Sánchez Moltó
 Catalina Sánchez Moreno
 Carlos Jesús Sánchez de la Peña
 José Luis Sánchez Sánchez
 Francisco Javier San Juan Ramos
 Ascensión Seco Santamaría
 Joan Vicent Sempere Broch
 Verónica Soria Medina
 Milagros Tajahuerce Antón
 Milagros Tarancón Huerta
 Miguel Ángel Teresa Martín
 Diego Triana Juez
 Luis Ulargui Fernández
 Julio César Valle Perulero
 José Antonio Vallejo Oreja
 Miguel Ángel Vargas Rubio
 Pablo Zamarrón Yuste
 José Miguel Zamoyiski-Borbón



Se terminó de imprimir este catálogo
el día 22 de agosto de 2022,
festividad de Santa María Reina,
Día Mundial del Folklore.



EXPOSICIÓN

DE MANOLAS Y TOREROS. PATRONES DE ESPAÑA

MUSEO PROVINCIAL DEL TRAJE POPULAR. MORÓN DE ALMAZÁN ~ SORIA

JULIO — DICIEMBRE ~ 2022

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SORIA