Los Hermanos

Bécquer

Al estilo del país

TOMO II

COORDINADORES DE LA OBRA

MARCOS LEÓN ~ ENRIQUE BOROBIO

MUSEO PROVINCIAL DEL TRAJE POPULAR

GOBIERNO DE ESPAÑA · MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE

Junta de Castilla y León

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Museo del Romanticismo

MUSEO DEL TRAJE Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico

MUSEO SOROLLA

LÁZARO CALDIANO

BNE

DIÓCESIS DE OSMA-SORIA

Los Hermanos Bécquer

Al estilo del país

TOMO II

Diputación de Soria

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
María Obdulia Aragón Díez
Paloma Latorre Arrechea
Aitor Quílez Almeida
Maribel Tutor Angulo

Textos
Rubén Benítez
Pilar Bernad Esteban
Enrique Borobio Crespo
Alba Chicote Cuesta
Gustavo Cotera
Aniceto Delgado Méndez
Juan A. Gómez Barrera
Pedro J. Martínez Plaza
Amaya Medina González
Gustavo Muñoz Zurdo
Marcos León Fernández
Carlos del Peso Taranco
Jesús Rubio Jiménez

Fotografía e Ilustraciones
Conrado Ángel
Susana Arroyo
Ana Flores
Diego Mayor
Oskar Moreno
Eduardo Muro
Pablo Lines
María López
Leticia Peinado
Eloy Pérez
Alejandro Plaza
Rocío Redondo
Felicísimo Verde
Departamentos de fotografía de los distintos museos colaboradores
Autores de los textos

Gestión de Imágenes
Aitor Quílez
Imprenta Provincial de Soria

Diseño y Maquetación
Roberto Peña. El Principio Kiss

Impresión
Gráficas Ochoa
ISBN: 978-84-16446-62-9
Depósito Legal: So-30-2021

Índice

TOMO I

Presentación 10

Prólogo 14
Gustavo Cotera

CAPÍTULO I: LOS HERMANOS DOMÍNGUEZ BASTIDA

Biografía de Valeriano y Gustavo Adolfo Domínguez Bécquer 18
Jesús Rubio Jiménez

Quien no ha visto Sevilla no ha visto maravilla. Los años de formación (1834-1854) 20
Madrid moderno. Literatura y pintura en la sociabilidad burguesa (1854-1863) 38
Valeriano y Gustavo Adolfo viajeros románticos por España 46
Vísperas revolucionarias (1864-1868) 49
Últimos proyectos periodísticos: *La Ilustración de Madrid* y *El Entreacto* 55

El Romanticismo y la investigación antropológica en España: La figura de Gustavo Adolfo Bécquer 64
Aniceto Delgado Méndez

Introducción 66
La cultura tradicional entre los discursos del romanticismo 66
Los discursos del folclore y la construcción de la antropología como disciplina 73
La cultura tradicional y el patrimonio: encuentros y desencuentros 82
Nostalgia y evolución: la cultura tradicional en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer 86

Gustavo A.Bécquer: Sevillano, poeta, pintor y "pre-folklorista" 96
Rubén Benitez

Bécquer en Sevilla 96
Bécquer: Poeta y pintor 100
Bécquer: "Pre-folklorista" 105

Valeriano Domínguez Bécquer (1833-1870), pintor de retratos y de costumbres: contexto, fortuna crítica y otras consideraciones en torno a su catálogo 116
Pedro J. Martínez Plaza

Sobre su fortuna crítica 117
Algunas particularidades en el estudio y valoración de su obra 118
Su obra en contexto: artistas, amigos y comitentes 120
Consideraciones generales sobre su obra 126
Pintor de retratos 134
Pintor de costumbres 138
Su obra sobre papel 146
Sus ilustraciones 149
La fortuna artística de Bécquer entre sus contemporáneos 150
A modo de conclusión 153

CAPÍTULO II: LOS BÉCQUER VIAJEROS POR ESPAÑA

Los Hermanos Bécquer y Aragón ____ **156**
Jesús Rubio Jiménez

Los Hermanos Bécquer en "El Escorial de Aragón" ____ 164
Las cartas *Desde mi celda*: impresiones de viaje ____ 168
Valeriano Bécquer pintor de tipos y escenas aragoneses ____ 182

Los Hermanos Bécquer viajeros por el País Vasco ____ **202**
Jesús Rubio Jiménez

Viajes y estancias en el País Vasco ____ 205
La relación con Leopoldo Augusto de Cueto, futuro marqués de Valmar ____ 230

Los Hermanos Bécquer y Soria ____ **246**
Jesús Rubio Jiménez

Viajes y estancias de los Bécquer por Soria ____ 252
Una breve coda sobre las leyendas sorianas ____ 286

Soria, donde habita el olvido. Contexto político y social de los hermanos Bécquer ____ **298**
Juan A. Gómez Barrera

En el trigésimo sexto aniversario de la muerte de los hermanos Bécquer ____ 304
Pero ¿dónde vivieron realmente los Bécquer? ____ 310
Manuel del Palacio, Antonio Pérez Rioja y Gustavo Adolfo Bécquer ____ 319
1854/ [1861-1868] ____ 325
Unas pinceladas de historia política en la España de 1836-1870 ____ 326
Casta Esteban: ganadera. Un documento inédito ____ 328
Y Casta Esteban, residente en Soria. Otro padrón desconocido ____ 332
Efemérides Bécquerianas Sorianas ____ 338
Bibliografía ____ 340

Los Hermanos Bécquer y Ávila ____ **346**
Jesús Rubio Jiménez

Una pensión estatal para pintar tipos y costumbres provinciales ____ 347
Los cuadros y estampas de tema abulense de Valeriano Bécquer ____ 349
Estampas de Ávila en *La Ilustración de Madrid* ____ 368
Estampas de Ávila en *La Ilustración Española y Americana* ____ 373
La vida de las imágenes abulenses de Valeriano Bécquer: Reproducciones en otras revistas ____ 381
Imitaciones y variaciones ____ 387

TOMO II

CAPÍTULO III: LA MIRADA DE LOS HERMANOS BÉCQUER SOBRE LA INDUMENTARIA POPULAR ESPAÑOLA. EL PAÍS QUE SE VESTÍA A SU ESTILO

Valeriano D. Bécquer y los costumbristas españoles del siglo XIX, una fuente documental para la Etnografía **12**
Marcos León Fernández

Nodriza en traje de pasiega. Valeriano Bécquer **42**
Alba Chicote-Amaya Medina

Contexto social de las nodrizas españolas en los siglos XIX y XX 48
El traje de nodriza 52
Las nodrizas pasiegas 54
Bibliografía 58

La indumentaria del Somontano del Moncayo en la obra de Valeriano Bécquer **60**
Pilar Bernad Esteban

Consideraciones generales 60
Indumentaria femenina. Rasgos generales 64
Indumentaria masculina. Rasgos generales 72
Pinturas 82
Dibujos y grabados 91
Conclusiones 108
Bibliografía 110

Indumentaria vasca en la obra de Valeriano Bécquer **112**
Marcos León Fernández

El cabello y el tocado 119
De medio arriba 127
De medio abajo 137
Otros elementos 147
Arrantzaleak: la gente de mar 152
Una consideración final 162
Bibliografía 164

El vestir popular soriano a través del legado de los hermanos Bécquer **166**
Enrique Borobio Crespo

Introducción 166
Indumentaria femenina 176
- Camisas 176
- Justillos 180
- Jubones, jugones, cuerpos y chambras 185
- Cruzados, górgoros y dengues 195
- Sayas 202
- Delantal 216
- Medias 221
- Calzado 226
- Mantillo 234

Pañuelos 245
Peinado femenino 256
Joyas y Alhajas 259
Indumentaria masculina 288
Camisa 288
Chaleco 284
Coleto 304
Faja 306
Jubón 309
Chaqueta 310
Calzoncillos 316
Calzón 318
Pantalones 325
Medias, calcetas, escarpines, pedugos y peales 328
Zahones o zagones 336
El arreglo del cabello 340
Pañuelos de cabeza 344
Montera 348
Sombrero 351
Capotes 354
Capas 361
Capa blanca 368
Indumentaria Infantil 377
A modo de conclusión 380
Bibliografía 384
Relación de informantes 389

El inquieto diecinueve. Tipos abulenses del Valle Amblés 390
Carlos del Peso Taranco-Gustavo Muñoz Zurdo

Introducción 390
Los grabados de tipos abulenses. Las primeras colecciones de trajes 391
La descripciones de tipos en las revistas y semanarios, en los
libros de viajes y en las guías de artes, historia y geografía 393
La obra abulense de Valeriano Domínguez Bécquer. Los óleos 408
Los grabados 416
Santa María de la Cabeza vestida de labradora 423
Las ropas del arca. Los documentos escritos 428
El vestir de la mujer 430
El peinado 430
Las monteras y los sombreros 434
Los pañuelos de la cabeza 437
Mantos, cobijados, mantillas y mantellinas 439
La camisa 442
Los cuerpos: justillos y jubones 444
Las prendas de talle: cruceros, dengues y pañuelos 450
Las prendas de cintura. Los manteos 459
Los mandiles 483
Faltriqueras 486
Medias y calcetas 486
Zapatos 490
Joyería 492

El Hombre 502
La camisa del hombre 502
El chaleco 504
Chaquetas y cuerpos 508
El calzón y el pantalón 512
La faja y el cinto 514
Las medias, calcetas y ligas de hombre 516
El calzado del hombre 518
La capa y otros sobretodos 519
La bolsa 521
El sombrero 521
El vestir de los niños 526
Las mantillas de envolver y los fajeros 526
Los gorros 532
Juboncillos, manguitos y babaderos 533
Los amuletos 535
Los niños en manteo 536
El calzado y el arreglo de los cabellos 537
Bibliografía 538
Relación de informantes 540
Protocolos notariales 541

Agradecimientos 542

CAPÍTULO

III

MARCOS LEÓN FERNÁNDEZ ~ ALBA CHICOTE CUESTA
AMAYA MEDINA GONZÁLEZ ~ PILAR BERNAD ESTEBAN
ENRIQUE BOROBIO CRESPO ~ CARLOS DEL PESO TARANCO
GUSTAVO MUÑOZ ZURDO

LA MIRADA DE LOS HERMANOS BÉCQUER SOBRE LA INDUMENTARIA POPULAR ESPAÑOLA

EL PAÍS QUE SE VESTÍA A SU ESTILO

Marcos **León Fernández.** *Investigador*

Valeriano Domínguez Bécquer y los costumbristas españoles del siglo XIX, una fuente documental para la Etnografía.

Al filo del tercer milenio el Museo del Prado de Madrid, en colaboración con Patrimonio Nacional, tuvo el acierto de reunir en una exposición temporal la sorpendente serie de obras conservadas que el pintor Lorenzo Tiepolo (Venecia, 1736-Somosaguas, 1776) dedicó al variopinto retablo de tipos que poblaban mediado el siglo XVIII las calles de la Villa y Corte. Una familia de artistas venecianos, encabezados por el patriarca Giambattista (Venecia, 1696-Madrid, 1770), se instalaban en 1762 en la capital con el encargo de la decoración al fresco de los techos del nuevo Palacio Real, con el del Salón del Trono como obra principal. Los enigmáticos pasteles de Lorenzo, dispersos entre las Colecciones Reales y otras particulares, podían contemplarse así por vez primera en conjunto, y de hecho la muestra obtuvo un considerable éxito. La fortuna nos hizo coincidir, cuando la visitábamos, con un grupo que seguía con atención las prolijas explicaciones de una guía especializada, con jugosos detalles acerca de las técnicas empleadas por el artista, anécdotas sobre su vida familiar y un sinfín de interesantes datos por el estilo. Sin embargo, cuando llegó la hora de interpretar quiénes o qué representaban las figuras que perforaban con su inquietante mirada al espectador, el discurso comenzó a derivar por el territorio de los tópicos habituales al respecto, tan asentados

*Lorenzo Tiepolo. **Vendedora de miel**. Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, inv. n. 10006788. Publicado en el catálogo **Lorenzo Tiepolo. Museo Nacional de Prado, 21 de octubre – 15 de diciembre de 1999**; Madrid: Museo del Prado, Patrimonio Nacional, 1999; n.º 6, p. 107.*

como mal fundamentados y peor documentados. Para la experta en Historia del Arte, aquellos personajes solo podían ser gentes aristocráticas disfrazadas de campesinos y verduleras, pues de otro modo, es decir, si el pintor hubiera sido verdaderamente fiel a lo que contemplaban sus ojos en las calles de la ciudad, habría presentado una galería de tipos mugrientos y mal recosidos, según dicta un estereotipo arraigadísimo incluso en la Academia. Por si no bastase con esta visión algo tendenciosa de las clases populares, la prueba definitiva la constituiría la aparición, entre los tipos retratados, de una naranjera que oculta su rostro tras un antifaz, señal indudable de que estaríamos frente a un juego de identidades simuladas, pretexto aprovechado por la crítica especializada para desarrollar elaboradas teorías acerca del aspecto, la moda y las transgresiones de clase —siempre elevada, claro— en el contexto de las cortes europeas del siglo XVIII[1]. Volví a casa debatiéndome entre el disgusto y la perplejidad, porque donde la amable guía describía un teatro de apariencias cortesano yo había visto, al margen de la obvia altura estética de los deliciosos pasteles, un detallado y espléndido estudio de los tocados y aderezos más habituales entre los artesanos, menestrales y campesinos que podían sorprenderse en las calles de Madrid y su entorno inmediato en el comedio de aquella centuria dicha de las Luces; percepción que, estoy seguro, coincidiría con la de quien estuviera avezado en la consulta de fuentes primarias a la hora de conocer y analizar cuáles fueron las modas y formas de vestir en cada momento histórico. Y esto sin excluir a la linda naranjera, pues

1 Álvaro Molina y Jesusa Vega; *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII163-221.III*; Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004; Tercera parte: «La identidad de los reinos y provincias de España. El nacimiento del traje regional», pp. 163-221. En el capítulo 8, titulado «La gente común de los reinos y provincias de España» (pp. 163-177), sostienen los autores al respecto de los pasteles del veneciano: «El resto de la serie que se conserva en Patrimonio Nacional lleva fácilmente a suponer que la idea de disfraz se puede aplicar a todos ellos: es decir, Tiepolo nos muestra una realidad filtrada por el decoro de la máscara de carnaval a la que hacía referencia la Instrucción de 1767 [...]». Cualquiera que haya empleado su tiempo en documentarse acerca de lo que entendemos por indumentaria tradicional o vernácula en toda su dimensión estará en condiciones de rebatir tan aventurada afirmación, por otra parte, elaborada sin aportar un solo dato con respecto a cómo vestían realmente las clases populares de la corte cuando Tiepolo compuso estas chocantes obras.

tenía noticia de que este disfraz había sido muy popular en el carnaval rural por toda España[2], hasta que la celebración fuera prohibida por el Régimen tras la Guerra Civil (1936-1939). Sin extenderme en un terreno que daría demasiado de sí, dada la amplitud de la casuística, solo aportaré unos datos, extraídos de fuentes primarias, que contradicen esa extendida idea de unas clases populares eternamente harapientas, concepto que yerra al interpretar la atinada apreciación de Ortega y Gasset —«El único indumento popular que es de verdad eterno es el harapo»— cuando reflexionaba acerca de la ilusión de antigüedad que nos produce la indumentaria tradicional, aunque muchos sus elementos sean de no muy antigua adopción[3].

Cualquiera que se haya asomado al caudal de información contenida en los protocolos de la fe pública en busca de datos para conocer cuáles fueron las formas de vestir en el pasado, habrá comprobado cómo en las listas de prendas dispersas por dotes y testamentarias son frecuentes, por esenciales para la tasación correcta, los detalles sobre el estado de las piezas, las cuales podían ser completamente nuevas, demediadas o incluso ajadas, que también estas tenían su valor, aunque fuera menguado, a la hora de conformar los ajuares o los equivalentes «montones» a repartir entre los herederos:

> «Una saya pardilla nueua y Una mantillina llana» (Alcorcón, Madrid, 1582)[4]
> «vna mantellina leonada de media grana, trayda=10 rs.» (Centenera, Guadalajara, 1625)[5]
> «Otra saya de paño azul traida=40 rs.; Vn mantheo Verde nuebo=49 rs.» (Navalcán, Toledo, 1660)[6]
> «vnos calzones nuebos=8 rs.; otros dos pares de calzones uiejos=5 rs.» (Tordelrábano, Guadalajara, 1706)[7]
> «Una Casaca de paño negro nueba=30 rs.; Un guardapies de paño azul demediado=30 rs.; Un mantto de anascotte andado=30 rs.; Una Manttellina de baietta nueba=32 rs. Un jubon de Estameña andado=12 rs.» (Chinchón, Madrid, 1715)[8]
> «otro rrefaxo pardo nueuo y dos biexos=70 rs.; una saia morada nueua=55 rs.» (Arroyo de la Luz, Cáceres, 1721)[9]
> «Vna Camissa nueba para muger Con sus faldas Labrada de negro=20 rs.» (Navalcán, Toledo, 1722)[10]
> «Vn Guardapies de Vaietta Verde mediano, Conrruedo de xerguilla azul Vsado=15 rs.» (Parrillas, Toledo, 1750)[11]
> «un Guardap.ˢ de Baieta berde nuebo=60 rs.; Un Jubon de terciopelo negro andado=20 rs.» (Torrelaguna, Madrid, 1792)[12]

---

2 El burgalés grupo Orégano publicó una versión del cantar alusivo que solían entonar en Zalduendo (ayto. de Arlanzón) las que se vestían con este disfraz, comunicado por la Sra. Romana, de 88 años de edad hacia 1979: *—Soy una naranjerita / que me mantengo de andar / y a vender mis naranjitas, / ¿quién me las quiere comprar?/ —Oiga usté, naranjerita, / ¿si usté se quiere casar? / —Primero tengo saber / la vida que me has de dar...* y sigue un diálogo galante y pícaro por el estilo de la popular *buenaventura de la gitana*, de empleo igualmente carnavalero, ambos con ecos de no muy antiguo pliego de cordel. Puede escucharse cantado por el propio grupo en el doble LP *Música tradicional castellana. El Cancionero Burgalés. Homenaje a Antonio José*; Madrid: Guimbarda, 1981 (DD-22.043/44), tema 21, disco 1, cara B, corte 2.

3 José Ortega y Gasset; «Para una ciencia del traje popular»; en José Ortiz Echagüe, *España, tipos y trajes*; 9ª ed. Madrid: Ortiz Echagüe, 1953; pp. 6-9

4 Partición de Luisa de Gamboa; Alcorcón, 13 de diciembre de 1582; Archivo Histórico de Protocolos de Madrid /32046, f. 153 y ss.

5 Dote de Isabel Pacheco; Centenera, 10 de febrero de 1725; Archivo Histórico Provincial de Guadalajara /P-419, f. 117 y ss. Morala Rodríguez, José R. (dir), *Corpus Léxico de Inventarios (CorLexIn)*, [12 de septiembre de 2019] <http://web.frl.es/CORLEXIN.html>

6 Dote de María Hernández; Navalcán, 20 de agosto de 1600; Archivo Histórico Provincial de Toledo/15899; s. f.

7 Inventario de Francisco Tejedor; Tordelrábano, 22 de noviembre de 1706; Archivo Histórico Provincial de Guadalajara/P-2228/24, f. 2 y ss. Morala Rodríguez, José R. (dir), *Corpus Léxico de Inventarios (CorLexIn)*, [12 de septiembre de 2019] <http://web.frl.es/CORLEXIN.html>

8 Dote de Antonia García; Chinchón, 1 de enero de 1715; Archivo Municipal de Chinchón/7217, f. 1 y ss.

9 Dote de Isabel Sánchez *la Bonilla*; Arroyo de la Luz, 2 de junio de 1721; Archivo Histórico Provincial de Cáceres /PN/4270, f. 35 y ss.

10 Bienes dotales de Teresa Martín; Navalcán, 20 de noviembre de 1722; Archivo Histórico Provincial de Toledo/21198, f. 19 y ss.

11 Dote de Antonia Gómez de Antonio; Parrillas, 9 de noviembre de 1750; Archivo Histórico Provincial de Toledo/21298, f. 5 y ss.

12 Dote de Cayetana Rodríguez; Torrelaguna, 7 de septiembre de 1792; Archivo Histórico de Protocolos de Madrid/42267, f. 135 y ss.

«Dos pares de Naguas de Yndiana nuebas=120 rs.; Vn Jubon de franela nuebo=40 rs.» (Bornos, Cádiz, 1809)[13]

«Una Saya de Franela fina, con falzo de tafetan Carmesi nueva=140 rs.; Otra Saya de lo mismo, un poco mas usada, y mas vasta=70 rs.; Un Monillo de franela negro, nuebo, con Botonadura Amarilla=90 rs.» (Vejer de la Frontera, Cádiz, 1810)[14]

«doce pares de Enaguas de bayeta casera la unas, y de bayeta fina las otras, todas ellas nuevas, é inclusa la respectiva hechura=860 rs.» (Arroyo de la Luz, Cáceres, 1851)[15]

«un guardapies verde nuebo, otro nogalado usado, otro azul mui traido, Los corales, su ropa diaria y la mia» (Navalcán, Toledo, 1822)[16]

«vn delantal de estameña andado» (Arlanzón, Burgos, 1855)[17]

«una Saya la mas andada» (Villamiel de la Sierra, Burgos, 1856)[18]

«la anguarina nueba» (Cuzcurrita de Juarros, Burgos, 1858)[19]

«la saya de bayeta nueva, azulada» (Erandio, Vizcaya, 1864)[20]

«otra saya roja, nueva=60 rs.; dos bascas nuevas, una de Tela de paño y otra delgada=45 rs.; cuatro delantales de diferentes clases, nuevos=20 rs.; una mantilla de bayeta nueva=22 rs.» (Zamudio, Vizcaya, 1865)[21]

Ejemplos estos que, generados por personas de las más variadas economías y posiciones sociales, pero siempre en la esfera de la clase labradora y artesana, constituyen la prueba del uso de prendas en todo estado y condición, y por supuesto también nuevas y sin estrenar. Por si fuera poco, la memoria personal, en aquellos lugares donde el vestir local continuó en el uso vivo hasta tiempos recientes, coincide en el hecho incuestionable de que la indumentaria mudaba conforme a la ocasionalidad, y así, sin necesidad de esperar al domingo o las fiestas, las mujeres solían vestirse con cierto decoro, escogiendo prendas a medio uso pero en perfecto estado, cuando acudían por agua a la fuente, hacían una visita informal o cuando la venta del producto de casa requería desplazarse al centro comarcal, o incluso a la misma capital del reino, tal como reflejan los pasteles de Tiepolo con su desfile de vendedoras de fruta y verdura, pulcramente vestidas sin necesidad de añadir blasones a su linaje. Y sin tener que remontarnos a tiempos pretéritos, ejemplos de este empeño por lucir de punta en blanco incluso allá donde la miseria ha hecho presa pueden encontrarse aún hoy por todos los rincones del planeta, y es verdaderamente notable el pulido estilo que campea en los más humildes barrios de infraviviendas. Baste esta evidencia para quienes aún se resisten a reconocer la pulsión elegante de los desheredados, ahora como antes. Por último, conviene recordar también que, para sus contemporáneos de clase pudiente y urbana, los campesinos se veían «pobremente vestidos» en función de los géneros que empleaban en sus ropas, esto es, lienzos y paños «caseros» u «ordinarios», frente a las ricas telas que traían los cortesanos, sin que esa considerada pobreza implicase un aspecto desaseado o harapiento; que por supuesto supuesto cabe esperar que lo habría, pero ni tan generalizado ni tan duradero a lo largo de los altibajos de prosperidad y desgracia que siempre han acompañado al devenir de la Historia.

---

13 Inventario de Bartolomé Garrido y Catalina Gómez; Bornos, 22 de enero de 1809; Archivo Histórico Provincial de Cádiz/BO 1ª/085, f. 20 y ss.

14 Carta de dote; Vejer de la Frontera, 1810; Archivo Histórico Provincial de Cádiz/VF 487, f. 201 y ss.

15 Dote de Catalina Espadero Salado; Arroyo de la Luz, 3 de octubre de 1851; Archivo Histórico Provincial de Cáceres /PN/3149, f. 109 y ss.

16 Testamento de María Gontán; Navalcán, 2 de septiembre de 1833; Archivo Histórico Provincial de Toledo/21214, s. f.

17 Testamento de Jacinto de Diego y Josefa Jorge; Arlanzón, 26 de noviembre de 1855; Archivo Histórico Provincial de Burgos/8408/1, f. 108 y ss. Debo los datos extraídos del archivo burgalés a la amable aportación de Ana Flores Cantero.

18 Testamento de Micaela Bernabé; Villamiel de la Sierra, 16 de agosto de 1856; Archivo Histórico Provincial de Burgos /8408/2, f. 131 y ss.

19 Testamento de Faustino Lázaro; Cuzcurrita de Juarros, 14 de enero de 1858; Archivo Histórico Provincial de Burgos/8408/4, f. 6 y ss.

20 Testamento de María Josefa de Goicoechea y Larraondo, labradora; Erandio, 26 de febrero de 1864; Archivo Histórico Provincial de Vizcaya/3039, f. 44 y ss.

21 Dote de María Juana de Urrutia y Galbarriartu, labradora de la casa Ugaldeguren Dichiena; Zamudio, 14 de febrero de 1865; Archivo Histórico Provincial de Vizcaya/3039, f. 22 y ss.

Así las cosas, y calcando el ejemplo anterior, pareciera que todas las representaciones donde han figurado los que se acabarían denominando «tipos populares» se hubieran analizado desde la misma óptica, con un pie apoyado en María Antonieta correteando por los jardines del Trianon disfrazada de pastora y otro en la tradición inventada de los *kilts* escoceses y sus diseños propios de cada ancestral clan, que son los argumentos citados a machamartillo a la hora de extender una sombra de sospecha sobre cualquier personaje vestido al uso de la tierra, y más si su traje se nos antoja colorista y pintoresco... y recién lavado. Ríos de tinta se han vertido acerca de la construcción, hija directa del Romanticismo, de la idea del campesino como depositario natural de las esencias de la patria, justo cuando fraguaba en Occidente un nuevo concepto identitario, condicionando así la percepción de un sector de la población cuya presencia en el relato nacional, más allá de esa calidad de emblema que se le adjudicó, se ha mantenido en general en la esfera de lo anecdótico, del costumbrismo en su acepción más devaluada. Algo que, conviene recordar, rara vez sucede al enfrentarse a la representación de las clases poderosas, las que copan casi por completo el panorama a lo largo de la Historia del Arte en cualquiera de sus vertientes. En una de las pocas obras que han abordado el asunto del valor de la pintura como fuente para el estudio del traje popular, aunque muy limitada en lo que respecta a la documentación efectiva de la indumentaria a partir de las fuentes primarias, y a propósito de los cartones para tapiz del genial Goya, Emiliano M. Aguilera ya nos puso en la pista de esta clase de sesgos interpretativos cuando se desconoce el contexto histórico real de las escenas representadas:

> «Naturalmente, aquel afán de lujo, no solo nos despista un poco ante los citados cuadros de Goya, sino que contribuye poderosamente a sembrar la confusión ya subrayada, relativa al origen, en general, de los trajes típicos. ¿Cómo todo ese lujo puede ser imaginación de las clases populares, que son sencillas, si no por vocación, sí por necesidad?, se preguntan los que defienden el origen aristocrático de los trajes regionales. No es muy difícil de explicar. Y acaso baste oponer a esas inquisiciones estas otras: ¿cómo los pueblos menos civilizados, cuyas necesidades se ofrecen rudimentarias, se adornan profusamente? En lo que pudiéramos llamar historia natural del traje, estos hechos y estos problemas surgen incesantemente por doquiera que dirijamos la vista. Y como ellos, en esa historia natural del traje, ¡qué de intrigantes sorpresas y qué de enigmáticas cuestiones!» [22]

Afirmaciones como la del ejemplo con que abríamos esta introducción en realidad parten de un poco fundamentado prejuicio, fruto quizá de la escasa atención que han merecido, a la hora de elaborar un discurso histórico, los afanes cotidianos de quienes, ajenos a las tribulaciones de la política cortesana y palaciega, bregaban con la tierra y los elementos para subsistir, generando unos códigos culturales propios, a menudo diferenciados y sobre todo adaptados a las diversas circunstancias y condiciones peculiares de cada territorio, con independencia de la dimensión y alcance de cada uno de ellos. Se cuestiona a la melera pulcra y cuidadosamente revestida para pregonar su dulce producto por las calles de la ciudad simplemente porque no se nos ha ocurrido bajar al terreno a conocer, a partir de las fuentes primarias disponibles, en qué consistían, cómo eran, de qué colores, hechuras y calidades las ropas usuales entre las mujeres que, desde el entorno de la Corte, acudían diariamente a ofrecer su mercancía. Y esto, que puede parecer una obviedad, pocas veces se ha abordado a la hora de interpretar la presencia en la pintura de esos personajes de aparición rara y ocasional hasta que, ya en el siglo XIX, se desate la fiebre del tipismo al calor de la nueva moda viajera y su gusto por lo diferente y, ahora sí, pintoresco.

---

22 Emiliano M. Aguilera García (Madrid, 1905-Barcelona, 1975); *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*; Barcelona: Ediciones Omegas S. A., 1948; p. 26. Salvando la distancia por la fecha de su publicación, su autor, que había sido director del Museo del Traje Regional e Histórico de Madrid durante la Segunda República, hace un prolijo recorrido por las representaciones del traje popular en la pintura española, de Murillo y Velázquez a las vanguardias de principios del siglo XX, sin entrar en ningún momento a documentar con detalle las modas y prendas reflejadas en las obras reunidas.

Quizá sea esta peculiar y sesgada perspectiva la que ha condicionado la consideración de la pintura decimonónica —llamada no inocentemente costumbrista, como hemos dicho— cuando refleja la vida y usos de quienes hasta entonces no eran tenidos en cuenta en el panorama nacional, como fuente fiable para el estudio de la indumentaria vernácula[23]. El decurso que tomaron los bautizados por entonces como «trajes regionales», con todas las adulteraciones, modificaciones y falseamientos sobre lo que fuera otrora vestimenta de uso habitual, acabó por someter a un juicio en extremo severo a aquellas escenas y ropas chocantes, a menudo de aspecto extrañamente colorido o arcaico, llegándose no pocas veces a la conclusión de que aquel desfile de tipos pintorescos no era más que la ensoñación resultado de una nostalgia del pasado mal digerida, y dando por válida la inexactitud de un pueblo llano desharrapado, entonado en una indefinida gama de grises de resonancias *dickensianas*, como si toda la población hubiera estado sometida sin distinción a los sinsabores y desgracias de una atropellada revolución industrial, confinada en bolsas urbanas de miseria. Dura en extremo, incluso trágica, a qué negarlo, transcurrió la vida de no pocos sectores del campesinado y clases menestrales, pero hay sobradas pruebas, según hemos visto, de que la miseria económica no conllevaba necesariamente miseria moral, ni mucho menos falta de sentido estético.

Cierto es que las representaciones más o menos deformadas o personales de esa vida popular están presentes desde el principio de ese nuevo interés por las peculiaridades locales en el vestir. España, además, y especialmente a partir de la Guerra de la Independencia, se incorpora como territorio exótico las rutas que los viajeros adinerados del norte europeo comenzaban a establecer como antesala de lo que acabaría convertido en turismo de masas, y esa demanda de exotismo, con todos los estereotipos orientalistas y medievalistas que se atribuían al viejo imperio en decadencia, fomentó la aparición de un mercado de imágenes que, no podía ser de otro modo, trataba de ajustarse como un guante al hambre de color local de los nuevos visitantes extranjeros, sin reparar en la exactitud o fidelidad a la realidad cotidiana en los cuadros representados. Con todo, los artistas que producían en serie las escenas y colecciones de tipos más apetecidas por el imaginario de los compadores eran igualmente hijos de su tiempo, y no conviene pasar por alto el hecho incuestionable de que creaban y recreaban insertos en un momento y lugar determinados, sin poder sustraerse de lo que percibía su vista solo con asomarse a la ventana o con dar un paseo por la plaza o el mercado local. Y así, en un somero recorrido por los arquetipos más repetidos en la estampa o el grabado destinados al consumo del turismo se percibe, quizá sin que el artista fuera especialmente consciente, el paso de las modas y las diversas fórmulas que con arreglo a las mismas iban adoptando las clases populares en su vestir cotidiano, lo que otorga a este tipo de imágenes decimonónicas cierto valor documental, aún a la espera de una clara visión que pudiéramos considerar ya intencionadamente etnográfica.

La indumentaria de las clases populares urbanas andaluzas, a pesar de constituir el grueso del gentío que desfila en la estampa y el lienzo en esta clase de producciones, no ha sido apenas estudiada en su dimensión histórica, y ello a pesar de haberse constituido, desde entonces hasta ahora, en el símbolo de España toda[24]. Y no sin razón, pues sospecho que en esa indumentaria estrechamente ligada a la moda común del momento, no propiamente tradicional, sino más bien una interpretación popular y local del figurín urbano, era la que podía identificarse a lo largo de todo el mundo hispano, existiendo un aire común entre las manolas, chulas y menestralas peninsulares y las de las nuevas

---

23 Incluso con la irrupción de la fotografía llegará a cuestionarse la veracidad de quienes se retratan al uso del país con el único argumento de la existencia de algún fotógrafo que disponía en su estudio de prendas «típicas» para vestir con ellas a quien lo solicitaba, metiendo en el mismo cajón a señoritas revestidas y aldeanas endomingadas; todo ello sin detenerse a documentar con rigor las prendas que se ven en las instantáneas. Veáse al respecto Fe Santoveña Zapatero; *Vestidos de asturianos, ciento cincuenta años de fotografía e indumentaria en Asturias*; Gijón: Muséus del Pueblu d'Asturies, 2013; 195 pp., donde la autora, más preocupada al parecer por definir un modelo identitario más o menos historicista para su uso actual, pasa de puntillas por la abundantísima y preciosa información que acerca del vestido astur ofrecen las ilustraciones de su trabajo, sin cotejarla en ningún momento con datos obtenidos de fuentes primarias.

24 Rocío Plaza Orellana; *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*; Córdoba: Editorial Almuzara S. L., 2009; 246 pp. Ignoro las razones de la autora para titular así lo que no es sino un documentadísimo y exhaustivamente ilustrado estudio acerca de la construcción del vestido de flamenca en su vertiente escénica y folklórica, en el que brillan por su ausencia las referencias a la vestimenta empleada habitualmente por las clases populares —a las que supuestamente representaba esa indumentaria estereotipada— en las áreas urbanas andaluzas en ese periodo histórico.

Joaquín Domínguez Bécquer, ***Cita de paseo****, 1841. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. N.º inv.: CTB.1995.40. Tío segundo de Gustavo y Valeriano, y también pintor especializado en cuadros de costumbres como el resto de la familia, la tópica escena no excluye la verosimilitud del vestuario, que responde sin problema a las modas del momento sin necesidad de cargar las tintas folklóricas.*

Valeriano Domínguez Bécquer. «La prendera gitana». Obra en paradero desconocido, la ponderada visión del artista no necesita alterar la realidad observada al componer sus escenas. La obra muestra la convivencia de estilos diversos en el vestir, las modas del día en la mujer de pie a la izquierda, el clásico peinado de tres moños que tan característico sería de la mujer común del xix *en gran parte de España y el perfil que acabaría dando lugar al arquetipo flamenco, aquí aún sin adulterar en la figura de la gitana prendera, discretamente vestida a años luz de las estridencias del tópico.*

repúblicas americanas, y no está de más recordar que por entonces el concepto de lo español aún abarcaba un ámbito mucho más amplio e intercontinental a ojos del extranjero. Vestido a la moda en género liviano, mantoncillo al talle y versión singular de los peinados y arreglos en boga, más la característica mantilla nacional, serán el arquetipo que desde entonces constituirá la imagen de la mujer española, con su correlato masculino algo más singular y enraizado en los usos del terreno.

Fue precisamente en ese contexto del trabajo destinado al mercado turístico, en este caso en el seno de la propia familia, donde se formaría como artista Valeriano Domínguez Bécquer, desde niño tocado por la gracia del talento según testimonio de su hermano, el poeta Gustavo Adolfo. Descollaba ya el pintor incluso a la hora de reproducir los aquetipos de ambiente andaluz del reclamo turístico, y se percibe en esos apuntes su fino y selectivo ojo, atento a los más precisos detalles de la indumentaria, trascendiendo también en este aspecto la maestría que lo haría destacar entre sus contemporáneos, en una suerte de anticipación a una mirada casi etnográfica. Al respecto, es

Antonio María Esquivel, ***Castañera****, h. 1830. Museo Nacional del Romanticismo (Madrid). N.º inv.: CE7222. Por los mismos años, y con ligeras variaciones locales en los detalles, el mismo «tipo» podría encontrarse en las calles de Nápoles o La Habana, un estilo urbano popular común a amplias áreas geográficas.*

significativa la comparación entre diversos artistas a la hora de abordar un mismo motivo de los que solían ser habituales en las series producidas a destajo. Por ejemplo, en la castañera de Antonio María Esquivel (Sevilla, 1806-Madrid, 1857) se observa ya la interpretación popular de la moda romántica que constituirá el cimiento sobre el que, con el tiempo, se construirá el llamado traje de flamenca: bata o vestido enterizo en algodón industrial estampado, pañuelo breve velando el busto... y poco más, aparte el moño de picaporte entonces general entre las mujeres del pueblo llano, pues casi con seguridad estamos frente a una verosímil representación de la vestimenta habitual entre muchas sevillanas trabajadoras en los últimos años del rey Felón.

Recordando que una mayoría de las mujeres que se ocupaban en estos oficios pertenecían al pueblo gitano, volvemos a topar con el ardiente anafre tres lustros después en *Salida de la plaza*, que Ángel María Cortellini Hernández (Sanlúcar de Barremeda, 1819-Madrid, post. 1887) fecha en Cádiz en 1847. Aunque aquí la castañera queda en sombras, los elementos del vestido de la mujer

que se pasea agarrada a su majo —pues propiamente a lo majo viste el galán, incluido el colorista marsellés de calesero que trae por moda al brazo— son en esencia los mismos que veíamos en la morena castañera, si bien acusan ya los nuevos perfiles de la moda en sus hechuras, el talle ahora más ajustado a la cintura, y con la aparición de los rodetes sobre las orejas que tan consustanciales serían campesinas y menestralas decimonónicas en buena parte de España.

Una década después, es Rafael Benjumea (Sevilla, 1825-Madrid, 1888) quien revisita el motivo, con una disposición muy similar, entrando ahora en escena los volantes que, propios de las modas de esos años, se harán imprescindibles cuando fragüe el estereotipo regional de la flamenca. Persiste el peinado de rodete a la nuca y cocas laterales, y observamos asimismo la rapidez con que se sucedían las modas en los sombreros masculinos, siempre dentro de la caracterizada tipología que

*Ángel María Cortellini Hernández, **Salida de la plaza**, 1847. Colección Carmen Tyhssen-Bornemisza. N.º inv.: CTB.1995.137. Estrechamente ligado a las modas del día, la sencillez es quizá el rasgo más destacable del vestido popular femenino en las áreas urbanas andaluzas.*

Rafael Benjumea, ***Galanteo en un puesto de rosquillas de la Feria de Sevilla****, 1852. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. N.º inv.: CTB.1995.117.*

podríamos denominar, generalizando, como calañeses, también reyes indiscutibles de las cabezas populares españolas en ese siglo bajo un extenso muestrario de variedades.

Por los mismos años componía Manuel Cabral Aguado-Bejarano (Sevilla, 1827-1891) *En la Feria de Sevilla*, un verdadero catálogo de variantes, de niveles quizá, en un mismo estilo, donde junto a la buñolera que se protege las *naguas* coloradas con un delantal, curiosa y sencillamente vestida y adornada con una vuelta de corales y flores en el pelo, vemos a la pareja central ataviada a lo majo, consideración que entonces tenía la versión ostentosa y recargada de las modas comunes, paralelo de lo que en otras provincias de usos más arcaizantes era tenido por «charro», conceptos ambos, lo majo y lo charro, estrechamente relacionados, si no manifestaciones locales del mismo fenómeno. Si el jinete despliega por la pechera varias carreras de alamares y botonadura reluciente, otro tanto hace la maja de mantilla con los puños de su ajustado *monillo*, guarnecidos además los ampulosos volantes de las *naguas* para mayor empaque, a diferencia de la que monta tras ellos a la grupa, más acorde con lo que debió de ser el estilo más común entre las sevillanas de la época, sospecho que presente en buena parte del arco social, lo que incluiría a algunas señoras que, según costumbre ya implantada a finales del XVIII, gustaban de componerse al uso del país en estos contextos festivos; uso que, a mi juicio, no debe asimilarse sin más al actual empleo de los trajes folklóricos, pues el

estilo local afectaba también a las modas de las clases pudientes, según puede comprobarse en la documentación disponible.

Si comparamos estas dos últimas obras con el apunte de la *Castañera de Triana* (12854) de Valeriano, contemporáneo de ellas, podemos constatar cierta tendencia de nuestro protagonista, quizá instintiva, a huir del artificio incluso cuando crea sin apartarse del motivo tantas veces repetido. Vemos a la trianera sentada en el santo suelo al pie de su anafre, que avivaría con el aventador de palma que tiene a mano, ofreciendo sus castañas sobre una mesilla mientras sostiene sobre unas *naguas* llanas a su niño, al que acaso esté amamantando, de ahí la manga bajada que deja ver el corto pañolito del cuello. Como mayor gala, el cabello brillante y peinado con esmero, con los rizos de la moda isabelina amarrados a la base de un picaporte más bien bajo, según el estilo local. Y en segundo plano, cortejan los majos en conversación, él con la manta de muestra al hombro, ella escarolada de volantes y con la mantilla terciada, según era costumbre en los paseos. Como puede comprobarse contemplando estas obras, el traje de la mujer andaluza que sirvió de fundamento al tópico no era sino la moda del día aderezada al gusto local, con la prenda nacional por excelencia —la mantilla— señoreándose sobre todo, un atavío de descarnada modernidad si lo comparamos con las arcaicas y pardas pervivencias que registraría años después el pintor en tierras sorianas, por ejemplo.

Izquierda

Manuel Cabral Aguado Bejarano, ***En la Feria de Sevilla,*** *c. 1855. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza. N.º inv.: CTB.1999.28.*

Derecha

Valeriano Domínguez Bécquer. ***Castañera de Triana****. 1854. Museu Nacional d'Art de Catalunya: MNAC 040306-D.*

Valeriano Domínguez Bécquer. «Contrabandista malagueño». 1854. Museu Nacional d'Art de Catalunya. MNAC 040305-D. En realidad el único elemento que caracteriza al contrabandista es el trabuco que empuña, además de la actitud vigilante del personaje. Su traje, aquí con bombacho guarnecido y manta de muestra al hombro, se corresponde con lo que entonces se entendía por vestir a lo majo. El artista no pasó por alto ni el más mínimo detalle de la indumentaria, incluyendo los forros de la chaquetilla.

Valeriano Domínguez Bécquer. «Serenata de majos». 1854. Museu Nacional d'Art de Catalunya: MNAC 040307-D. Los majos constituían el figurín popular en el que se mirarían las clases populares, influyendo notablemente en cierto gusto por la ornamentación abigarrada que alcanzaría los más apartados rincones del país: alamares en la chaquetilla, carreras de botones metálicos en los calzones y botines o polainas repujadas con caprichosos motivos serían imitados por las cuatro esquinas de España.

Valeriano Domínguez Bécquer. «Vendedor de frutas en Triana». 1854. Museu Nacional d'Art de Catalunya: MNAC 040308-D. Incluso cuando el traje se reducía a los mínimos elementos, la atención a los detalles —el sombrero terciado, la camisa abierta y remangada, que deja lucir el escapulario y rosario que trae como defensivo, la chaqueta al hombro— prestaba un formidable aspecto a los tipos callejeros de las ciudades.

Esta tendencia a la naturalidad en la composición bien podía obedecer al talento innato del pintor sevillano, y está presente asimismo en otros apuntes de la misma serie, igualmente ajustados a la iconografía habitual en este tipo de productos comerciales; son su galería de majos guitarristas, contrabandistas de lujoso bombacho o vendedores callejeros de imponente traza, todos vestidos rigurosamente al estilo que imperaba en las grandes poblaciones andaluzas, sobre todo al occidente del territorio.

Al respecto, resulta muy ilustrativo y revelador el artículo publicado por Gustavo Adolfo 1869 en *El Museo Universal*, titulado «La Feria de Sevilla», donde, además de dolerse de la disolución del carácter, da cuenta de la peculiar condición del vestir en las capitales andaluzas, donde lo local y lo universal parecen entremezclarse transversalmente en todo el arco social:

> «Allí hay vendedores y traficantes de todo género, productos de diversas industrias, muestras de las mejores ganaderías, gitanos de todas la provincias de España, tabernas y buñolerías en montón: se compra, se vende y se cambalachea; se toca, se come y se bebe; hay palmas, cantares y borracheras más o menos chistosas, pero todo ello como adulterado y compuesto con la mezcla del elemento que llaman elegante y que algunos, tratándose de esta clase de fiestas, se atreven a calificar de *cursi*. En efecto: no busquéis ya sino como rara excepción el caballo enjaezado a estilo de contrabandista, la chaqueta jerezana, el marsellé, y los botines blancos pespunteados de verde: no busquéis la graciosa mantilla de tiras, el vestido de faralares y el incitante zapatito con galgas: el miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de la gente del pueblo, y en cuanto a los jóvenes de clase más elevada, que en esta ocasión solían llevar la bandera del tipo sevillano, obedecen en todo y por todo a los preceptos del último figurín. Hasta las hijas de los ricos labradores que viven en los pueblos de la provincia, encargan a Honorina, o hacen venir de París, los trajes que han de llevar en Sevilla durante las fiestas. [...] A medida que aumenta la claridad, se hace mayor el movimiento de la multitud que comienza a invadir las calles, y se ven bandadas de jóvenes, que con la guitarra al hombro y la bota bajo el brazo, se dirigen al prado de San Sebastián, mientras por otra parte cruzan numerosos y alegres grupos de muchachas con vestidos claros y ligeros, que llevan por todo adorno un manojo de rosas y alhelíes en la cabeza. La aristocracia tiene el buen gusto de no emperejilarse desde tan temprano y acudir al punto de cinta en traje de negligé, simpre más cómodo y gracioso: algunos llevan su condescendencia hasta resucitar el sombrero redondo y la chaquetilla torera, y lo que es más raro, suele verse tal cual muchacha perteneciente a una clase distinguida, bajar al prado, vestida al uso del pais, sobre un caballo, con jaez de caireles.»[25]

Y más adelante la revista incluye cuatro grabados de Valeriano donde vemos a la gitana buñolera con pañuelo de ondas al talle y vestido de volantes, cuya generosa cola acusa las modas del día, y junto a ella la amazona, vestida a lo majo para acudir a la feria según costumbre entre las señoritas y mujeres pudientes, incluidas las aristócratas, curiosa indumentaria híbrida compuesta de prendas masculinas de cintura para arriba, sin faltar el sombrero y la corbata, combinadas con la antigua saya guarnecida de flecos y madroños, indumentaria empleada exclusivamente en estas ocasiones, y por tanto fuera del uso habitual. Bajo ellas, un esquilador de remendadao pantalón y sombrero calañés con las tijeras en la cintura dispuestas a llenar de arabescos las grupas de las bestias, al lado de un mayoral de ganado bravo, aún de calzón corto, con los zajones propios del oficio.

Los testimonios de su hermano poeta describen a un Valeriano niño dibujando sin parar, dibujando todo y con singular talento innato, es decir, fiel a lo observado seguramente de forma natural y casi inconsciente. Incluso en la ilustración humorística o satírica, donde destacó singularmente, y en la que no cabe sino ajustarse lo más posible a la realidad para conseguir el efecto cómico, el

---

25 Gustavo Adolfo Bécquer; «La Feria de Sevilla», *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869, n.º 17, año xiii, pp. 131-134.

verismo se cuela por las cuatro esquinas, desde la criada pelona que, arregazadas las faldas para la faena, luce el peinado completo de diminuto picaporte, hasta las *paletas* vallecanas que desgranan legumbres en el rigor de la canícula, protegiéndose del sol con un mandil echado a la cabeza, gesto que aún se recuerda en muchos lugares de España, especialmente en la cornisa cantábrica.

Agudo sentido de la observación plasmado asimismo en *Las gallinejas*, donde el pintor se detiene en pormenores de la indumentaria. Vemos allí a la moza del cántaro, de plática con un tocador de bandurria, asomando la enagua calada bajo las faldas, que ya rozan el suelo según la moda ciudadana, vestida de modo semejante a la protagonista que fríe las tripas que su compañero va echando en el aceite hirviente, bajo la atenta mirada de una campesina de pañuelo a la cabeza, acaso serrana, que aguarda con sus dos hijos, mientras un aguador, cuya montera nos hace sospechar el habitual origen asturiano de quienes se empleaban en este oficio, da buena cuenta de una ración, todo envuelto en

*Valeriano Domínguez Bécquer. «Tipos andaluces en la Feria de Sevilla». **El Museo Universal**, 25 de abril de 1869, n.º 17, año XIII, p. 136. Se publicaron estos grabados acompañando a un texto de Gustavo Adolfo en el que describe la Feria de Sevilla. De izquierda a derecha y de arriba abajo, buñolera, amazona, esquilador de bestias y mayoral de ganado.*

EPISODIOS DE VERANO.

—Apurar cielos pretendo
porque la moda es así,
tener que estarme en Vallecas
por que me crean en París.

EPISODIOS DE VERANO.

—¿Está la señora en casa?
(*La señora al paño*).—Sí es Arturo, di que nó,
que hemos salido á Biarritz
y de allí á la Esposicion.

*Valeriano Domínguez Bécquer. «Los elegantes pobres. Episodios de verano i». **El Museo Universal**, 27 de julio de 1867, n.º 30, año xi, p. 240.*

*Valeriano Domínguez Bécquer. «Los elegantes pobres. Episodios del verano ii». **El Museo Universal**, 3 de agosto de 1867, n.º 31, año xi, p. 248.*

una atmósfera abigarrada y llena de actividad en la que casi se siente el olor intenso de la fritanga y el alboroto de la cháchara cruzada.

Es verdad que hubo otros autores de singular sensibilidad en este aspecto, que sin embargo rara vez llegarían a plasmarlo en obras definitivas. Sirva como ejemplo el de Jenaro Pérez Villaamil (Ferrol, 1807-Madrid, 1854), de quien conocemos unos espléndidos apuntes asturianos, donde el pintor llega a consignar hasta nombres propios, lugares y fechas, describiendo prendas, aderezos y colores con una precisión de entomólogo, no faltando ni la fecha ni el nombre de la dispuesta «informante», en un singular ejercicio etnográfico *avant la lettre*. Lástima que este rigor documental no se acabase reflejando en su producción finalmente, porque sus famosas vistas de monumentos y paisajes las presenta pobladas por una muchedumbre que, si bien inspirada en las formas populares de vestir, no parece caracterizada sino ocasionalmente, dejándonos con la intriga de si llegaría a disponer de una colección de apuntes por el estilo del que publicamos tomados en todo el país, lo que constituría una verdadera joya documental de primer orden, a la vista de estos sorprendentes y solitarios ejemplos. Sea como fuere, en el plan de documentar los monumentos principales de España otorga a las figuras humanas un papel secundario, figurantes cuyo objetivo, al alterar las proporciones reales reduciendo notablemente su tamaño con respecto al de los edificios, es el de realzar la monumentalidad de las construcciones representadas.

Contemporánea de las obras de Valeriano protagonistas de este trabajo, más artificiosa resulta la composición de Mariano de la Roca y Delgado (Sevilla, 1825-Madrid, 1872) en el magnífico cuadro

*Valeriano Domínguez Bécquer. «Las gallinejas. Cuadro de costumbres populares de Madrid». **El Museo Universal**, 14 de enero de 1866, n.º 2, año x, p. 12.*

Jenaro Pérez Villaamil, ***Estudio de trajes asturianos****, 5 de septiembre de 1846. Museo de Bellas Artes de La Coruña. N.º inv.: 0096. Entre el sinfín de detalles interesantes, destacan el singular y arcaico tocado, que remite a las viejas tocas de guirindola, y la chaquetilla de corte majesco, moda que hizo furor hasta en las aldeas más apartadas del país. «Croquis delos elegantes trages asturianos / pendientes de oro / llamadas / arracaes de casaes / blanco / bordado / encages / coral / faldas con mil dibujos goticos / antiguo tocado / el barbuquejo imita al de / las Sibilas / terciopelo / paño ó bayetas / faldas de colores / brillantes / con dibujos caprichosos / dengue / rojo ó negro / terciopelo / verde / oro / Varco de Soto Cerca del monte Sacro Concejo de la Ribera / Manuela Garcia / dia 5 de Set^bre^ de 1846 / Villaamil / Todas las faldas son de colores brillantes y diversos — cruzadas con muchos adornos caprichosos / Los cuerpos por lo general son de terciopelo encarnado ó verde claro — algunas veces negro con botonadura de plata ó de oro».*

titulado *Parador de Navajas (afueras de Madrid en el portillo de Valencia)*[26]. El artista, de quien el Museo del Prado conserva algunas estupendas vistas de los alrededores de la capital[27], presenta aquí una improbable junta provincial, que sin embargo puede aceptarse, con alguna que otra excepción, como muestra del estado de la indumentaria vernácula en la fecha de ejecución de la pintura. De izquierda a derecha, y entre personajes de difícil adjudicación a un territorio concreto por corresponder a modas rústicas extendidas por todo el país, observamos una galería de tipos regionales, muchos de ellos según dictaban los arquetipos ya consolidados, pero ajustándose sus ropas a lo que actualmente sabemos acerca del discurrir de las modas populares del momento: la gitana que lee la

26 En efecto, la prensa de la época documenta la existencia de este parador situado enfrente del antiguo Portillo de Lavapiés, luego de Valencia por hallarse al final de la calle del mismo nombre, área ocupada entonces por numerosas huertas para el abasto de la ciudad: «Arrendamiento. El de un pozo de nieve que dse halla inmediato á los portillos de Valencia y Embajadores, es de una regular cabida y tiene los últiles necesarios, el que guste pasar á verlo, lo podrá efectuar todos los dias á cualquier hora, preguntando en la huerta o parador de Navajas que esta en el callejon frente al portillo de Valencia: en el expresado parador se admiten caballerias á pupilo, para lo cual tiene buenas cuadras: tambien se admiten carruajes por un precio mòdico como igualmente caballerías mayores y menores. En la huerta se vende cardo y alcachofas para forrajear caballerías.» *Diario de Madrid*, domingo 19 de octubre de 1845, núm. 716, p. 4. Y años después: «Veinte vacas para leche de las mejores de Asturias, hay de venta en el parador de Navajas, frente al portillo de Valencia, se darán arregladas, y la leche crasa que ahora dan á seis cuartos el cuartillo vista ordeñar en el mismo parador; llevándola a las casas muy de madrugada, á ocho cuartos cuartillo. A los dueños de los cafés ó cualquiera otro establecimiento que hagan consumo por mayor, se les facilitará todavía mas barata, vista ordeñar si gustan.» *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, domingo 15 de febrero de 1852, núm. 472, p. 3.

27 Se trata de *Ovejas sesteando en una junquera, extramuros de la Puerta de Atocha* (1860) [MNP/P006914] y *Un redil de ovejas extramuros de la puerta de Bilbao de Madrid* (1862) [MNP/P006914].

*Mariano de la Roca y Delgado, **Parador de Navajas (afueras de Madrid, en el portillo de Valencia)**, 1865. Museo del Prado. N.º inv.: P006226.*

buenaventura, peinada y vestida según el mismo estilo que plasman algunas tempranas fotografías[28], la valenciana con su clásico aderezo del cabello en ese siglo, ya sustituidas las sedas del tópico por los percales ligeros, y tras ella el horchatero tal como se veían en los meses de calor ofreciendo su terroso refresco por las calles de la Villa; dos mujeres que bien podrían encuadrarse entre las menestralas y campesinas de la ciudad y su entorno inmediato, aunque el tipo, según hemos advertido, abundaba por las ciudades de todo el país, conversan con un maragato de características bragas anchas y un labrador en zaragüelles, seguramente murciano; la mujer del dengue encarnado que lleva un cántaro al cuadril se ajusta al canon general gallego, con el característico mantelo de paño bajo el que asoma una cuarta de la saya de algodón estampado, indicio asimismo de la moda del momento, y en el grupo de su derecha se distinguen las inconfundibles galas de una pasiega con su cuévana niñera perfectamente revestida, cerrando la composición a la derecha, tras un coloquio perruno, un grupo en el que tres personajes vestidos de modo semejante a las modas vigentes por el occidente toledano y norte de Extremadura platican con un payés catalán de redoblada barretina; al fondo, junto al portón, apenas divisamos los reconocibles atavíos de Ávila, Segovia o la isla de Mallorca, acaso los que resultan más descontextualizados al tratarse de galas festivas poco esperables en ocasionales visitas a la ciudad. Como digo, a pesar del artificio, cuyos antecedentes quizá haya que buscarlos en el siglo xviii y su gusto por las vistas de conjunto de tipos provinciales[29], resulta no obstante verosímil en lo que toca a la indumentaria reflejada, trasluciendo una exquisita documentación por parte del autor.

---

28 Por ejemplo, las de los galeses Robert Peters Napper (Newport, Gales, 1819-1867) y Charles Clifford (Gales, c. 1820-Madrid, 1863), o el francés Jean Laurent (Garchizy, Borgoña, 1816-Madrid, 1886).

29 Así, el cuadro de Antonio Carnicero (Salamanca, 1748-Madrid, 1814) titulado *Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez* (h. 1784), donde el autor presenta una variada galería de personajes de todo el arco social en el que las usías y petimetres aparecen entremezclados con una notable variedad de tipos de variada procedencia con sus trajes característicos (Museo Nacional del Prado, P000641).

Nótese que los ejemplos hasta aquí comparados corresponden todos a artistas naturales del país, en los que el sentido común más elemental induce a intuir más que familiarizados con los usos de sus paisanos, de modo que cualquier adulteración de la realidad, al margen de los tópicos motivos de las escenas representadas, sería advertida de inmediato por quienes vivían, como ellos, inmersos en esa realidad social. Basta situarlos frente a las obras de otros pintores y dibujantes extranjeros contemporáneos, de David Roberts (Stockbridge, Edimburgo, 1796-Londres, 1864) a Jules Worms (París, 1832-1924), pasando por las numerosas galerías de tipos y trajes que a lo largo del XIX se limitaron a copiar, a menudo alterándolas caprichosamente, las colecciones clásicas de autores nacionales que sí conocían de primera mano mucho de lo que retrataron, como Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (Madrid, 1734-1790)[30], Antonio Rodríguez Onofre (Valencia, 1765-Madrid, ca. 1825)[31] o su paisano José Ribelles y Helip (Valencia, 1778-Madrid, 1835)[32]. La diferencia entre unos y otros, al menos desde una perspectiva centrada en la vestimenta, es muy patente, inclinándose decididamente los extranjeros por cargar las tintas en lo que entendían como típico español más arriba de los Pirineos, con todas las exageraciones y fantasías que a menudo buscaban en vano los turistas cuando se enf rentaban a la realidad del país.

Claro que los pintores españoles no se mantuvieron al margen de las corrientes artísticas de su tiempo, y a menudo el espíritu romántico impregna obras a las que, por otra parte, no hay nada que objetar desde el punto de vista documental en lo que respecta al vestir. Otro contemporáneo de Valeriano, el asturiano Dionisio Fierros Álvarez (Cudillero, 1827-Madrid, 1894), tomó apuntes del natural en Galicia, donde sabemos residió una temporada, y aunque sus composiciones se antojan de atmósfera algo más idealizada, el análisis de la indumentaria muestra una notable fidelidad a

30 Juan de la Cruz Cano y Olmedilla; *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios*; Madrid: 1777-1784.

31 Antonio Rodríguez, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid*; Madrid: Librería de Castillo, 1801.

32 José Ribelles y Helip; *Colección de trages de España*; Madrid: Real Calcografía, 1825.

Dionisio Fierros, ***La fuente****, h. 1864. Museo del Prado, en depósito en la Real Academia de Bellas Artes Santa Cecilia, Puerto de Santa María (Cádiz). N.º inv.: P005717.*

*Bernardo Ferrándiz, **El Tribunal de las Aguas de Valencia en 1800**, 1865. Colección Excma. Diputación Provincial de Valencia.*

la veste de la tierra, constituyendo asimismo una excelente muestra del traje gallego de la época, verificable por comparación con otras fuentes de diverso carácter.

Distinto es el caso del valenciano Bernardo Ferrándiz Badenes (Valencia, 1835-Málaga, 1885), pues la indumentaria que registra estaba ya en desuso cuando la pintó, si bien hay que suponerle un exquisito conocimiento del asunto, al haberse criado cuando aún era vestimenta habitual entre sus paisanos y existir un claro propósito de recrear ese mundo que aún pervivía en la memoria de buena parte de la población. Sabemos que se preocupó por reunir una buena colección de prendas antiguas para vestir a sus modelos, si bien estamos ya frente a una recreación, no una representación de lo observado, y por tanto cabe suponer alguna que otra licencia histórica en sus composiciones. A pesar de esta prevención, a menudo se olvida que, entonces como hoy, la convivencia en el mismo espacio y tiempo entre modas pasadas y el último grito debió de estar a la orden del día, por lo que no andaría tan desencaminado al presentar las variadas tipologías en el vestir que muestran sus espléndidas pinturas[33].

En este contexto, lo que diferencia las series de tipos sorianos, aragoneses, vascos o avileses de Valeriano es su intención decididamente documental, avalada por el carácter oficial de la empresa que le fue encomendada. No se trata ya de satisfacer el apetito del visitante por la estampa rebosante de color local, repitiendo adocenados tópicos que rara vez se apartaban del monolítico catálogo de motivos y personajes. Ahora es la salvaguarda de un patrimonio de cuya próxima pérdida se es perfectamente consciente, más para aquellos a quienes tocó experimentar esos profundos cambios en el transcurso de su propio recorrido vital. Al margen del proceso efectivo de construcción de

33 Vicent Ferrandis Mas; *El vestit tradicional des d'altres mirades*; Aldaia: Ajuntament d'Aldaia, 2020; pp. 19-24.

las obras finales, los ágiles bocetos y apuntes que nos legó son la prueba de que no estamos ante frías reelaboraciones de estudio, con modelos y ropas alquiladas, sino frente a un verdadero trabajo de campo desarrollado *in situ*, observando y empapándose de la realidad cotidiana de las gentes y lugares sobre el terreno. El citado Emiliano M. Aguilera dio en el clavo al explicar los motivos que hacen destacar a Valeriano entre el resto de los costumbristas de su tiempo, e incluso entre los artistas que lo precedieron en la atención al indumento popular:

> «Después, uno de esos pintores abandonó un poco esos temas andaluces para buscar otros motivos, siempre populares, en otras regiones españolas. El pintor se llama Valeriano Domínguez Bécquer, y su caso exige ser especialmente subrayado. Nuestro pintor es, sin duda, el primero que no se reduce a encontrar esos asuntos, sino que va a buscarlos: como luego lo harían Zuloaga, Sorolla, Chicharro, los hermanos Zubiaurre... Sintió toda la emoción que se desprende de nuestras indumentarias típicas, y se dedicó a pintarlas por ellas mismas. Con unos propósitos informativos, que superan el simple gusto del pintor y que participan del sentido que guía al moderno folklorismo: ganada su alma de dibujante y de pintor por los ritmos de tales temas, e interesantes, a la vez, por cuanto dicen esos trajes populares en otro orden de sentimientos.»[34]

Y así, incluso una exploración actual en esos mismos territorios puede confirmar y confirma la fidelidad del pintor a las escenas y vestimentas de las que levantó acta, conservándose aún por las arcas numerosos testigos que hoy son pruebas del compromiso con que acometió su tempranamente truncada tarea. Y eso solo en lo que respecta a la indumentaria, porque idéntica labor de verificación podría abordarse, sin salir de la Etnografía, con respecto al ajuar doméstico y los utensilios que enarbolan sus laboriosos personajes, muebles, alfarería, arquitectura; todo parece responder al mismo plan documental, empeñado en ser rigurosamente fiel al objeto observado. Tampoco, pese a la superficialidad que a menudo se achaca, no sin cierto motivo, a los pintores llamados costumbristas, puede reprocharse a Valeriano falta de sensibilidad social, con una notable y sorprendente presencia del trabajo femenino en sus composiciones: mujeres que hilan, que sudan doblándose en la siega, que corren descalzas pregonando su mercancía o que cargan descomunales pesos a la cabeza sin perder la gallardía, pero que también ríen despreocupadas, bailan o descansan pensativas; una visión que por sí sola nos pone en la pista del carácter y psicología del artista sevillano. Con una mirada limpia, llena de respeto por los protagonistas de sus creaciones, Valeriano plasma en sus ágiles apuntes y sus delicadas pinturas una galería de personajes de indiscutible dignidad, lejos del tópico del campesino rudo e ignorante, pero sin transformar tampoco a sus modelos en los ideales de rústica pureza virginal que quiso el pensamiento romántico.

Valeriano, en efecto, responde a un proyecto planificado, aunque la elección del Moncayo aragonés y las tierras de Soria obedezca seguramente a las estancias previas de los hermanos en el Monasterio de Veruela y la estrecha relación personal que unía a Gustavo Adolfo con la provincia castellana. Del mismo modo, la obra de ambiente vasco parte de los apuntes tomados al vuelo por Valeriano antes de que se produjese el encargo gubernamental de la documentación de los trajes y costumbres nacionales que se pretendía salvaguardar del olvido. Infelizmente interrumpido el plan por la desaparición temprana de quienes fueron encargados de llevarlo a cabo, es notable cómo incluso esta visión parcial arroja mucha luz sobre el multiforme y a veces inaprehensible fenómeno de la indumentaria local o vernácula. Observado sobre el mapa, saltan la vista las diferencias en el vestir patentes en un área ciertamente reducida. A pesar de tratarse de tres territorios históricos con recorridos propios y caracterizados —Aragón, Castilla y el País Vasco— las líneas maestras de su indumentaria descansan sobre un patrón común, que sin embargo se manifiesta en tres versiones correspondientes a su vez a tres tiempos en el decurso de las modas populares. Así, y por lo que

---

34 Emiliano M. Aguilera García, *op. cit.*, p. 32.

respecta al vestido femenino, los tipos del páramo soriano permanecían anclados, en muchos aspectos, en estilos y códigos que remiten a las modas campesinas del XVII, con prevalencia de tejidos en los colores naturales de la lana y corales cuajados de diversos extremos en la joyería, mientras que, no lejos de ellas, en la vertiente aragonesa del Moncayo se vestía aún con arreglo a la tipología más usual entre las labradoras de buena parte de la España seca en el siglo XVIII y primer tercio del XIX, seguramente ya por entonces una rareza en un contexto aragonés entregado de pleno al mundo de los algodones estampados que acabaría por dar forma al tópico baturro. Y al lado estos dos estadios con solera en el vestir, a no muchas leguas de esas tierras de interior, las mujeres vascas habían adoptado ya las últimas novedades del figurín rústico, incorporando géneros y prendas en pleno camino a la uniformidad contemporánea, pero sin desprenderse del todo de antiquísimas señas de identidad cuyo recorrido puede remontarse varios siglos, como el peinado de largas trenzas, las sabanillas blancas o las ancestrales albarcas de la tierra. Como apuntábamos más arriba, Ávila quizá fue el preámbulo de la posible incursión de Valeriano en la franja occidental de España, una área compacta definida por Luis de Hoyos, pionero en la sistematización del estudio del traje popular en nuestro país, como «la región nuclear y de más arcaicos elementos de España»[35] en virtud de las numerosas pervivencias históricas y las delimitadas zonas estilísticas que presentaba la ornamentación en el vestir, muy compleja, rica y elaborada en esta faceta además, dejándonos con la miel en los labios imaginando cómo habría llevado al lienzo las deslumbrantes galas del occidente toledano, Zamora o Salamanca, o la elegante rusticidad —como la de los paisanos sorianos que sí alcanzó a conocer— que presentaban algunos trajes leoneses o extremeños. En cualquier caso, la visión parcial que nos legó auguraba un resultado de altura, ambicioso e impecable desde una perspectiva documental, de haber podido llevarlo a término.

Uno de los principales objetivos de esta obra polifónica ha sido precisamente determinar, verificándola mediante el cotejo y la comparación con los datos porporcionados por el trabajo propiamente etnográfico y ajustado a método homologable, hasta que punto puede considerarse la obra de Valeriano Becquer como fuente documental válida para el estudio de la indumentaria histórica empleada por las clases populares, separando el grano de la paja y distinguiendo aquello que responde a la observación directa de lo que habría que atribuir a la fantasía del autor. Juzgue por sí quien se asome a los capítulos que siguen, pero se puede afirmar que nuestro artista sale más que airoso del examen, hoy que, por fortuna, parece que comenzamos a aplicar al estudio de la vida de las gentes comunes el rigor y esmero que merecían. La falta de atención habitual a estos pormenores, fundamental en un campo de tan amplia y compleja variabilidad, ha abocado a errores de bulto incluso a pesar del respeto e interés con que muchos se han acercado a este aún poco explorado territorio[36]. De idéntico modo podría procederse con el resto de los pintores costumbristas pues, si bien hemos visto cómo el proyecto iniciado por Valeriano introduce la novedad del propósito documental, de todos se podrá extraer información valiosa siempre y cuando sean sometidos a crítica teniendo presentes los conocimientos que proporciona el estudio metodológico del vestir histórico de quienes habitaron el territorio en el pasado. Hace ya más de medio siglo que la maestra Carmen Bernis advirtió de que «Las posibilidades de los estudios de indumentaria como disciplina auxiliar

---

35 Luis de Hoyos Sainz; *Manual de Folklore*; Madrid: Revista de Occidente D. L., 1947; Capítulo VI, «Los trajes populares y el adorno personal», p. 528.

36 Un ejemplo de cómo la falta de documentación adecuada puede inducir a la confusión lo encontramos en el citado trabajo de Emiliano M. Aguilera, donde se localiza equivocadamente *El baile*, de la serie soriana de Valeriano, en tierras zamoranas o leonesas, se diría que por mor de ciertos estereotipos sólidamente instalados: «Detengámonos ahora a contemplar estas otras pinturas de Valeriano Domínguez Bécquer que figuran en el Museo de Arte Moderno, de Madrid, también fechadas en 1866. Los personajes del *Baile campesino* son gente de las provincias de León y Zamora, y lo que mueve sus pies, mientras las manos hacen repiquetear las castañuelas, es una danza de *maragatos* con algo de *muñeira*. Algunos trajes, o ciertas prendas sueltas, evocan también a Galicia. Ellas, las mujeres, llevan los pañuelos de la cabeza anudados en la forma que se los anudan las gallegas, y sus corpiños, sus faldas y sus dengues recuerdan también los de las campesinas del Bierzo, de las Cabreras, de Sanabria. Uno de los hombres, el que toca el tamboril, parece *maragato*: de los del pañuelo anudado a la cabeza, diciendo su origen bereber, y no de los del sombrero de fieltro, con anchas alas. Y ese otro, que baila a la derecha del cuadro, es zamorano: de los Carbajales, con un poco de gallego y otro poco de *charro*.», ejemplo de hasta qué punto el sesgo de confirmación fuerza alegremente los datos para encauzar el agua al propio molino cuando no hay una verdadera labor de campo apoyando las conjeturas.

de la Historia del Arte —y podríamos decir también que de la Historia misma— apenas han sido explotadas»[37], aguda reflexión que podría complementar las que el ya citado Emiliano M. Aguilera hiciera en su obra sobre la visión de los trajes populares que nos legaron los pintores españoles:

> «La visión que puedan ofrecernos los Museos del traje, los Museos etnográficos y folklóricos, nunca alcanzará a la que nos brinden los pintores, a poco que se lo propongan y siempre que reúnan unas elementales condiciones artísticas: un mínimo de sabiduría del Dibujo y un mínimo del sentimiento del Color. No son las vitrinas de cualquier Museo el mejor fondo para exhibir nuestros trajes populares, ni unos pocos o muchos maniquíes los que sustenten esa indumentaria típica de forma asimismo mejor. Todo eso necesita —sin que por esto se renuncie a las visiones museales y sus complementarios ficheros gráficos y literarios— de la vida de los mismos hombres que así visten, tal como aún podemos verles o según cabe imaginarlos tomando determinados puntos de partida para el ensueño, a la par que de unos paisajes, de un ambiente y de una luz que, en suma y de un modo eficiente, solo el pintor puede recoger. Y es este, por eso mismo, quien dirá más, muchísimo más, que cualquier otro profesional, así en el Arte como en otros campos del Intelecto, pudiera decirnos.»[38]

Queden para otros las disquisiciones y controversias acerca de escurridizas identidades y apariencias, que nuestro propósito no ha sido sino determinar si las respresentaciones pictóricas son coherentes con lo que sabemos acerca del atavío real de las gentes, cuyos rastros pueden seguirse por

*Valeriano Domínguez Bécquer. «La picota de Ocaña». **La Ilustración de Madrid**, 27 de enero de 1870, n.º 2, año 1, p. 8. Incluso en las figuras marginales de algunos grabados se deja sentir la atención que prestaba Valeriano al indumento, destacando aquí, a pesar del diminuto tamaño, el sombrero de generosa ala y el moño de picaporte de la mujer sentada, quien además luce el justillo sin prenda que lo vele, tal como veremos también en sus segadoras del Moncayo aragonés, uso seguramente muy habitual en el trabajo y las bregas de cada día.*

37 Carmen Bernis Madrazo, «Indumentaria española del siglo xv: la camisa de mujer», *Archivo Español de Arte*, 30 (1957), pp. 187-209.

38 Emiliano M. Aguilera García, *op. cit.*, pp. 61-62.

muchos y variados caminos. Obviando los usos espurios que hayan podido hacerse de estas históricas formas de vestir de las clases campesinas y menestralas, nuestra intención ha sido proponer una vía, una entre muchas, para profundizar en el conocimiento de un aspecto de la vida material que juzgamos de capital relevancia, al constituir la imagen misma de las personas tanto en su dimensión individual como en la colectiva, en la que la obra de un artista es a la vez pretexto para ampliar la investigación, desglosando y analizando cuanto aparece reflejado en ella, y objeto de la misma en tanto que documento terminado capaz de ilustrar otros aspectos que habitualmente quedan orillados por las necesarias frialdad y moderación que conlleva la aplicación rigurosa del método.

*Valeriano Domínguez Bécquer. «Pozo árabe de Toledo». **La Ilustración de Madrid**, 27 de febrero de 1870, n.º 4, año I, p. 8. El ojo del artista no desdeñó las muestras del vestido popular reducido a su mínima expresión, algo común entre la infancia trabajadora, especialmente cuando la sofocante temperatura abocaba a aligerar el atavío.*

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA GARCÍA, EMILIANO M. *Los trajes populares de España vistos por los pintores españoles*; Barcelona: Ediciones Omegas S. A., 1948; 192 pp.

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO. «La Feria de Sevilla», *El Museo Universal*, 25 de abril de 1869, n.º 17, año XIII, pp. 131-134.

BERNIS MADRAZO, CARMEN. «Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer», *Archivo Español de Arte*, 30 (1957), pp. 187-209.

CRUZ CANO Y OLMEDILLA, JUAN DE LA. *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios*; Madrid: 1777-1784.

FERRANDIS MAS, VICENT. *El vestit tradicional des d'altres mirades*; Aldaia: Ajuntament d'Aldaia, 2020; 79 pp.

HOYOS SAINZ, LUIS DE. *Manual de Folklore*; Madrid: Revista de Occidente D. L., 1947; 602 pp.

MOLINA, ÁLVARO Y VEGA, JESUSA. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XV163-221.III*; Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de las Artes, 2004; 236 pp.

-, *Música tradicional castellana. El Cancionero Burgalés. Homenaje a Antonio José*; Madrid: Guimbarda, 1981 (DD-22.043/44).

PLAZA ORELLANA, ROCÍO. *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750 y 1850*; Córdoba: Editorial Almuzara S. L., 2009; 246 pp.

RIBELLES Y HELIP, JOSÉ. *Colección de trages de España*; Madrid: Real Calcografía, 1825.

RODRÍGUEZ, ANTONIO. *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España pricipiada en el año 1801 en Madrid*; Madrid: Librería de Castillo, 1801.

SANTOVEÑA ZAPATERO, FE. *Vestidos de asturianos, ciento cincuenta años de fotografía e indumentaria en Asturias*; Gijón: Muséus del Pueblu d'Asturies, 2013; 195 pp.

Alba **Chicote Cuesta**[1]. *Investigadora* ~ Amaya **Medina González**[2]. *Investigadora*

Nodriza en traje de pasiega. **Valeriano Bécquer.**

Nos encontramos ante una escena costumbrista en la que se ve a una nodriza o ama de cría en primer plano, portando en brazos un niño que se encuentra de espaldas, por tanto la figura femenina será la protagonista del retrato. Esta escena cotidiana se desarrolla ante un fondo ajardinado ilocalizable.

El título del cuadro hace referencia a la mujer como "en traje de pasiega", lo cual no quiere decir que fuera de esta región, ni que la indumentaria que porta sea la propia del país. Nos encontramos en un momento histórico en el que se produce una generalización del término "pasiega", el cual pasa a hacer referencia a toda la indumentaria uniformizada de las amas de cría, pasiega se convierte en sinónimo de nodriza. Vemos como precisamente no nos encontramos ante el prototipo que el imaginario colectivo reconoce como la indumentaria de un ama de cría o de un traje de pasiega.

En el año 1891 Don Rodrigo Amador de los Ríos, en su obra *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia*, en el tomo de Santander realiza una descripción minuciosa de la indumentaria de los habitantes de los valles pasiegos, diferenciando el traje que estas mujeres usaban en su tierra con el que vestían cuando salen a servir de amas de cría, traje que describe de la siguiente manera:

Valeriano D. Bécquer. (1856). ***Nodriza en traje de pasiega****. Óleo sobre lienzo. Museo del Romanticismo (Madrid). Inv.CE0047.*

1 Análisis del cuadro *Nodriza en traje de pasiega* y "Contexto social de las nodrizas españolas en los siglos XIX y XX".

2 "El traje de nodriza" y "Nodrizas pasiegas".

"La pasiega, —que goza con justicia fama de robusta y de sana—, ó la que por tal se vende con frecuencia, (que no repugnan las montañesas el hacerlo), abandona su valle y su hogar temporalmente, y va á las grandes poblaciones donde hace comercio de su sangre, vendiendo el nutritivo jugo de sus abundantes pechos á quien puede pagarlo, y convirtiéndose en ama de cría; la saya entonces, por honesta conveniencia, desciende hasta casi cubrirle los pies, hecha de rica tela, con randas de terciopelo festoneado de galones de oro, chaqueta de terciopelo negro, con botones y alamares de filigrana de plata ó de oro, grandes pendientes ó de coral, ó de filigrana, ó de monedas de plata y aún de oro, según el rango de la persona cuyo hijo cría, collares de igual índole, rico pechero grana con randas de terciopelo negro y galones dorados, delantal de merino, también grana ó negro, y con el mismo linaje de adorno; escarpines ó botitas en los pies, trenzas caídas á la espalda y pañuelo de seda, abigarrado y dispuesto en la forma en que lo usa en la tierra".

Ama de cría en Madrid. Fotografía J. Rivas. Estudio en la Puerta del Sol. MADRID. (Col. de la autora).

Ama de cría en Burgos. Fotografía Ramón Fernández entre 1864 y 1884. Estudio en el Paseo de los Cubos. BURGOS (Col. de la autora).

*Saumell. **Aldeana**. Cromolitografía. J M. Quadrado. España, sus monumentos y artes. Barcelona, Cortezo. 1889.*

Según Fraile Gil podemos afirmar que hacía 1850 estaba ya configurado el traje de ama pasiega tal y como subsistió hasta la Guerra Civil[3]. Un traje que se uniformiza basado en la indumentaria propia de las amas venidas de tierras norteñas. Este uniforme va a seguir su propio camino evolutivo adaptándose a las modas del momento y simplificando a veces hasta la mínima expresión los elementos identitarios del traje popular, pero manteniendo la esencia que nos recuerda a estas modas más arcaicas. El que históricamente se haya denominado este estereotipo como como "traje

3 Fraile Gil, Jose Manuel. Amas de cría. 2001. Pg.46

de pasiega" ha generado en innumerables ocasiones problemas de interpretación, asimilando el uniforme de ama como la indumentaria propia de los valles pasiegos.

En la indumentaria representada en el cuadro encontramos ejemplos de lo anteriormente expuesto. El niño viste a la moda de la época, mientras que ella sigue los cánones de la indumentaria popular, indumentaria que se ve enriquecida en adornos y materiales al convertirse en el indumento de su oficio. A través del retrato podemos señalar ciertos rasgos propios de la indumentaria de una nodriza y otros que no se adecuan tanto al estereotipo.

Como aspectos que sí se adecuan al imaginario de un ama encontramos el pañuelo a la cabeza de sedas de vivos colores, los pendientes de filigrana y el collar de aljófar, que en las ciudades se habrían convertido ya en una joyería exclusiva para las amas, la camisa blanca de corte popular

Francisco Aznar (1872) ***Serrana de San Millán de Juarros (Burgos)****. Cromolitografía (Magín Pujadas). 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. Imprenta de Miguel Guijarro. Madrid.*

Thomas. ***Pasiega****. Cromolitografía. J M. Quadrado. España, sus monumentos y artes. Barcelona, Cortezo. 1891.*

sigue manteniendo la estética tradicional, la saya o manteo bien ahuecado enriquecido con tiranas dispuestas siempre en horizontal y el jubón o chaquetilla corta entallada de escote abierto tan común en la antigua Castilla y zonas aledañas, desde Burgos, Soria, Segovia, Valladolid, la antigua provincia de Santander, País Vasco[4]…

También encontramos rasgos que no identificamos como propios del uniforme de una nodriza. Llama la atención el peinado, cuándo se describe a un ama de cría siempre se hace hincapié en la trenza como peinado el peinado que debe llevar; la mujer pasiega "deja el pelo trenzado á la espal-

4 Véanse imágenes 4, 5 y 6.

da"[5] y el ama de cría "trenzas caídas á la espalda"[6]. En este retrato de Valeriano, la mujer no porta tal trenza sino que va peinada con un moño sencillo que tapa con el pañuelo, pañuelo que sí que mantiene tanto en los colores como en su colocación estos rasgos ligados a esta estética tan asentada. El conjunto se completa con un delantal blanco decorado con puntillas que podríamos considerar una tipología más atribuible a la indumentaria propia de cualquier sirvienta. Como vemos, existían unas reglas o cánones para reconocer fácilmente a un ama de cría, pero no siempre tenían que cumplirse todas, ni mucho menos.

Estamos, en esencia, ante uno de esos trajes de nodriza que aunque enriquecidos para mayor gloria social de la familia, se inspiraban en la indumentaria popular que las amas llevaron a las capitales desde prácticamente todos los rincones rurales de España. Por tanto lo que se denominó "traje de pasiega" que, como ya hemos señalado, posteriormente se convertirá en un uniforme con evolución propia, no sería otra cosa (salvando las maneras de uso y gustos locales) que una interpretación de la indumentaria popular que estas mujeres llevaron a las ciudades desde una amplia zona geográfica que antaño tuvo mucho más en común de lo que ahora.

Contexto social de las nodrizas españolas en los siglos XIX y XX

Si tomamos la definición que nos da la RAE[7] en su primera acepción, *nodriza* sería sinónimo de ama*: mujer que amamanta a una criatura ajena*.

Durante toda la historia han existido mujeres que han criado hijos ajenos, el fenómeno nodriza no es algo exclusivamente español, en toda Europa occidental la burguesía y la aristocracia optaron por estos servicios[8]. Pero en esta ocasión vamos a centrarnos en la realidad social de la España de los siglos XIX y XX.

Ya en 1800 entre la alta sociedad, desde la burguesía hasta la realeza, estaba normalizado el uso de amas para la crianza de sus descendientes. Esta práctica acabó convirtiéndose en un símbolo más del poder adquisitivo y de esa doble moral característica de las clases altas.

Hablamos de mujeres generalmente rurales y con pocos recursos, que por pura necesidad encontraban en este oficio un sustento económico y una oportunidad para salir de sus pueblos. El ámbito rural era símbolo de salud, por eso el origen del ama era un rasgo muy importante a tener en cuenta entre las características que debía cumplir una buena nodriza, como bien señala Fraile en su libro *Amas de cría:*

> "Poco a poco se fue estableciendo una valoración de las amas según su procedencia; a la cabeza, las pasiegas, y en general, las santanderinas, después las vascas, asturianas, gallegas… hasta el punto de que muchas aldeanas intentaron hacerse pasar por originarias de aquel valle para elevar así su status dentro del oficio" [9].

El ama se convierte en el escaparate de la casa para la que ejerce, por lo que se las agasaja con todo tipo de beneficios y regalos. Uno de los más importantes eran los trajes que iba a lucir como uniforme. En este cuadro de Valeriano, *Nodriza en traje de pasiega*, podemos ver como aun siendo una sirvienta va enjoyada y pertrechada con las mejores galas.

---

5 Descripción de la mujer pasiega por Amador de los Ríos en España y sus monumentos… pág. 284, 1891.

6 Descripción de ama de cría por Amador de los Ríos en España y sus monumentos… pág. 286, 1891.

7 https://dle.rae.es/nodriza

8 Fraile Gil, Jose Manuel. Amas de cría. 2001. Pg. 27.

9 Fraile Gil, Jose Manuel. Amas de cría. 2001. Pg. 19.

AMA DE CRIA MONTAÑESA CON LECHE de tres meses, solicita cria para casa de los padres. Darán razon, Tudescos, núms. 26 y 28, Lonja. 1

Una ama de leche viuda de 27 años de edad y la leche de 10 meses desea encontrar criatura para criar en su casa que la tiene en Llummayor, ó bien en la de la criatura.

AMA SECA, para dormir en casa de los señores, o niñera, mayor de 16 años, se necesita. Razón en esta Administración.—N.º 6.213.

Elegir ama, por tanto, no era tarea sencilla. Como ya hemos señalado se utilizaba para mantener, e incluso aumentar la reputación social de la familia. Se pedían informes y referencias sobre su salud y el estado de la leche a doctores, y en los casos más exigentes, también al alcalde y al cura de la localidad de origen. Había que garantizar, además de las cualidades físicas, la buena reputación moral, ya que se tenía la creencia de que, a través de la leche, se pasaban al niño los vicios y el carácter.

Lo ideal para la crianza era amamantar durante uno o dos años al pequeño, esto generaba un vínculo muy estrecho entre el ama y el lactante, su presencia era mucho más cercana que la de la propia madre, pues era ella quien le cantaba para dormir, contaba cuentos y educaba en este primer periodo de su vida. En una reseña publicada en el Diario de Tenerife en 1898, una nodriza escribe a los padres de un niño confiado a su cuidado y termina su carta con estas palabras: "De ustedes siempre afectísima ama de cría hasta la muerte. NEMESIA"[10].

Dentro del oficio, había diferentes categorías, que correspondían con la posición social del contratante, la más baja la integraban las amas de los hospicios o inclusas y el mayor rango lo tendrían las amas de cría de infantes y reyes, estas últimas generalmente conseguían beneficios de por vida, pensiones vitalicias para ellas y, en ocasiones también para sus hijos, hermanos de leche de estos infantes.

Para las comarcas de origen era todo un honor ser elegidas para buscar en ellas a la futura nodriza. Así agradece Asturias en 1857 a la reina Isabel II la búsqueda de la futura ama del infante que venía en camino, el príncipe de Asturias y futuro rey D. Alfonso XII de Borbón:

> "Tenemos entendido que nuestra amada Reina ha significado su voluntad de confiar la lactancia del futuro príncipe á una nodriza asturiana. Al efecto, nos dan como muy próxima la llegada á Oviedo de la comision facultativa, compuesta de médicos de cámara, encargada de examinar con todo esmero las circunstancias de las amas de cría que se consideren en el caso de aspirar á tan alto honor. Esta muestra de predileccion y simpatía que S. M quiere dispensar á los nobles y leales hijos de Asturias, despierta naturalmente en nosotros el sentimiento mas vivo de gratitud y es un motivo mas para que no cesemos de elevar al cielo nuestros fervientes votos por el feliz alumbramiento

Diario de Burgos: de avisos y noticias: Año XXXIX Número 11547 – 1929 marzo 5.

El Balear: periódico de la tarde: año 3 Número 714 – 1850 septiembre 9.

Heraldo Alavés: Diario independiente de la tarde: Año XXIX Número 8485 – 1929 Abril 13.

La Correspondencia de España: diario universal de noticias: Año XXII Número 4947 – 1871 junio .

10 Diario de Tenerife: periódico de intereses generales, noticias y anuncios: Año XII Número 3338 – 1898 enero 5. www.prensahistorica.mcu.es

de nuestra augusta soberana, y por la realización de las esperanzas, que hace años vienen animándo al pueblo español, de ver asegurada en un príncipe la inmediata sucesión a la corona."[11]

Son inabarcables los anuncios publicados que encontramos en la prensa del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. A través de este medio vemos cómo se utiliza indistintamente el término *nodriza* o *ama de cría*, pero también encontramos variantes que completan a las anteriores como: *ama de leche, ama de leche fresca*, *ama de leche viuda* o *ama seca.* Tal era la demanda de este oficio que incluso existían agencias o centros de nodrizas que hacían de intermediarios entre las familias demandantes y las mujeres recién llegadas a las capitales.

Aunque esta práctica no era exclusiva de las ciudades y de las clases altas. En el mundo rural, entre las clases más humildes, también existían casos en los que, bien por fallecimiento de la madre o por falta de leche, se requería una mujer que amamantara un niño ajeno incluso a la vez que el suyo propio. Existen no pocos testimonios orales que nos cuentan esta dura realidad social:

"Cuando se murió mi madre en julio de 1937 yo tenía nueve meses. Subió mi padre a la habitación y me encontró mamando de mi madre ya muerta, ¡cómo me dejarían allí con ella, pobrecilla! Luego mi padre me dio a La Chartena de Canicosa para que me diera de mamar y me criara a cambio de nuestra mejor cabra. La señora me criaba, pero no me atendía mucho, y una vez fue mi padre a verme y me encontró tan sucia que me llevó con él a casa de nuevo. Siempre me contaba que ¡cuánto mejor me hubiera ido si se habría quedado con la cabra y conmigo!"[12]

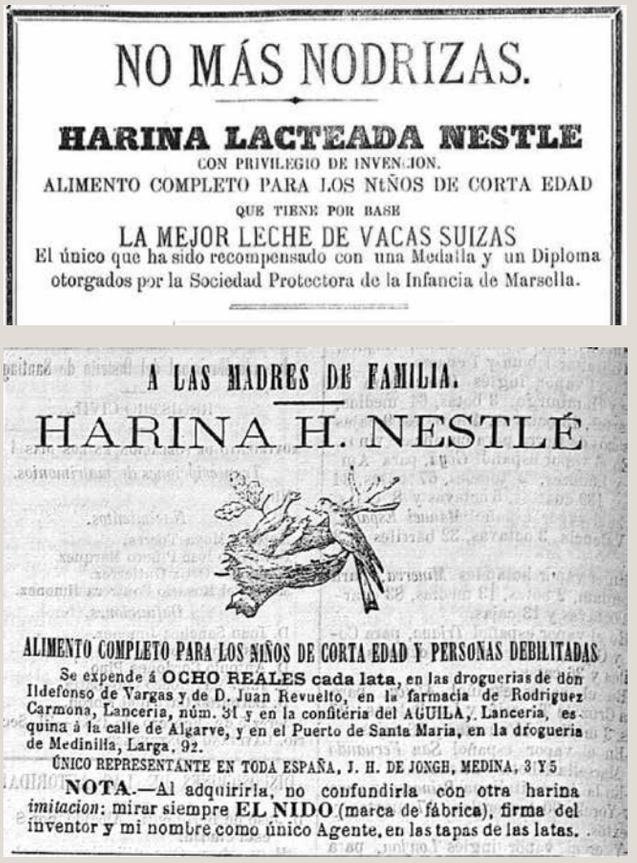
A lo largo del siglo XIX comienzan a aparecer voces críticas, desde los propios sectores que contrataban estos servicios. A las nodrizas se las llamará despectivamente *madres mercenarias* o *vacas humanas* en no pocos artículos, aunque estos no son de los peores insultos hacia este sector. Se pone en entredicho la poca moral de abandonar a sus hijos para criar otros. Pero no solo se habla mal de las amas, también se critican los motivos sociales de las mujeres de clase alta que delegan sus funciones como madres, como vemos a continuación en un artículo escrito en 1863 en un periódico de científico:

"La vanidad suele ser el motivo real que tienen las mujeres para confiar sus hijos al cuidado de otra mujer; puede ajarse su hermosura, si ellas cumplen tan dulce misión, y vale más sin duda conservar su hermosura, que la vida de sus hijos. (…) El ridículo caería sobre esta buena madre, y sus cuidados maternos serian objeto de chistosísimos epigramas, y se la declararía inhabilitada para alternar con la gente de tono, en tanto que no destetara á la criatura. (…) Todo esto lo evita el marido previsor, y cómplice de la vanidad de su mujer, con alquilar por tiempo ilimitado una ama de cría, que por ocho o diez duros cada mes, se compromete á criar el niño tan robusto y sano que ha de dar envidia verlo, y hasta ofrece amarlo como si ella lo hubiera parido, de todo podrán informar en tal casa donde crió una niña, que se murió porque el médico le dio una purga que abraso a la pobre criatura, y en tal otra donde comenzó á criar un niño como un lucero, que no se hubiera muerto si la señorita (la madre del paciente) no se hubiera empeñado en que estrenara una gorrita nueva el día de Nochebuena, y en sacarlo al frio que hacia á comprar un besugo, besugo que no hizo falta, puesto que el chico, cuando volvieron á casa, estaba convertido también en un besugo verdadero.

---

11 Diario de Palma: N 1-1857, septiembre 24. www.prensahistorica.mcu.es

12 Informes dictados por Justa Chicote Ibáñez, nacida en Regumiel de la Sierra (Burgos) en 1936. Recogidos en Mönchengladbach (Alemania) en 2015 por Alba Chicote.



NO MÁS NODRIZAS.

HARINA LACTEADA NESTLE

CON PRIVILEGIO DE INVENCION.

ALIMENTO COMPLETO PARA LOS NIÑOS DE CORTA EDAD

QUE TIENE POR BASE

LA MEJOR LECHE DE VACAS SUIZAS

El único que ha sido recompensado con una Medalla y un Diploma otorgados por la Sociedad Protectora de la Infancia de Marsella.

A LAS MADRES DE FAMILIA.

HARINA H. NESTLÉ

ALIMENTO COMPLETO PARA LOS NIÑOS DE CORTA EDAD Y PERSONAS DEBILITADAS

Se expende á **OCHO REALES cada lata**, en las droguerías de don Ildefonso de Vargas y de D. Juan Revuelto, en la farmacia de Rodriguez Carmona, Lancería, núm. 31 y en la confitería del AGUILA, Lancería, esquina á la calle de Algarve, y en el Puerto de Santa María, en la droguería de Medinilla, Larga, 92.

ÚNICO REPRESENTANTE EN TODA ESPAÑA, J. H. DE JONGH, MEDINA, 3 Y 5

NOTA.—Al adquirirla, no confundirla con otra harina *imitacion*: mirar siempre **EL NIDO** (marca de fábrica), firma del inventor y mi nombre como único Agente, en las tapas de las latas.

> Asturias, Galicia y las montañas de Santander nos envían á Madrid anualmente un sin número de madres, dispuestas á serlo del primero que se presente; que han perdido sus hijos ó los han dejado allá en la tierra al cuidado ajeno, si es que no se los han regalado á los establecimientos de beneficencia. –no es esto decir que solo aquellos países produzcan amas de cría; las demás provincias de España las producen también, pero de allí proceden el mayor número"[13]

Esta sociedad burguesa del XIX que, a la vez que criticaba a las nodrizas las usaba para su propio beneficio, se encuentra en plena transformación. Progresivamente se dejan de requerir amas a favor de una alimentación artificial. La primera harina lacteada llegará a España en 1873 de mano de Henri Nestlé, su presencia se incrementará de forma considerable, con la entrada al siglo XX, al construirse una primera factoría en Cantabria.

En sus primeros tiempos esta alimentación artificial estaba mal vista, al ser usada sobre todo por las clases más humildes que no se podían costear una nodriza. Poco a poco se va imponiendo su uso incluso con los infantes reales; en 1902 podemos leer lo siguiente: "S.A el Srmo. Sr Infante D. Alfonso ha pasado la noche intranquilo por su dispepsia. Su estado, por fortuna, no acusa por ahora gravedad. El infante, que ha tenido tres amas, continua alimentándose con biberón"[14].

El constitucional: diario liberal: Época SEGUNDA año XI Número 2609 – 1876 diciembre 5.

El Guadalete: periódico político y literario: Año XXIX Número 8244 – 1883 febrero 6.

Diario de Burgos: de avisos y noticias: Año XXXIV Número 10113 – 1924 mayo 21.

13 El museo universal: periódico de ciencias, literatura, artes, industria y conocimientos útiles...: Año VII Número 5 - 1863 febrero 1. www.prensahistorica.mcu.es

14 La Correspondencia de España: diario universal de noticias: Año LIII Número 16044 – 1902 enero 10. www.prensahistorica.mcu.es

Al no ser necesaria la leche materna para criar, el papel de la nodriza dejó de ser imprescindible. Pero no nos engañemos, las madres no retomaran sus obligaciones naturales, con estos preparados cualquier niñera podrá alimentar a un niño sin necesidad de haber parido antes. Este cambio se hará de forma progresiva y llegan a convivir en un mismo momento anuncios de leches preparadas para los niños, ofertas de amas de cría y anuncios de productos destinados a las amas para un enriquecimiento y aumento de su leche. Sera en torno a los años 50 del siglo XX cuándo desaparezca este oficio.

El traje de nodriza

La presencia de nodrizas pasiegas (Il. 1) con sus galas aparece constatada ya en el Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII, pero no fue hasta su ingreso en Palacio, en 1830, cuando pasó a ser signo de distinción de la burguesía urbana de todo el país. En apariencia, la Casa Real respetaba el origen de las amas a la hora de vestirlas, como ya lo había hecho con el traje de las burgalesas y como también lo hizo con segovianas, vascas y asturianas. El traje tradicional pasiego, convenientemente adornado, se convirtió en uniforme de todas las nodrizas, fueran oriundas de los valles pasiegos o no, como así lo señalaba el escritor y periodista cubano Antonio Ferrer en 1836 en su libro *Paseo por Europa y America*:

> *"Dase ese nombre* (pasiegas) *a las naturales de Pas, en las inmediaciones de Santander, que sirven en la corte de amas de leche o crianderas, siendo preferidas por su robustez, buena salud, genio pacífico y cariñoso… Todas las amas de cría se visten como pasiegas, aunque no lo sean, y las señoras tienen como lujo el que las acompañe una de ellas. Por eso se las ve en el Prado, en el teatro, en la iglesia, en el vidrio de coche, en el café, en la plaza de Oriente –las noches de verano– y en todas partes"*[15].

Su traje, basado en la indumentaria tradicional pasiega, finalmente se impuso como uniforme de trabajo, y era ostentado por toda ama de cría, sin distinción de procedencia.

En su origen, la indumentaria pasiega constaba de elementos como el jubón, justillo, pechero, camisa y sayas; y al ser sobreadornados, enriquecidos y expuestos a las modas cortesanas del momento, ofrecieron un aspecto muy característico. Las estameñas y bayetas usadas en origen por las pasiegas, pronto empezaron a ser sustituidas por paños finos; y el terciopelo, hasta entonces reservado para adornos y tiranas, empezaría a llegar a los jubones, mandiles y otras piezas. Pasaría lo mismo con las sedas y pasamanerías; y también con las joyas, en origen collaradas de coral y pendientes también de coral, de los llamados en Cantabria *"de pata y careta"*, los cuales constaban de un camafeo y un colgante en forma de lágrima. A lo que se sumarían las filigranas, monedas y gruesas cadenas de plata (Il. 3).

El objetivo de las señoras en cuyas casas servían las pasiegas nunca fue salvaguardar la pureza del traje pasiego, sino que su ama luciese mejor y más lujosa que las de sus convecinas, por lo que poco a poco el modelo se fue apartando del original. Esto es algo que podemos apreciar en la pintura que comentamos de Valeriano Domínguez Bécquer, donde ya se han perdido elementos del traje original, como el pechero; y las estameñas y bayetas han dado paso a otras telas mas lujosas, alejándose ya de la tradición. Que el traje fuera pasiego no significaba además, como ya hemos visto, que el ama lo fuese, pues como podremos imaginar no había suficientes nodrizas pasiegas para satisfacer la demanda existente, siendo así que a menudo se acabase vistiendo al ama como si de los Montes de

---

15 FERRER, Antonio Carlos, *Paseo por Europa y América en 1835 y 1836 por un joven habanero,* Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1838. Citado por SANTOS RAMÍREZ, Juan Antonio, *Madrid en la prosa de viaje*, Tomo III, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994, p. 158.

José Martí y Monsó. ***Provª. de Santander. Vega de Pas (Pasiega).*** *Cromolitografía, Magín Pujadas. Las mujeres españolas, portuguesas y americanas…, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro. Tomo I, 1872.*

Pas procediese. Se fue además diversificando, y aparecieron trajes de nodriza *"de gala"*, *"de media gala"* y trajes de diario (Il. 2); y también había trajes de verano y de invierno. Suponemos que la Casa Real marcó de alguna manera la pauta, según se deduce de algunos artículos de prensa, como éste de *La Iberia* publicado el 31 de agosto de 1880:

> *"Parece que las nodrizas del futuro vástago real, vestirán traje de pasiega, de terciopelo encarnado con franjas de oro en días de gala, y de terciopelo celeste con botones de plata los de media gala. El pelo lo llevarán a la guipuzcoana, con las trenzas sueltas"* [16].

16 *La Iberia,* nº 10.118, 31-VIII-1880, p. 4.

Se trataba de las nodrizas de la futura infanta María de las Mercedes de Borbón, que nacería el 11 de septiembre de ese mismo año. Y en el diario *La Época* del 14 de septiembre de 1880, ya nacida la Infanta, se reseña la presencia en el bautizo de su ama de cría:

> *"Llamaba la atención la nodriza de la Infanta heredera, que se hallaba colocada a la izquierda de S.M. y que lucía un traje de pasiega de terciopelo encarnado bordado de oro, con lazos y caídas negros"*[17].

Más tarde aparecerían otras telas, como los tartanes de lana o algodón que vemos en algunas fotografías de amas de cría de finales del siglo XIX y principios del XX; siendo los percales, especialmente en los trajes de verano, las últimas telas en usarse antes de su definitiva desaparición después de la Guerra Civil.

En cuanto a los tocados, según vemos en imágenes de la época, usaron, en algunos casos, los pañuelos de seda colocados a la manera de su tierra; y en otros, especialmente las amas de cría de la Casa Real, lucieron la peina y la colonia (peineta y cinta de seda labrada) o bien cofia, con moño o con las trenzas sueltas a la espalda, generalmente con los trajes de gala.

Las nodrizas pasiegas

La llegada a Madrid de las nodrizas pasiegas comienza a documentarse en la segunda mitad del siglo XVIII. Empieza a aparecer la nodriza de Pas en algunos sainetes, como el de *La Petra y la Juana*, de Don Ramón de la Cruz; en grabados y cuadros costumbristas; y en la prensa de la época, como en este anuncio en el *Diario de Madrid*, del 12 de junio de 1791:

Aderezo de nodriza compuesto de pareja de pendientes y broche de coral. Siglo XIX. Colección particular.

Pendientes de bolas realizados en filigrana. Museo del Traje CIPE (Madrid).

17 *La Época,* nº 10.131, 14-IX-1880, p. 3.

Pedro Rodríguez de la Torre. ***En la sacristía. ¿Mamá por qué pega Jesús a ese hombre?****, 1881. Óleo sobre lienzo. Museo Nacional del Prado (Madrid). Inv. P004603.*

"María Calleja, pasiega, busca cría y tiene leche de dos meses; quien la necesite acudirá en casa del Coronel de Reales Guardias Walonas, Plazuela de Sto. Domingo, enfrente a las Monjas, y preguntará por Baltasara Ortiz, su tía, quien informará de su conducta"[18].

Un sinfín de anuncios de amas pasiegas aparece en la prensa madrileña, haciéndose constar su procedencia, siendo el primero que se tiene documentado éste de 1786, publicado en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial de Madrid*, del 4 de noviembre de ese año:

"…de la cuarta darán razón en la calle de San Benito, detrás del Oratorio del Salvador, en Casa del Maestro de Coches, quien la abonará, y es pasiega"[19].

La presencia de estas nodrizas pasiegas vino precedida en Madrid por la de los comerciantes en telas que tenían sus puestos en la Plaza de Santa Cruz, muchos de los cuales eran pasiegos que conseguían su mercancía, especialmente muselinas, de contrabando en la vecina provincia de Vizcaya[20]. Esta primera inclusión de los tipos pasiegos en el panorama cotidiano de la Villa de Madrid aparece documentada también en algunos grabados de la época, como los de la serie *Los Gritos de Madrid*, del grabador Miguel Gamborino (Valencia, 1760 – Madrid, 1816), donde figura una

18 *Diario de Madrid,* nº 227, 22-VI-1791, p. 4

19 *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial de Madrid,* nº 127, 4-XI-1786, p. 4.

20 SARASÚA, Carmen, *Criados, nodrizas y amos. El Servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*, Madrid, Siglo XXI Editores S.A., 1998, pp. 170-172.

pasiega como vendedora de telas, con el epígrafe *"Musulina y Curtes de Chalecus"*. Del dibujante Antonio Rodríguez y del grabador José Vázquez son dos figuras de pasiegos comerciantes en telas, con los títulos de *"Mientras ella cría, yo vendo"* (referido al pasiego), y *"mas me dan en otra parte"* (la pasiega), ambos incluidos en la *Colección General de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en 1801 en Madrid*. Por su parte, José Ribelles, pintor y dibujante valenciano, y el grabador Juan Carrafa, también incluyen una pareja de pasiegos comerciantes de telas en su *Colección de Trajes de España*, de 1825.

Parece concretarse pues la relación entre nodrizas y comerciantes pasiegos en el espacio de la Plaza de Santa Cruz, principal mercado del servicio doméstico madrileño durante aquella época, y era allí donde se contrataría posteriormente a estas pasiegas. Muchas de ellas, para no perder la leche se valían hasta su contratación de un perrito, al que daban de mamar, como lo reseñan algunos viajeros como Teófilo Gautier:

> *"En la sala que comíamos una mujer corpulenta con aspecto de Cibeles se paseaba de largo llevando bajo el brazo un cestillo oblongo, cubierto con una tela, del cual salían unos débiles lamentos aflautados, muy semejantes a los de un niño pequeño. Aquello me intrigaba mucho, porque la cesta era tan pequeña que solo podía contener un niño microscópico, un liliputiense propio para exhibirse en una feria. El enigma tardó poco en explicarse: la nodriza —pues esto era aquella mujer— sacó del cesto un perrillo canela, se sentó en un rincón y dio gravemente el pecho a este mamoncillo de un nuevo género. Era una pasiega que se dirigía a Madrid a criar, y se valía de aquel medio para no quedarse sin leche"*[21].

En el siglo XVIII comenzaron pues las mujeres pasiegas a ejercer el oficio de nodrizas, que se fue consolidando con el paso del tiempo, hasta su llegada en 1830 a la Casa Real, llegando a ser consideradas entonces como las más reputadas en ese oficio. A partir de aquí pasaron a ser auténticos símbolos de ostentación entre la nobleza y la alta burguesía de grandes ciudades, por lo menos hasta la Guerra Civil de 1936-39[22].

El año 1830, como ya hemos dicho, fue el de la llegada de las primeras nodrizas montañesas a la Casa Real. La llamada se produjo a instancias de Fernando VII para la que luego sería la reina Isabel II, y para ello se envió al médico Sebastián de Aso Travieso, médico cirujano honorario de Cámara de S.M. y Catedrático de Medicina y Cirugía de San Carlos de Madrid, y al "Veedor" de la Casa Real don José Fernández Merino, con la misión de escoger un ama para el futuro vástago, resultando elegidas Francisca Ramón González, de 21 años, natural de Peñacastillo, y Josefa Falcones, de 19 años, de Torrelavega, como ama de retén. Las condiciones requeridas por la Casa Real para desempeñar este cargo eran: tener entre 19 y 26 años de edad; ser de complexión robusta y buena conducta moral; estar criando en esos momentos un segundo o tercer hijo; tener leche de no más de 90 días; no padecer enfermedades de la piel; y no haber criado anteriormente hijos ajenos; todo ello además de superar los informes y reconocimientos médicos.

Algunos viajeros ilustres en el Madrid decimonónico se hicieron eco de la presencia de las amas de cría, y de su importancia como símbolos de estatus social (Il. 4). Teófilo Gautier nos dice que *"tener una pasiega con su traje es una especie de lujo semejante a llevar un "Klepta" en la trasera del coche"*[23]. Los *Kleptas* citados eran bandoleros griegos que lucharon contra el imperio Otomano, y era un lujo en Francia contratarlos como guardaespaldas vestidos con su traje característico, de ahí la alusión de Gautier.

---

21 GAUTIER, Théophile, *Viaje por España. 1840,* ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2008, p. 73.

22 FRAILE GIL, José Manuel, *Amas de cría. Colección José Manuel Fraile Gil,* Madrid, Fundación Joaquín Díaz y Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 2000, p. 10.

23 GAUTIER, Théophile, *Viaje por España*. 1840 (ed. facsímil), Valladolid, Maxtor, 2008.

Caricatura de Antonio Cánovas del Castillo y Práxedes Mateo Sagasta, en la revista Don Quijote, año III, nº 22, 1 de junio de 1894, p. 2. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

La figura del ama pasiega llegó a ser tan relevante que incluso llegó a formar parte de las viñetas cómicas y satíricas del momento, como algunas aparecidas en el diario *Don Quijote,* de Madrid. En una de ellas, que reproducimos (Il. 5), figuran Cánovas caracterizado de nodriza y Sagasta de niño desnutrido, aludiendo con ello al pacto de alternancia entre los gobiernos conservador y liberal.

Antonio Ferrer, escritor y periodista cubano, nos dice de las nodrizas pasiegas en su libro *Paseo por Europa y América en 1835, 1836",* que *"el vestido que usan es original, traje de color obscuro y, en vez de corpiño o monillo una chaquetita algo abierta por delante; cinturón de cuatro dedos de ancho, con lazo detrás y las puntas sueltas, hasta tocar las corvas"*[24].

Los pasiegos, como grupo étnico, son habitantes de los montes de Pas, en una comarca que en su vertiente cántabra linda con los valles de Soba, Ruesga, Miera, Saro, Villacarriedo, Toranzo y Luena; y en su vertiente burgalesa con los territorios de Valdeporres, Sotoscueva y Espinosa de los Monteros, localidad esta última de la que dependieron oficialmente durante varios siglos. Su historia comienza documentalmente en el siglo XI, con la donación de los derechos del pastoreo en dichos montes al monasterio de San Salvador de Oña. Dedicados durante siglos a la ganadería trashumante, hubieron de completar su economía con actividades como el comercio y el contrabando fuera de su tierra de origen.

En conclusión, así como el traje de pasiega conformó en un principio el traje de ama de cría, este último también influyó en el traje tradicional pasiego, enriqueciéndolo, ejemplificando una influencia recíproca.

24 FERRER, Antonio Carlos, *Paseo por Europa y América en 1835 y 1836 por un joven habanero,* Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1838. Citado por SANTOS RAMÍREZ, Juan Antonio, *Madrid en la prosa de viaje*, Tomo III, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994, p. 158.

BIBLIOGRAFÍA

COTERA, GUSTAVO, *El traje en Cantabria,* Santander, El Diario Montañés y Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 1999.

-, *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial de Madrid,* nº 127, 4 de noviembre de 1786.

-, *Diario de Madrid,* nº 227, 22 de junio de 1791.

-, *Don Quijote,* año III, nº 22, 1 de junio de 1894.

FERRER, ANTONIO CARLOS, *Paseo por Europa y América en 1835 y 1836 por un joven habanero,* Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1838.

FRAILE GIL, JOSÉ MANUEL (1999), «Amas de cría, campesinas en la urbe», Revista de Folklore, 1999, n.º 221, pp. 147-159.

FRAILE GIL, JOSÉ MANUEL, *Amas de cría, colección José Manuel Fraile Gil,* Madrid, Fundación Joaquín Díaz y Fundación Centro de Documentación Etnográfica sobre Cantabria, 2000.

GAUTIER, THÉOPHILE, *Viaje por España, 1840,* ed. facsímil, Valladolid, Maxtor, 2008.

-, *La Época,* nº 10131, 14 de septiembre de 1880.

-, *La Iberia,* nº 10118, 31 de agosto de 1880.

MARTÍNEZ SABATER, A (2014). Las nodrizas y su papel en el desarrollo de la sociedad española Una visión transdisciplinar. Las nodrizas en la prensa española del siglo XIX y principios del siglo XX (Doctorado). Universidad de Alicante, Alicante. Recuperado de: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=63146

MARTÍNEZ SABATER, A. (2014). Las nodrizas y su importancia en los cuidados. *Cultura de los Cuidados Revista de Enfermería y Humanidades*, *18*(40), 9-17. https://doi.org/10.7184/cuid.2014.40.01

-, *Queen Victoria's Journals.* (1832-1901), Royal Archives. Windsord Castle. Disponible en el enlace: www.queenvictoriasjournal.org

RABAL, N. (1889). *España: sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Soria*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y C.ª.

RÍOS Y FERNÁNDEZ DE VILLALTA, R. A. de los (1891). *España : sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Santander*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cia, 1888-1891.

RODRÍGUEZ GARCÍA, R. (2017). Nodrizas y amas de cría. Más allá de la lactancia mercenaria. *Revista internacional de Éticas Aplicadas*, *25*, 37-54. https://n9.cl/tx9kr

SANTOS RAMÍREZ, JUAN ANTONIO, *Madrid en la prosa de viaje,* Tomo III, Madrid, Comunidad de Madrid, 1994.

SARASÚA, CARMEN, *Criados, nodrizas y amos. El servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758 a 1868,* Madrid, Siglo XXI, 1998.

Pilar **Bernad Esteban.** *Investigadora*

La indumentaria del Somontano del Moncayo en la obra de Valeriano Bécquer.

Consideraciones generales

Figúrense ustedes, pues, partiendo de estos datos y como mejor les plazca, el mercado de Tarazona: figúrense ustedes que ven, (…), tenderetes de ollas, pucheros y platos, guirnaldas de telas de colorines, pañuelos de tintas rabiosas, zapatos de cordobán y alpargatas de cáñamo que engalanan los soportales, sujetos con cordeles, de columna a columna, y figúrense ustedes circulando por medio de ese pintoresco cúmulo de objetos, producto de la atrasada agricultura y la pobre industria de este rincón de España, una multitud abigarrada de gentes que van y vienen en todas direcciones, paisanos con sus mantas de rayas, sus pañuelos rojos unidos á las sienes, su faja morada y su calzón estrecho, mujeres de los lugares circunvecinos con sayas azules, verdes, encarnadas y amarillas: por este lado un señor antiguo, de los que ya sólo aquí se encuentran, con su calzón corto, su media de lana oscura y su sombrero de copa; por aquél un estudiante con sus manteos y su tricornio[1].

1 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta I, Desde mi celda. Carta I.* Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 152. Publicada en *El Contemporáneo* el 26 de julio de 1864.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Tipos del Moncayo****. Acuarela. Álbum Expedición a Veruela (EV. 64). Universidad de Columbia (Nueva York).*

La indumentaria popular, como manifestación de la cultura tradicional, es testigo y elemento conformador de la identidad de las gentes que pueblan un lugar, por tanto, cabe afirmar con rotundidad que forma parte del patrimonio cultural material e inmaterial. Sin embargo, falta todavía una reivindicación seria que la incluya en la legislación nacional y autonómica que regula esta materia.

La indumentaria tradicional corresponde a un código estético que ya el Marqués de Lozoya describió con acierto: *La dualidad de la España del siglo xviii,* [y aún la del xix añado yo] *se refleja vivamente en la indumentaria. En tanto que las clases elevadas esperan con impaciencia el figurín de Francia, el pueblo se apega cada vez más a sus trajes castizos. Es el Siglo de Oro de los atavíos populares y regionales y muchos, en estos momentos, adquieren su forma definitiva*[2], de manera que en ese contexto histórico las clases sociales se distinguían nítidamente por su vestir. Así, es posible afirmar que hubo una renuncia al orgullo de portar unas prendas que los señalaba como pertenecientes a las clases inferiores y que en cierto modo los estigmatizaba.

A mi juicio, el valor etnográfico de las prendas no se encuentra exclusivamente en su antigüedad. La moda ha sido muy variable, lo cual es también aplicable a la popular. Mucho se ha escrito sobre si la indumentaria popular es una adaptación, interpretación o incluso degeneración de las modas cortesanas. En mi opinión, es simplemente una interpretación local de las corrientes al uso, factor que sin duda alguna le confiere esa innegable originalidad que no vemos en las modas de las clases dominantes urbanas de Europa Occidental. Evidentemente, no podemos aproximarnos de igual modo a la indumentaria ansotana que a la del Maestrazgo turolense, y lo que en la montaña es innovación de última hora, en Alcañiz pudo haber sido introducido varias décadas antes, generando variantes locales que deben ser tenidas en consideración. De tal modo que, en definitiva, lo verdaderamente fiable son las fotos o las prendas mismas, al margen de algunos grabados o pinturas en los que parece claro que fueron tomados del natural, y es aquí donde sitúo a Valeriano Bécquer, con una fidelidad prácticamente fotográfica.

---

2 MARQUÉS DE LOZOYA, "Estudio preliminar" en BOCHN, Max von, *La moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días,* Ed. Salvat, Barcelona, 1951 y en FRAILE GIL, J. M., *Disquisiciones galanas. Reflexiones sobre el porte tradicional*, Diputación de Salamanca, Salamanca, Centro de cultura tradicional, 2002, p. 19.

Para explicar el motivo por el cual los hermanos Bécquer visitaron esta zona recóndita y alejada de Madrid me remito a lo antedicho magistralmente por Jesús Rubio en el artículo que ha dedicado a Aragón, si bien quiero recalcar, ya que afecta a la indumentaria, que esta zona es una encrucijada de caminos entre Aragón, Soria y Navarra. El Somontano del Moncayo es el término usado en la época constituyendo, sin duda, una expresión mucho más precisa que demarca unas localidades a las faldas de esta imponente montaña, en concreto Trasmoz, Añón y Vera de Moncayo, aunque hoy se denomine «Comarca del Moncayo» a un área amplísima. Me permito reiterar, para la contextualización de la indumentaria que nos ocupa, que los Bécquer estuvieron alojados con sus familias en el Monasterio de Veruela entre finales de 1863 y octubre de 1864, a lo que cabe añadir otras visitas puntuales en agosto de 1865 y en la primavera de 1866.

La influencia de Veruela en la obra de Valeriano tiene gran relevancia y, así, como señala Marcos Castillo: «De las treinta colaboraciones que los hermanos Bécquer entregan al *Museo Universal*, la mitad giran alrededor de unas tierras —las que Gustavo llama el Alto Aragón, próximas a las cumbres del Moncayo— (…), todo ello, indica el lugar prioritario que el Somontano tiene durante cuatro años en la obra de los Bécquer. Ninguna otra región de España —ni Sevilla, ni Toledo, ni Soria— merecerá más atención»[3].

No podemos olvidar que estas pinturas, grabados y dibujos, se inscriben en un amplio movimiento cultural que recorrerá Europa dando lugar al fenómeno del romanticismo y de los viajeros, provocando un deseo por acercarse al mundo rural con un rigor antropológico, así como por dejar constancia de una España que desaparecía. A ello se debe que los autores pusieran su foco de atención en los trajes, el calzado, los peinados, los instrumentos musicales o la cerámica popular, por citar algunos ejemplos.

Puede decirse que la obra de Valeriano[4] plasma con delicadeza verdaderos cuadros costumbristas, imágenes inmortalizadas de costumbres populares, tradiciones o aspectos concretos como la indumentaria. Algunas son dibujos, impresiones, bocetos de otras obras, otras veces, son apuntes del natural o incluso cuidadas composiciones que pasarían o no a ser cuadros, sin duda, un conjunto de un valor documental irrefutable. Lamentablemente gran parte de su producción pictórica se ha perdido, no así los álbumes de dibujo, fuente indispensable para el estudio de su obra.

La temática de sus obras recorre desde las ruinas del Monasterio de Veruela, a la representación de las clases populares —propietarios, jornaleros, artesanos— y otros tipos como el alcalde, el cura, los borrachos, la pastora o el pregonero. Pero también escenas populares festivas y lúdicas (jugadores de cartas, juegos populares como el tiro de barra aragonesa, corridas de toros o la ronda y su rondalla), sin faltar las relativas a momentos de la vida cotidiana (interior de los hogares, mujeres que lavan en el río, la siega, el pastoreo, peleas de niños...).

No falta una cierta idealización, no obstante, destaca su interés por captar la realidad con la mayor fidelidad posible y por ello sus cuadros parecen escenas antropológicas que pretenden dejar constancia de costumbres que suceden en la realidad, de la indumentaria reproducida con una minuciosidad preciosista, de los interiores de las casas, en definitiva, una nostalgia por un mundo bueno, sencillo y primitivo que desaparece —en contraposición con la vida de las ciudades, en especial de la capital del reino y de su corte—. El complejo movimiento artístico y literario que lo enmarca ha tenido diferentes denominaciones, costumbrismo, realismo lírico o realismo mágico, cuyo común denominador son la fusión de lo lírico y lo realista.

---

3 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 12 y 13.

4 Valeriano alcanzó mayor notoriedad pública en vida que su hermano de modo que, incluso después de su muerte, siguieron reproduciéndose obras, dibujos y croquis en prestigiosos diarios y revistas de la época como *El museo universal, La ilustración española y americana y La ilustración de Madrid*, hasta que con la publicación de las *Obras* de Gustavo en 1877, el prestigio del poeta aumenta en modo proporcional al olvido que sufre el pintor. RUBIO JIMÉNEZ, J., *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Colección humanidades nº 71, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, p. 91.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Mujer de Añón****. Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV. 38). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte del artista tomado en Añón del Moncayo (Zaragoza) el día 24 de junio de 1864.*

Del análisis del vestir popular de la segunda mitad del s. xix podemos destacar unas características comunes que ponen de manifiesto la similitud y cercanía del modo de vestir en el Moncayo con el resto de la península, lo cual corrobora la hipótesis planteada con antelación, es decir, que la indumentaria en la España de esta época es muy análoga en todos los territorios y que, salvo casos muy aislados como los Valles de Ansó y Hecho o el Traje de vistas de La Alberca, por poner algunos destacados ejemplos, la singularidad está en ciertas prendas individuales, en formas de ponerlas, en los tejidos y muy especialmente en la joyería popular.

Como ya he escrito en otras ocasiones, la indumentaria tradicional, que en modo alguno es sinónimo de pobre o sucio, tiene su base en la adaptación de los materiales textiles más cercanos. En este sentido el vestir tradicional de Aragón supo aprovechar la humildad de ciertas materias primas confiriéndoles una dignidad superior y, así, la lana (usada para medias, fajas, pañuelos, refajos y sayas), el lino y el cáñamo para la ropa interior (enaguas, calzones y camisas), o el cuero para el calzado, aportando la nota de color y lujo las sedas y la joyería.

En la descripción de la indumentaria en el Somontano del Moncayo, he optado por realizar una presentación general del vestir femenino y masculino para a continuación analizar, con más detenimiento, los cuadros, dibujos y grabados de Valeriano.

Indumentaria femenina. Rasgos generales

Deleitémonos con la descripción que Gustavo Adolfo hace de las mujeres de Añón:

> *Dentro del tipo aragonés, que es el general a todos ellos, hay infinitos matices que caracterizan a cada región de la provincia, a cada aldea de por sí. El tipo de las añoneras es uno con muy leves alteraciones; su traje idéntico, sus costumbres y su índole las mismas siempre. (…). Nada más pintoresco y sencillo a la vez que su traje. Un apretador de colores vivos les ciñe la cintura y deja ver la camisa, blanca como la nieve, que se pliega en derredor del cuello, sobre el que se levanta erguida, morena y varonil, la cabeza coronada de cabellos oscuros y abundantes. Una saya corta, airosa y encarnada ó amarilla, les llega justamente hasta el punto de la pierna en que se atan las abarcas con un listón negro, que sube serpenteando sobre la media azul hasta bastante más arriba del tobillo*[5].

Partiendo de la descripción tipológica y formal, las mujeres visten traje de dos piezas (saya y camisa). La *camisa* era larga hasta la rodilla confeccionada en hilo, siendo la única prenda interior, usada incluso para dormir. Las de la época que nos ocupa serían de lienzo[6] de cáñamo o lino. El escote —que se cerraba con un botón— era sencillo, redondeado y con una abertura vertical en la parte delantera, a veces de otra tela más fina como el hilo o el algodón. Las mangas podían realizarse en un tejido más suave y cómodo, como el hilo, y su longitud desde cortas, a media manga o manga larga, éstas últimas recogían el vuelo en el puño y en el hombro mediante un fruncido. El cuerpo era una pieza de tela recta a la que para hacer más fácil el movimiento en la axila se le cosía un pieza cuadrada que daba amplitud, llamada «cuadradillo». La decoración era escasa, muy frecuentemente las iniciales de la propietaria bordadas en color rojo.

El *refajo* de lana, cuyo número seguramente sería superior a uno, se dispone sobre la enagua y su fin es dar volumen y servir de abrigo. Podemos encontrar diferentes nombres como *saya bajera* aunque en la zona se sigue usando el término «refajo». Era de lana, en diferentes calidades y grosores, y así encontramos paño, estameña, bayeta, sarga, estambre o cordellate (posteriormente también en algodón o tejidos en punto). El color y su decoración eran muy variados.

La prenda exterior era la *saya* con o sin delantal. Las *sayas* son voluminosas, con una longitud que va desde el gemelo hasta el tobillo. En número variable, se usaban superpuestas y ceñidas a la cintura para marcarla, consiguiendo el volumen mediante el fruncido de las telas en la cintura.

El *refajo* se mostraba cuando recogía la *saya* en la cintura para realizar las faenas de la casa o del campo, con el fin de evitar que se ensuciara; en otras ocasiones se levantaba la parte trasera sobre la cabeza para protegerse del frío, de la lluvia o incluso del sol. En las zonas de montaña o de frio, como es el invierno del Somontano del Moncayo, se usaban sayas exteriores de lana similares a los refajos, lo normal eran lisas y de color rojo, amarillo o azul con el simple adorno de una lorza horizontal a media altura y rematadas en la orilla con un *orillo o galón* de color negro. También encontraremos aquellas que tienen la parte inferior decorada con una cenefa de tela recortada y superpuesta o con un listón de terciopelo.

La misma decoración en «picos» de la saya de *El presente* la encontramos en una saya de lana proveniente del Pirineo Central, concretamente en la Bal de Chistén (Valle de Gistaín). Las hechuras son diferentes, aquí la parte trasera está plisada, sin embargo la similitud es evidente.

---

5 *Ob. cit. 1. Obra conjunta I, Desde mi celda. Carta V,* pp. 155-156.

6 He confirmado la existencia de un tejedor de lienzos en la zona testimoniado por D. Santiago Sola, notario de Vera de Moncayo. Protocolo notarial nº 51, de 27 de junio 1864 en Alcalá de Moncayo, "Silvestre Ortín Magdalena, tejedor de lienzos, 53 años, vecino de Alcalá de Moncayo". Fuente: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona.

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de la lorza decorativa y cenefa inferior superpuesta en negro.*

Detalle de la cenefa de picos similar a la moncaína. Museo Etnológico de San Chuan de Plan (Huesca).

*Valeriano D. Bécquer (1864). **Mujer**. Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV. 24). Universidad de Columbia (Nueva York). Detalle de mujer con saya superior recogida y decoración del refajo con listón oscuro.*

Mozas de Trévago (Soria) en 1969, en la fiesta de la Virgen del Río Manzano, con antiguas sayas y mantillos. La saya adornada con picos, semejante a la que plasmó Valeriano en El presente, quizá proceda de Valdelagua del Cerro, también en Soria, donde han aparecido prendas similares.

Lamentablemente, en el Moncayo zaragozano se ha perdido el acervo cultural material perteneciente a la indumentaria popular y a pesar de todos los esfuerzos realizados he localizado pocas prendas testigo, sirva de ejemplo esta saya de lana roja con decoración superpuesta en terciopelo y bayeta negra de motivos florales, corazones y estrellas. Ahora bien, en el Moncayo soriano ha habido más previvencia, como lo demuestra la imagen de Trévago.

Por otro lado, lo cierto es que no es fácil discernir la calidad de los tejidos con los que las *sayas* están realizadas, porque en color (al óleo) solo contamos con tres obras, el resto son dibujos. Claramente distinguimos sayas y refajos de lana de color rojo o encarnado, amarillo mostaza, marrón, azul y verde, (colores que también relata el poeta).

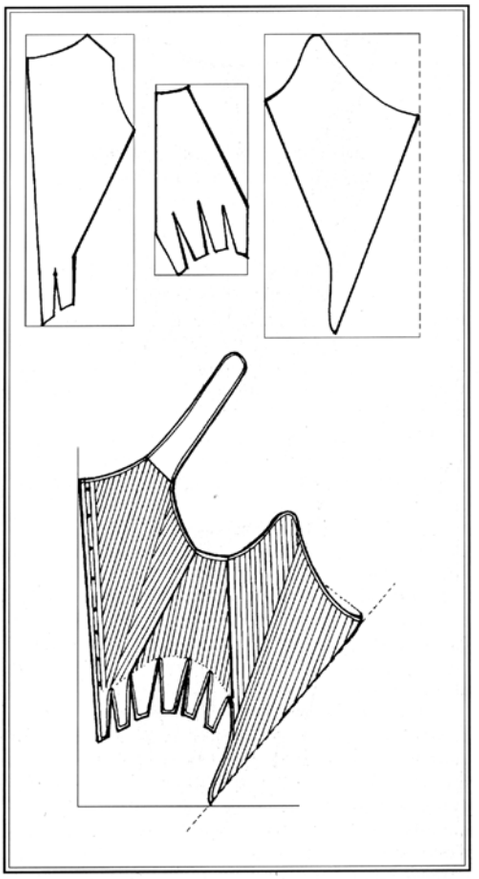
El *delantal*, «devantal» o mandil era una seña de identidad entre las campesinas que no solía faltar, pues protegía a la saya de la suciedad y las manchas de las diferentes tareas y labores. En los días de fiesta se cambiaba por otro más delicado que mostraba la maña y el gusto de la portadora en su confección.

Saya procedente de la zona del Moncayo. Colección Fernando Ortiz de Lanzagorta.

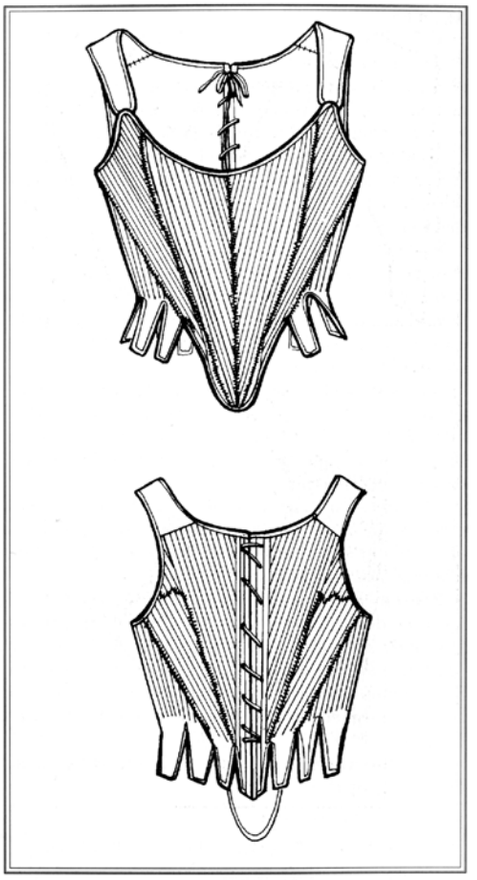
Saya procedente de Castilruiz, en el Moncayo soriano. Perteneció a Bienvenida Jiménez. Col. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria).

*Valeriano D. Bécquer. **El pregonero**. Costumbres de Aragón. El Museo Universal, 12 de noviembre de 1865. Detalle de mujer con saya recogida.*

*Valeriano D. Bécquer. **Las segadoras**. Estudio de costumbres aragonesas. La Ilustración de Madrid. 12 de julio de 1870. Detalle de mujer con saya recogida.*



Làmina 5.–Patró de justillo cordat darrere i totalment encanyat



Làmina 6.–Part anterior i posterior d'un justillo cordat darrere

Inmaculada PUIG y Paquita ROCA, Justillos i gipons a les comarques del nord del País Valencià; Castellón: Diputació de Castelló, 1996 (1ª ed. 1986), pp. 66-67.

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de mujer con justillo.*

Valeriano D. Bécquer. ***Las segadoras****. Estudio de costumbres aragonesas. La Ilustración de Madrid. 12 de julio de 1870. Detalle de mujer con justillo.*

Sobre la camisa para cubrir el torso, se colocaba un *justillo* o un *jubón*. El *justillo* al no tener mangas se usaba en los meses cálidos. Ambos se ajustaban a la cintura y podían terminar de forma recta o con un pequeño vuelo para que se adaptase al volumen de las sayas y refajos, también en unas aberturas llamadas haldetas que quedaban ocultas bajo la saya. Es una prenda escotada y abierta en la parte delantera y, a veces, en la espalda; para abrocharla, contaba con unos pequeños agujeros u ojetes por los que pasaba un cordón (posteriormente se introdujeron los corchetes). Puede estar realizado en cualquier tipo de tela, desde paño a seda.

Una característica local bastante excepcional es que encontramos justillos abiertos y encordados por detrás. Al respecto, tenemos constancia de la existencia y uso de esta prenda en los territorios de la Corona Aragonesa, si bien elaborados en ricas sedas pertenecientes a las clases sociales elevadas, al contrario que en el Somontano del Moncayo, donde se confeccionaron en paño de lana y eran usados por las clases populares. Mª Victoria Liceras[7] menciona la existencia de este tipo de prendas en el Reino de Valencia aunque sin aportar imagen alguna. Otros estudiosos de la indumentaria del levante como Francisco Zanón o Jorge Cobos también me han corroborado su existencia, así como la dificultad de encontrar una prenda testigo, es por ello que reproduzco la ilustración de una publicación[8]. No obstante, es una tipología de justillo que hunde sus raíces en el siglo XVIII, en los corsés y cotillas envarillados (*corps à baleine*s).

El *jubón*, más apropiado para los meses de frío y confeccionado en paño, es similar al *justillo* con mangas ceñidas en longitud variable, pero siempre del codo hasta la muñeca. Algunas, para que fuesen más cómodas, tenían forma curva. Se abrocha por delante mediante cordón —también corchetes mas tarde—. Se usaban tanto para diario como para mudar, concentrando su decoración en puños y, en menor medida, en la bocamanga y en el escote[9].

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Mujer de espaldas****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/18/1/5762.*

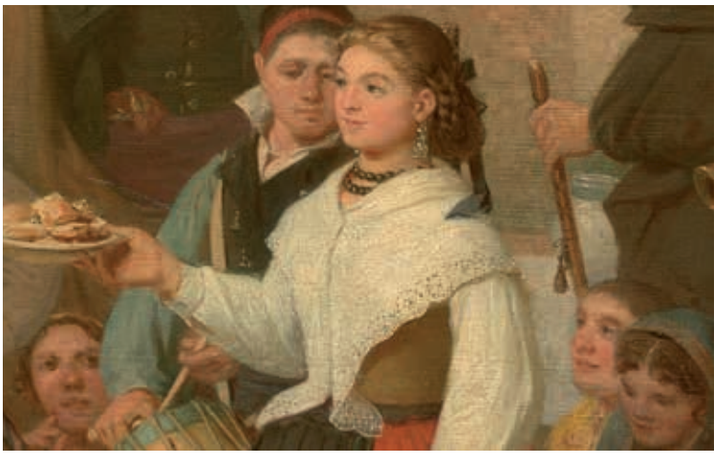
Valeriano D. Bécquer. ***Las jugadoras, escena de costumbres de Aragón****. El Museo Universal, 23 de julio de 1865. Detalle de pañuelo y justillo.*

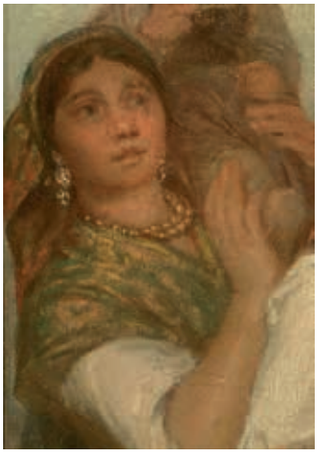
---

7 LICERAS FERRERES, M.Victoria, *Indumentaria valenciana. Siglos XVIII-XIX*, Carena Editors S.L, 2011.

8 PUIG, I., ROCA, P. y DOLS, P. (dibujos), *Justillos i gipons a les comarques del nord del País Valencià*, Colección Popular, Diputación de Castellón, 1986. Láminas 5 y 6.

9 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta I, Desde mi celda. Carta VIII.* Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 195. El propio escritor menciona esta prenda en su Octava Carta "hilvanando y concluyendo sayas y jubones a toda prisa".
En este sentido, he encontrado en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona siendo Notario D. Santiago Sola de Vera de Moncayo. Protocolo notarial nº 2, en Alcalá de Moncayo, a 3 de enero de 1864, se cita "D. Juan Manuel Florentín y Gómez, presbítero y cura de Alcalá (…) deja a la sirvienta Casimira Lapuente un jubón de indiana negro".





Sobre los hombros la prenda habitual era el pañuelo cuadrado, no muy amplio, de forma que por detrás no sobrepasase la cintura. Doblado en diagonal, se ajustaba al cuello para unir sus dos puntas por delante, ya sea metidas por dentro del justillo o del jubón o por fuera de ellos, o incluso con las puntas sujetas por la cinturilla de la saya.

Los aquí representados parecen ser de lana de merino, de seda y de batista[10] (estos últimos en algunas zonas de Aragón son llamados *bobinés*).

Los pañuelos de seda mas frecuentes eran los adamascados en cualquier color (monocromos con motivos decorativos brillantes sobre fondo mate) y los *de gro* (una seda de hilos más gruesos, de donde deriva su nombre en francés *gros*), muy vistosos por su colorido con motivos brocados y adamascados.

El pañuelo blanco está confeccionado en algodón de diferente textura y calidad: batista, muselina, gasa o tul; por lo general cuenta con una decoración bordada de motivos vegetales en «punto cadeneta» muy apretado que se localiza en dos esquinas opuestas. El remate u «orillo» puede ser muy variado, desde un dobladillo con o sin «vainica», hasta un bordado o una puntilla.

Los de merino podían ser lisos de colores muy diversos, pero también estampados y bordados. Como sabemos, el merino es un tipo de lana muy fina y agradable al tacto.

Parece oportuno reparar en el detalle no menor de que en la zona todavía no habían penetrado prendas tales como la chambra y el mantón, en sus diferentes tejidos y medidas.

Valeriano D. Bécquer (1866). ***El presente****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de mujer con pañuelo blanco o "bobiné".*

Valeriano D. Bécquer (1866). ***El presente****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de mujer con pañuelo que parece ser de seda.*

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de mujeres con pañuelos de algodón y de merino.*

10 Definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española: "Lienzo fino muy delgado". Del fr. *Batiste*, por alus. A *Baptiste*, n.p. del primer fabricante de esta tela que vivió en la ciudad francesa de Cambray en el siglo XIII. La gama de colores va del blanco al crudo.

Del fr. *Bobine*. Toma el nombre de la pieza continua de tela que se enrollada en forma de bobina.

Las piernas se cubrían con *medias* lisas o con algún pequeño calado, tejidas con cuatro agujas en hilo o estambre de lana predominando las blancas, si bien es cierto que en las zonas frías era frecuente que fueran más recias y del color de la lana natural; también podían teñirse de colores, como azul o negro; se ataban debajo de la rodilla mediante un atador o liga que podía consistir en un simple cordón o ser más elaborado y como calzado lo común en la zona eran las *abarcas* y las *alpargatas*.

Las *abarcas* son el calzado más humilde y el modelo más común era el realizado con piel de cabra o vaca curtida; se sujetaban con las abarqueras (finas tiras de la misma piel, de lana o de cordón) que se entrecruzaban en el empeine y se ataban al tobillo rodeándolo.

Las *alpargatas* tienen suela de esparto con puntera y talón de tela. Se ataban mediante una larga cinta de algodón negro que se cose a la puntera y al talón atándola al tobillo. Este calzado, de uso diario, era elaborado por artesanos constituyendo incluso un oficio «el alpargatero»[11]. Respecto de los zapatos no encontramos ninguno representado en las ilustraciones que nos ocupan.

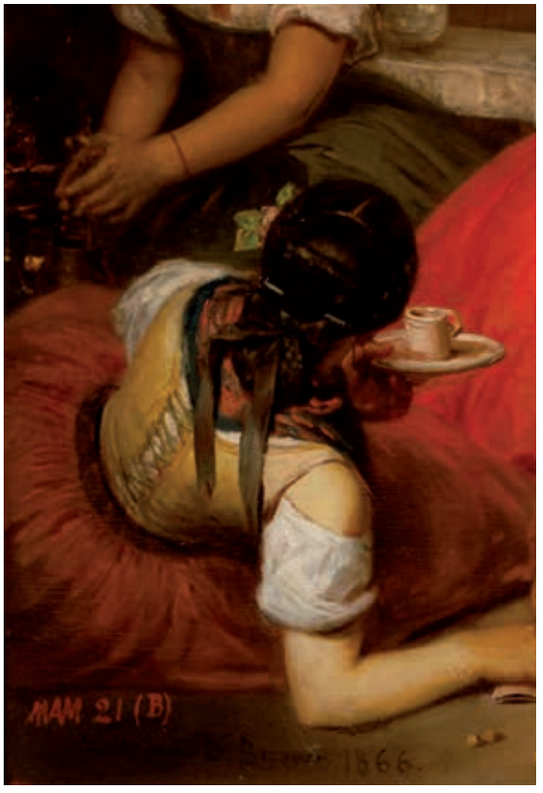
A propósito del peinado, el moño de *picaporte* fue el habitual en Aragón y en el resto de la península hasta mediados del siglo XIX y el que mayoritariamente usan las mujeres plasmadas en los cuadros de Valeriano. Para elaborarlo se ataba con una cinta o cordel fino el pelo en una coleta que se dividía en un numero impar de camales (según la mata de pelo), que se trenzaban y cuya punta se dobla hacia arriba, se remete hacia dentro y se ata a la coleta, para finalmente, con el mismo cordón anudarlo en el centro dándole su característica forma de lazo vertical (recordar que las horquillas no eran necesarias y que son mucho más modernas). Otra forma de realizarlo es dividir el pelo en

*Valeriano D. Bécquer. **La pastora. Tipo aragonés**. El Museo Universal, 29 de octubre de 1865. Detalle de las abarcas.*

*Valeriano D. Béquer (1866) **Interior de una casa en Aragón** o **El chocolate**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de las abarcas que calza la anciana.*

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de medias y alpargatas.*

11 D. Santiago Sola notario de Vera de Moncayo testimonia en el protocolo notarial de fecha 24 de abril de 1863 la existencia de un alpargatero en Vera de Moncayo. Fuente: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona.



Aguja de picaporte o «rascamoño».

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de peinado de picaporte con aguja.*

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Retrato de Mujer****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/18/1/5752. La modelo aparece peinada con un moño de rosca.*

tres partes, haciendo una raya de oreja a oreja y a la vez dividir esta parte desde el centro de la frente hasta la raya realizada formando una T. Estas dos partes según vemos en la obra de Valeriano, se retorcían o se trenzaban y se sujetaban a la cola que, con todo el pelo, se recogía en la parte posterior. A su vez, esta cola se trenzaba de la forma descrita (doblada hacia arriba y atada a la cola formando un lazo vertical o picaporte, de ahí su nombre). Uno de los adornos que lucían las mujeres son las llamadas agujas de moño o «rascamoños», y que como podemos observar en las imágenes, sujetaba la parte superior del picaporte además de adornarlo.

En la época de los Bécquer, el *moño de rosca* convivía con el *picaporte* al que sustituyó por su mayor sencillez. Este moño se elaboraba recogiendo el pelo bien tensado atándolo en la nuca; con esa cola se hacían una o varias trenzas —dependiendo de la mata de pelo de la moza— y se enroscaban en la parte posterior de la cabeza.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Mujer cosiendo****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/24. Apunte del artista tomado en el Monasterio de Veruela (Zaragoza) el día 21 de septiembre de 1864 donde se aprecia la colocación del pañuelo de cabeza.*

Valeriano D. Bécquer. ***La pastora****. Tipo aragonés. El Museo Universal, 29 de octubre de 1865. Detalle del pañuelo de cabeza.*

Valeriano D. Bécquer. ***El pregonero****. Costumbres de Aragón. El Museo Universal, 12 de noviembre de 1865. Detalle de mujer con pañuelo a la cabeza.*

Lavadero del Río Nuevo. Grisel, 1914. Archivo de la A. C. La Diezma, de Grisel (Zaragoza). La mujer del grupo de la derecha en primer plano continúa vistiendo igual que las becquerianas aún 50 años después.

La cabeza se cubría con un *pañuelo*, pues ayuda a mantener el pelo limpio y a preservar el peinado. La forma de colocar este pañuelo en las ilustraciones de Valeriano es muy similar en todas; se trata de un pañuelo cuadrado que es doblado en forma triangular poniendo el lado largo sobre la frente y, llevando las puntas por debajo de la nuca, son atadas en la parte alta de la cabeza o en la misma nuca.

La mantilla, también denominada en algunas zonas Aragón *bancal,* es una prenda de respeto usada para ir a misa. En la obra «La misa del alba» encontramos representadas dos mantillas. Son siempre de color negro en forma de semicírculo lo que permite hacer en su lado largo un ancho pliegue, quedando por detrás una longitud hasta los hombros. Se elaboraban en paño fino y tener más o menos adornos. Las más sencillas cuentan con un listón de terciopelo o de seda rodeando el borde, y algún aplique en seda o puntilla.

Con la llegada de los mantones, las mantillas ganarán en amplitud y longitud a la vez que una rica decoración de puntillas, azabaches y otros abalorios.

Recordemos que a mediados del siglo XIX aparecieron las *chambras* y *cuerpos,* de manga larga, menos ajustados que los jubones. Las chambras, más sencillas, eran prendas de diario y los cuerpos, al modo de la burguesía de la época, se usaban sin pañuelo.

En cuanto a la joyería, tenemos que remitirnos a los cuadros de *El presente* y *El chocolate*. Aunque no es sencillo apreciar la tipología de los pendientes, a mi parecer, los aquí representados son los llamados *pendientes de chispas o de galería*, elaborados en oro bajo o plata sobredorada y cuya principal característica es que cuentan con pequeñas puntas de diamantes engarzadas en el centro de pequeñas flores. Responden a los gustos del periodo isabelino (1833-1868), siendo muy usuales en la segunda mitad del siglo XIX. En la Octava Carta, Gustavo Adolfo Bécquer menciona una moza de Trasmoz que hizo un acuerdo con una bruja para conseguir unos «pendientes de filigrana de oro y piedras blancas y luminosas»[12], que parece describir los mencionados.

Curiosamente no encontramos una tipología muy popular en Aragón en la época, se trata de los pendientes de dos cuerpos (formados por un botón y un colgante de pera) y de tres cuerpos —botón, mariposa o lazo y colgante— con piedras de colores con frecuencia rojas, granates o verdes.

Además, en varios grabados también se hayan representados ejemplos de zarcillos, incluso algunos adornados con una pequeña cuenta o bolita. Valeriano pintó a varias mujeres luciendo collares o gargantillas de perlas, también de cuentas rojas y oscuras que pudieran ser de cristal, azabache o incluso coral.

Un rico muestrario de algunas de las prendas mencionadas he recogido en varios testamentos de la zona. En particular, en Tarazona en 1817 «jubón negro y saya de estameña negra»[13] y en otro de 1818 «dos camisas de lino de mujer»[14]; también en la localidad de Los Fayos[15] en 1816: «dos saias indiana, un pañuelo de seda, cuatro pañuelos blancos, dos mantones, el uno blanco con listas y el otro verde oliba, una saya morada, una mantilla tafetán y otra de estameña».

Valeriano D. Bécquer. ***El hogar.*** *El Museo Universal, 11 de junio de 1865. Detalle de mujer con zarcillos y collar de cuentas.*

Variedades de pendientes de chispas. Colección Fernando Ortiz de Lanzagorta.

12 *Ibídem, Desde mi celda. Carta VIII,* p. 196. La octava carta fue publicada el 17 de julio de 1864.

13 Notario D. Gregorio Ximenez de Novillas, notario de Tarazona, testamento otorgado por Régula Aynaga el 16 de octubre de 1817.

14 Notario Gil de Borda notario de Tarazona, otorgado por Maria Ruiz el 31 de diciembre de 1818.

15 Notario D. José Carasusán, en la villa de Los Fayos, testamento de D. Juan Francisco Tajada el 15 de febrero de 1816. Todos Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona.

Indumentaria masculina. Rasgos Generales

El uso del traje masculino que vamos a describir a continuación se mantuvo vivo hasta finales del siglo XIX y, en líneas generales, era muy similar al vestido durante el siglo anterior, cuya principal característica son los *calzones* cortos hasta la rodilla, la *camisa* y el *chaleco*. A grandes rasgos, en el Somontano del Moncayo, podemos decir que Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer observaron en los hombres el gusto por las mantas de rayas, grandes capas, calzones cortos y abarcas y una forma peculiar de colocarse el pañuelo de cabeza a modo de estrecha banda dejando las puntas sueltas por detrás.

El hombre usó como prenda interior principal la *camisa* hasta la cadera de lienzo o hilo y más tardíamente de algodón. Prenda holgada con abertura vertical en el pecho y amplias mangas, normalmente con cuello de tirilla. Se adornaba mediante una pieza llamada «la pechera». La otra prenda interior son los *calzoncillos* hasta debajo de la rodilla donde se ajustaba mediante *cintas*. Sobre los calzoncillos se colocaba el *calzón* hasta la rodilla, también, ajustado a la pierna. Las clases populares los confeccionaban en paño o en estameña y, en casos muy especiales, en terciopelo o seda. Con la introducción del algodón (panas y terciopelos) su uso se extendió por su menor precio y mayor posibilidad de lavado.

El *chaleco* era prenda obligada que se colocaba sobre la camisa. Entallado hasta la cintura y con cuello y solapa variable, se abrochaba mediante una o mas filas de botones. Normalmente confeccionados en paño, la incorporación de los algodones y las sedas aportaron colorido y vistosidad al vestir. El chaleco, junto con el pañuelo de la cabeza son las piezas más llamativas y especiales. Una tipología de *chaleco* habitual en la zona es el realizado en lana, muy cerrado al cuello, cruzado con doble abotonadura de latón o incluso de plata.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Tipo del Moncayo****. Acuarela. Álbum Expedición a Veruela (EV. 90). Universidad de Columbia (Nueva York).*

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de hombres con pañuelos de cabeza.*

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de botonadura de plata en chaleco.*

*Valeriano D. Bécquer (1864). **Tipo del Moncayo**. Acuarela. Álbum Expedición a Veruela (EV. 42). Universidad de Columbia (Nueva York).*

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle del mayordomo de la cofradía con pañuelo guardado en la faja.*

Para sujetar el chaleco y el calzón se colocaba la *faja* enrollada a la cintura, confeccionada en telar, por lo general, en estambre de lana de tono crudo —el propio de la lana—, pardo y negro, aunque en los cuadros aparecen también en azul y morado. Además, la *faja* servía a diferentes fines, sujetaba el calzón, abrigaba, protegía la zona lumbar y hacía las veces de bolsillo, ya que en sus pliegues se guardan pequeños objetos (moquero, navaja, monedas, tabaco o pedernal). Los extremos suelen estar rematados con flecos, y era el gusto del portador el que hacía que se dejaran a la vista o se recogieran.

La *chaqueta* fue una prenda de mucho vestir, aunque un poco excepcional entre las figuras de los cuadros y grabados que nos ocupan. Tiene dos características principales, es corta (por la cintura) y no se abrocha, por lo que los botones son de adorno. Las más antiguas cuentan con cuello de tirilla y solapas triangulares, a lo largo del XIX se impone el cuello vuelto unido a la solapa, ya triangular o redondeada. Siempre se forra y el tejido para su confección es la lana en diversas calidades.

Para cubrir las pantorrillas usaban *medias* con o sin pie (éstas últimas llamadas calcillas, aunque en las ilustraciones de Bécquer no aparece ninguna). Estaban tejidas con agujas, en lana o estambre, posteriormente llegarían otros materiales como el algodón y la seda y su confección industrial. Las

Valeriano D. Bécquer. ***El pregonero****. Costumbres de Aragón. El Museo Universal, 12 de noviembre de 1865. Detalle de hombre con chaqueta.*

Grisel. Sancho Bailo Tejero (1848-1928). Archivo A. C. La Diezma, Grisel (Zaragoza).

Lituénigo. La ***llega*** *de los quintos, c. 1915. La similitud de la indumentaria del tamborilero con el becquierano es evidente, incluso del instrumento. Luis Miguel BAJÉN GARCÍA y Mario GROS HERRERO, La tradición oral en el Moncayo aragonés, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2003, p. 255.*

más comunes eran lisas, sin decoración, de color blanco, crudo o negro y, al igual que las mujeres, se ataban con atadores o ligas debajo de la rodilla. Para cubrir el pie y abrigarlos se colocaban los *piales o peales*, unos calcetines de lana gruesa en color de la lana natural o en negro.

Los artesanos[16] de las localidades eran quienes normalmente confeccionaban el calzado; el más común era la *alpargata* con suela de cáñamo, talonera y empeine de tela con punta cosida y atada

16 *Vid*. Nota al pie número 9.

Hombre de Añón del Moncayo. Luis Miguel BAJÉN GARCÍA y Mario GROS HERRERO, La tradición oral en el Moncayo aragonés, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2003, p. 137.

Piales de lana. Vera del Moncayo. Prop. Marta Azagra Marco.

Este tipo de alpargatas se localizan en todo Aragón. Colección Fernando Ortiz de Lanzagorta.

*Valeriano D. Bécquer. **El hogar**. El Museo Universal, 11 de junio de 1865. Detalle de medias con abarcas y peales.*

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle del gaitero con medias pardas y abarcas.*

*Valeriano D. Bécquer (1866). **El presente**. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de los mozos luciendo medias blancas con atador y alpargatas de cáñamo.*

mediante cintas de color negro que cubrían el empeine. En Aragón las había de diferentes modelos, materiales y nombres, pero ello excede al contenido de este artículo.

Las abarcas de piel se realizaban normalmente de forma casera, sin embargo, también las había fabricadas por artesanos llamados «abarqueros». Las más precarias eran las que tenían el pelo hacia el exterior, por el contrario, las más duraderas eran las realizadas en piel curtida de vaca o cabra. Constan de una pieza de piel rectangular, que hacía de suela, y que se ataba con tiras de piel al tobillo.

En las obras objeto de análisis no se encuentran representados ni zapatos ni botas, aunque en la zona había al menos un zapatero en Alcalá de Moncayo[17].

17 Notario D. Santiago Sola de Vera de Moncayo. Protocolo notarial n.º 40, de 13 de mayo de 1863, «Lucas Pablo Sanz, zapatero de 23 años, vecino de Alcalá de Moncayo». Fuente: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona.

La cabeza se cubría con el *pañuelo*, prenda que nunca se quitaba, incluso estando bajo techo. Tiene forma cuadrada y está confeccionado en seda, algodón o lana merina, los había de cualquier color, bien decorados o lisos. La forma de colocarlo dependía del gusto del portador, por lo general se doblaba en dos en forma triangular y se anudaba en la sien, sobre la oreja o en la nuca, dejando las puntas sueltas al aire, escondidas o atadas en un lazo más o menos grande. La finalidad era proteger el cabello de la suciedad, abrigar y retener el sudor. Podemos decir que las personas mayores los usaban de colores más oscuros mientras que los jóvenes tendían a elegir colores más vistosos. En la zona destacan los de color rojo o encarnado, monocolores, sin decoración.

Sobre el pañuelo de cabeza se colocaba el *sombrero*. En el siglo XIX convivieron en nuestra región sombreros realizados en fieltro de lana, de grandes alas, con otros más cortos y de copa baja. Cuando se entra en un lugar cerrado y, sobre todo, en la iglesia debía ser retirado. Por lo que podemos observar en los grabados y cuadros, al menos en esta zona, era una prenda habitual entre las clases sociales elevadas, en concreto por el alcalde y no por el resto de personajes.

Izquierda

Valeriano D. Bécquer (1866). ***El presente****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de colocación del pañuelo de cabeza masculino.*

Valeriano D. Bécquer. ***Las jugadoras, escena de costumbres de Aragón****. El Museo Universal, 23 de julio de 1865. Detalle de mozos con pañuelos a la cabeza.*

Hombres de Magallón. Col. Salvador. En esta imagen es patente el repertorio en el vestir presente en la primera década del siglo XX; desde el hombre con calzón corto, faja y pañuelo de cabeza al que llevando pantalón largo todavía usa pañuelo de cabeza colocado de forma muy similar a la que plasmó Bécquer. Luis Miguel BAJÉN GARCÍA y Mario GROS HERRERO, La tradición oral en el Moncayo aragonés, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2003, p. 85.

Derecha

Calatayud. Foto Otto Wunderlich. (1917-1919).
Fondo IPCE.WUN-02613.

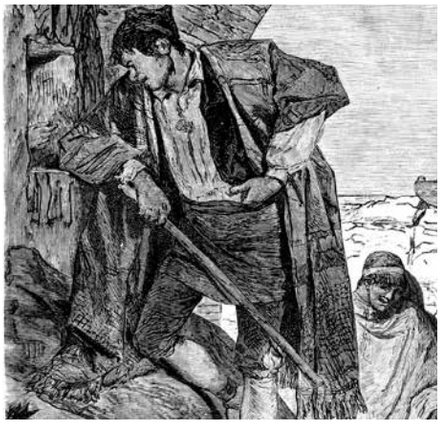
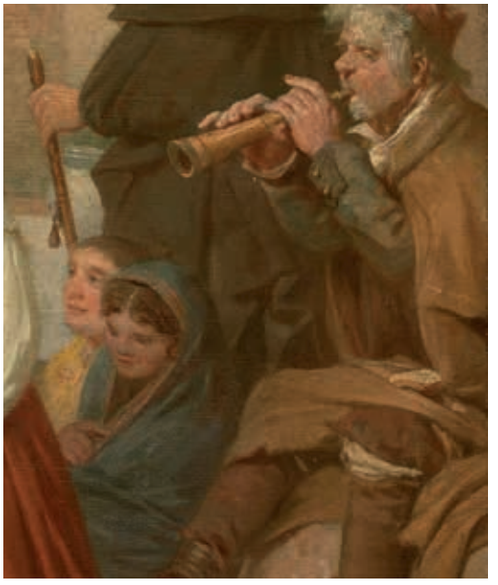
Valeriano D. Bécquer (1864). ***Tipo del Moncayo****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/40.*

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de mozo con manta de rayas.*

Valeriano D. Bécquer. ***El tiro de barra. Costumbres de Aragón****. El Museo Universal, 8 de octubre de 1865. Detalle de mozo con manta.*

Valeriano D. Bécquer. ***La Rondalla****. El Museo Universal, 21 de marzo de 1869. Detalle de mozo con manta.*

Valeriano D. Bécquer (1866). ***El presente****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle del gaitero vistiendo capa parda.*

La prenda de abrigo por excelencia era la *manta* de lana, especialmente en el mundo rural. Tenía muchas funciones prácticas, pues además de abrigar sirve para protegerse de la lluvia, de almohada y de manta para dormir al raso, para sentarse o incluso para llevar pequeños aperos y herramientas, pero también es un adorno del hombre. Las de uso diario solían ser sin teñir, del color crudo de la lana, siendo frecuente que contasen con rayas de color marrón o azul, aunque también las había de colores y vistosas decoraciones tejidas. Su tamaño es muy variable, por lo normal de forma rectangular, y su forma de ser colocada a gusto de portador, doblada sobre uno o los dos hombros. Acerca de la forma de colocarla tenemos un verdadero muestrario en las imágenes del pintor.

Finalmente, la *capa* como prenda que usa tanto las clases sociales bajas —véase un gaitero— hasta las de mayor nivel, en este caso por el alcalde y el cura. Están confeccionadas en paño negro o pardo y, en cuanto a su tipología, la aragonesa[18] tiene forma de círculo cerrado en su perímetro con largura hasta media pantorrilla. Cuenta con cuello de tirilla y una larga esclavina que llega hasta el codo. Se coloca siempre encima de la chaqueta.

---

18 La «capa española», más corta, con menos vuelo, esclavina más reducida y confeccionadas en paño fino, es más moderna.

Izquierda

Calzones de lana provenientes de Tarazona. Colección Fernando Ortiz de Lanzagorta.

He localizado un testamento de 1819 otorgado en Tarazona que enumera gran número de las prendas comentadas: «veintidós camisas de hombre, cinco chalecos de algodón, nueve pañuelos blancos, dos de color para bolsillo, seis pares de calzetas, seis idem medias de estambre y tres de seda, (…), dos pares calzones los unos de terciopelo de seda, los otros de idem de algodón, unos calzones de paño negro, una chaqueta de idem negra, un chaleco terciopelo negro, otro raso, (…), unos calzones de lienzo listado, (…), una caja de plata, con docena y media de votones de feligrana de idem»[19].

Derecha

Vera de Moncayo. Foto Otto Wunderlich. (1917-1919). Fondo IPCE WUN-02331.

Grisel. Juan Magallón García (n. 1858). Archivo A. C. La Diezma de Grisel (Zaragoza).

Grisel. Carlos González Magallón (1860-1944). Archivo A. C. La Diezma de Grisel (Zaragoza).

19 Protocolo notarial de Gil de Borda, en Tarazona a 29 de abril de 1819, testamento de Juan Antonio Montanana, presbítero. Fuente: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona.

Pinturas

El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono

Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm. Pertenece a la serie de cuadros de costumbres de las provincias españolas encargados por Isabel II. El 5 de abril de 1866, se confirma la recepción de este cuadro en el Museo de la Trinidad, Museo del Prado 1872-1896 pasando luego al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid 1896-1971.

La escena es descrita de la siguiente manera en la ficha del registro del Museo:

> *En algunos de los pueblos de la parte del Moncayo que corresponde a la citada provincia, acostumbran la víspera del santo patrono a salir los mozos del lugar a recorrer las calles en compañía del mayordomo de la hermandad y de los que tocan el tamboril y la gaita, ejecutando de trecho en trecho una danza antiquísima que llaman el paloteo. También es costumbre cuando la comitiva se detiene frente a la casa de uno de los hermanos de la cofradía, salir éste a obsequiar a los que la componen con algunos jarros de vino mientras una muchacha de su familia les ofrece en un plato varios pedazos de pan a los cuales llaman 'El presente'*[20].

El cuadro es realizado a partir de apuntes tomados del natural en la procesión de San Isidro en Vera del Moncayo, e integrados en esta cuidada escena.

La composición presenta en primer plano a una muchacha, (detrás se sitúa el tamborilero), que ofrece un plato con pan —nos dice el autor— a otro muchacho flanqueado por un danzante. Recoge la Procesión durante las fiestas en el momento en que una aldeana obsequia mantecados a los danzantes mientras el alcalde ofrece una jarra de vino al mayordomo de la cofradía[21].

En segundo plano de derecha a izquierda se encuentra el gaitero, al alcalde, al mayordomo de la cofradía que porta una bandera o pendón (muy frecuente en las fiestas mayores y romerías de todo Aragón) y en la esquina izquierda una mujer con un niño. Entre ambos planos y sentadas se hallan varias mujeres observando la escena.

Así describe Gustavo a la muchacha que le cocina en el Monasterio:

> *Una muchacha con su zagalejo corto y naranjado, su corpiño oscuro, su camisa blanca y cerrada, sobre la que brillan dos gruesos hilos de cuentas rojas, sus medias azules y sus abarcas atadas con un listón negro, que sube cruzándose caprichosamente hasta la mitad de la pierna (…)*[22], y que parece inspirar la imagen de la moza principal.

Ella lleva una falda de lana, bien podría ser bayeta o estameña de color rojo con una lorza a modo de adorno y un remate de tela recortada en forma de picos que recorre todo el borde inferior, realizado probablemente en fieltro, por ser un paño fino fácil de recortar y coser para realizar adornos. Sobre la *saya*, un sencillo delantal negro, que pudiera ser de algodón. En la parte superior del cuerpo, usa camisa blanca con amplias mangas cerradas mediante un sencillo puño; en el cuerpo, un *justillo* de paño sin mangas color marrón claro, metido por la cintura de la falda; y cubriendo los hombros un pañuelo blanco (probablemente de batista) con un sencillo adorno en su borde. La

---

20 *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo General*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 153.

21 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta II. Expedición de Veruela. Pinturas*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 15-16.

22 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta I. Desde mi celda. Carta I.* Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 103. Publicada en *El Contemporáneo* el 3 de mayo de 1864.

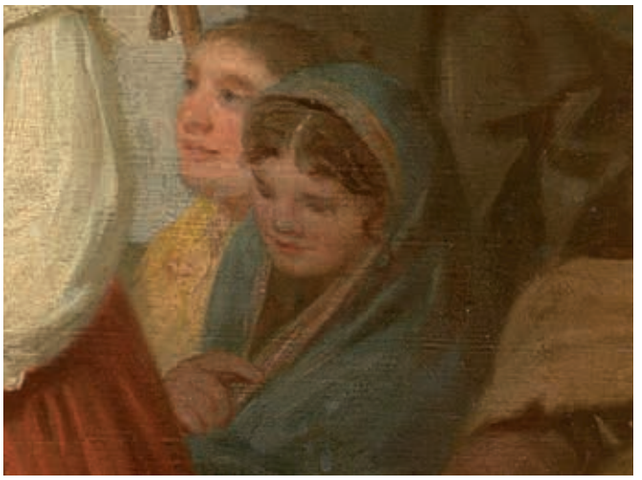
Valeriano D. Bécquer (1866). ***El presente****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237.*

forma de colocarlo es haciendo un pequeño cuello y dejando las puntas sin meter por el delantal y la falda. Adorna su cuello con un collar de cuentas de color oscuro. Cubre sus piernas con medias de color azul claro, sin calados, y como calzado la alpargata. Peina moño de *picaporte* adornado con una cinta de seda atada en lazada.

Respecto de las mujeres, vemos varias sentadas en el suelo entre las que destaca una con saya azul cubriendo su cabeza y, erguida a la izquierda, otra con un niño en brazos que luce un bonito pañuelo de seda, gargantilla de gruesas cuentas, pendientes de chispas y pañuelo en la cabeza.

Acerca de los pendientes, ya hemos comentado que bien pudieran ser de los llamados «de chispas», muy habituales en el momento.

No he localizado este tipo de prenda en el Moncayo aragonés pero sí queda testimonio en el somontano soriano, concretamente en la localidad de Trévago colindante con esta zona aragonesa.



El mozo al que se le ofrecen los dulces, usa camisa con chaleco de color negro con doble abotonadura, pequeñas solapas cosidas con un botón y cuello de tira. La faja de color pardo sujeta el calzón y los calzoncillos. Cierta dificultad presenta la composición del tejido del chaleco y el calzón, lo más lógico es que fuera de paño, pero me atrevo a plantear que quizás fuera un terciopelo de algodón, por la calidez de la tela que ha representado el pintor, con las irisaciones propias del terciopelo[23]. Calza alpargatas y media blanca lisa atada por debajo de la rodilla mediante una cinta negra. En la cabeza un pañuelo encarnado doblado y colocado a modo de «estrecha cinta». Sobre el antebrazo derecho una manta de color crudo y rayas o —listas como decían en la zona[24]— azules.

Pendientes de chispas. Plata. Familia Zubiri Ara.

Pendientes. Colección Fernando Ortiz de Lanzagorta.

Valeriano D. Bécquer (1866). ***El presente****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P004237. Detalle de moza con saya azul sobre la cabeza.*

Pañuelo blanco bordado. Trévago (Soria). Perteneció a Pascuala Jiménez Martínez (1864 -¿?) Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía D. Mayor.

23 Este tejido ya aparece en el testamento de D. J.A. Montanana, *vid.* Nota al pie 18.

24 Fuente: Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona. En las consultas realizadas entre los años 1859-1864 de los protocolos notariales de D. S. Sola de Vera de Moncayo, en todos los testamentos en los que legaban ropa de cama y de casa el término usado es «listas».

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Danzante****. Acuarela. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/30. Apunte del artista tomado en el Monasterio de Veruela (Zaragoza) el día 3 de octubre de 1864. Observamos las características "faldas" o "faldetas" adornadas con bordados y puntillas, sobre camisa blanca y calzones, y sobre ellos la faja.*

Con el brazo apoyado en el hombro izquierdo de este muchacho, encontramos a otro vestido con traje de *danzante*[25]. El mozo viste camisa blanca con pechera sencilla en la que lleva bordadas en rojo sus iniciales —que con toda probabilidad sería la camisa que usase en el día a día—, faja de color pardo y falda con vuelo hasta la rodilla con adornos (parecen bordados) en rojo que cubren

25 En Aragón, el *dance* engloba elementos como el teatro y la literatura popular, la música y el baile que se organizan en una representación en honor al patrón o a la patrona. En el Moncayo se denominan *paloteaus*, usando la palabra *dance* para designar al texto recitado en la representación teatral. Existían en la mayoría de pueblos de la zona, conservándose hoy un buen número. Generalmente se escenifican el día de la fiesta mayor ante la imagen de la virgen, santa o santo al que se dedica. Se inicia con la *procesión* en la que los danzantes o "paloteadores" bailan en grupos de cuatro delante de la peana con palos. Una vez en la plaza, da comienzo la representación teatral de los textos. Los personajes son los propios danzantes, el mayoral, el rabadán, el ángel, el diablo y en esta zona el *cipotegato*. Esta parte o dance, consta de *pastorada* —diálogo jocoso entre los mencionados personajes—, los *dichos o competencias* que son el momento más esperado pues se elaboran cada año y exponen anécdotas y hechos graciosos sucedidos en la localidad, defectos de los personajes, críticas a las autoridades, todo ello en tono irónico y burlón. Finalmente, la parte bailada consta de varias *mudanzas* de palos, castañuelas -incluso arcos y *pulgaretas*-. Para finalizar se reserva el baile de cintas llamado *trenzau*. El baile se ha mantenido sin cambios pese a la incorporación de nuevos ritmos, melodías e instrumentos (hoy incluso tocado por charangas). Los músicos en esta zona eran los gaiteros (dulzaina aragonesa y tambor como vemos en el *Apunte 9* del *Cuaderno Expedición a Veruela*) y más recientemente las bandas de instrumentos de viento que existían en la zona. En BAJEN, L., y GROS, M., *La tradición oral en el Moncayo*, Aragón LCD, Prames, 1999.

Encontramos las faldas blancas en algunos de los dances de la redolada, por ejemplo en una foto del Dance de Tarazona fechada en 1880 o también en ésta del Dance de Grisel, de 1924. Foto Luis Miguel Bajén. El Dance de Grisel sigue representándose en la actualidad.

Grisel. Traje de mayoral de Jesús Ortín, dance de 1958, con saya, faldetas y calzón. Archivo A. C. La Diezma de Grisel (Zaragoza).

Grisel. Traje de paloteador de José María Miranda, dance de 1958. Archivo A. C. La Diezma de Grisel (Zaragoza).

Grisel. Bonifacio Tejero, rabadán del dance de 1927. Archivo A. C. La Diezma de Grisel (Zaragoza).

Ambel. Mayoral y rabadán del dance. Col. Pablo Montorio. Luis Miguel BAJÉN GARCÍA y Mario GROS HERRERO, La tradición oral en el Moncayo aragonés, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003, p. 295.

toda la tela hasta el remate en unas pequeñas borlas (también podrían ser cascabeles). Sobre las medias y atada debajo de la rodilla, una pieza de tela cuadrada a la que se cosen cascabeles (aún hoy en muchos de los paloteaos de Aragón). El pañuelo, a modo de cinta atado a un lado y *faja* o *banda* morada. El *dance* y el *paloteau* es una manifestación del folclore popular muy arraigada en Aragón[26]; este danzante está basado un el dibujo recopilado en su álbum *Spanish Sketches* sirviéndole, por tanto, de apunte para el cuadro.

26 En Añón, el dance se representa el primer domingo de octubre en honor a la Virgen del Rosario. En Vera del Moncayo, los dichos del diablo y el *Cipotegato* son en honor a Santa Brígida aunque antiguamente existían tres, en honor a la Inmaculada, la Virgen de Veruela y San José. En BAJÉN, L.M. y GROS, M., *La tradición oral en el Moncayo aragonés*, Diputación de Zaragoza, Colección Martín Cortés 3, Zaragoza, 2003.

Bisimbre (1948-1950). Alejandro Sánchez a la gaita y José Badía a la caja. Col. Alejandro Sánchez. Luis Miguel BAJÉN GARCÍA y Mario GROS HERRERO; La tradición oral en el Moncayo aragonés; Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2003, p. 267.

Hermanos Aspas de Tramacastilla de Albarracín tocando en las fiestas de San Pedro (29 de Junio) en Calomarde, 1925.

Volviendo a la pintura de *El presente*, los dos personajes masculinos de la derecha son el alcalde que, como autoridad local, se le representa con capa y bastón y cuya imagen en solitario es aprovechada para ser publicada en la revista *El Museo Universal*, con el título «El Alcalde. Tipo aragonés». El segundo personaje es el gaitero que toca una dulzaina aragonesa[27] viste medias y piales de color pardo con abarcas. Destaca sobremanera la capa de paño de lana con amplia esclavina y el pañuelo de cabeza de color encarnado. Al gaitero le acompaña el tamborilero, que luce una camisa de color y el pañuelo colorado atado en forma de cinta.

Interior de una casa de un pueblo de Aragón, cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate

1866. Óleo sobre lienzo, 84 x 65 cm. Pertenece a la serie de cuadros de costumbres de las provincias españolas encargados por Isabel II. El 2 de julio de 1866, se acepta este cuadro en el Museo de la Trinidad, Museo del Prado 1872-1896, pasando luego al Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid 1896-1971. Hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

> *Cuadro de costumbres de Aragón, en el cual he tratado de dar idea del interior de las habitaciones y del uso, muy generalizado en ciertos puntos entre las mujeres del pueblo, de jugar el chocolate a las cartas a la hora de la merienda[28].*

---

27 Tomando como referencia los escritos de Mario Gros, se trata de un instrumento musical aerófono de doble lengüeta. Gaita, dulzaina, donzaina, dolzaina, chifla, chuflaina… con esta variedad de nombres se conoce en Aragón a este instrumento imprescindible en las fiestas populares que tradicionalmente se toca acompañada por un tambor; los antiguos tambores de aros de madera, parches de piel y tensores de cuerda se han sustituido por las cajas metálicas, de forma que al conjunto formado por el gaitero y el tamborilero se denomina en Aragón «los gaiteros». Las gaitas aragonesas —no confundir con las gaitas de boto—, están poco evolucionadas y siguen los mismos modelos de finales del siglo XVIII en el tercio oriental de la península, coincidiendo con los antiguos territorios de la Corona de Aragón. En la segunda mitad del XIX se incorporan novedades que configurarán los modelos regionales, especialmente en Castilla con el alargamiento del tubo y la incorporación de llaves. En Aragón y Valencia se mantienen con características bastante arcaicas hasta la actualidad.

28 *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo General, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015, p. 153*. Ficha del registro del Museo.

Este cuadro recoge otra escena que sucedía en los días de fiesta, se trata de la partida de cartas que juegan las mujeres en la que apuestan el chocolate[29] que luego tomarán. La escena ya fue anticipada en el grabado «Las jugadoras». En el comentario de esta ilustración Gustavo nos indica que las mujeres de los peones y los braceros juegan en medio de la calle, las ricas en el hogar:

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336.*

29 La importancia del chocolate en la sociedad de la época tiene su reflejo en los testamentos, de modo que en un buen número de los consultados en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona, la chocolatera es uno de los objetos que se lega en caso de testamento o se enumera en las capitulaciones matrimoniales, concretamente del notario D. Santiago Sola, el protocolo 169, de 20 de junio de 1684 y el protocolo 173 de 7 de julio de 1864, ambos otorgados en Alcalá de Moncayo.

El ama del cura, la alcaldesa, la cirujana y alguna labradora acomodada juegan el chocolate y los esponjados al amor de la lumbre, donde brilla el alegre fuego del hogar y hierve la vajilla con el agua preparada de antemano[30].

Entre la obra del escritor descubrimos una descripción del vestir de las mujeres que coincide con la escena que analizamos:

La muchacha que se encuentra á mi servicio, tipo perfecto del país, con su apretador verde, su saya roja y sus medias azules. (…). [También Dorotea, la sobrina del cura] (…) *emperejilada con una mezquina saya de paño rojo, franjada de vellorí*, (…) [otras que] *hoy estrenan un apretador amarillo, mañana un jubón negro, y el otro una saya azul turquí con unas franjas rojas (…) prefiriendo un buen jubón y unas agujetas azules*[31].

En el centro de la representación dos muchachas vestidas con saya de lana con delantal oscuro, camisa blanca con justillo sin mangas y pañuelo de algodón en la cabeza. La que usa saya azul cubre su cuerpo con un mantoncillo de lana color mostaza con el borde decorado por una greca de flores y hojas que termina en unos pequeños flecos. Luce pendientes de chispas y gargantilla de dos vueltas de cuentas rojas (quizás corales). Peinado de picaporte con raya en el centro de la frente y pañuelo de cabeza encarnado.

A su lado, la compañera de juego viste saya de lana roja, pañuelo de algodón con «florecitas» en azul. Porta pendientes de chispas y collar de una vuelta de cuentas oscuras, quizás azules como dice el poeta en la descripción del grabado *Las jugadoras*.

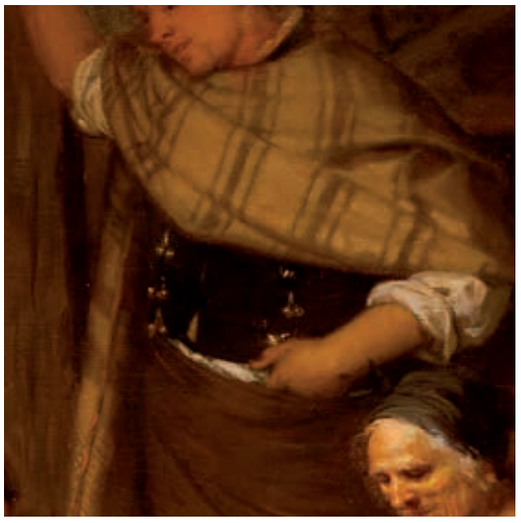
La tercera jugadora es una anciana sentada en una silla sin respaldo que viste una saya de color mostaza o anaranjada rematada en el borde con una trencilla o galón. Vemos que tiene una abertura en el centro de la cintura, esta abertura además de facilitar su quita y pon, solía coincidir con el bolsillo interior o *faltriquera* en la que se guardaban pequeños objetos como alguna moneda, alfileres, pañuelo, etc. No lleva pañuelo sobre los hombros lo que nos permite ver su inmaculada camisa blanca de cuello redondo y amplias mangas sobre la que coloca un *justillo* de paño azulado con ribete en color marrón claro. A la cabeza pañuelo negro, sin joyas. Calza abarcas de cuero sobre medias azules. La niña a su vera —quizás su nieta que reclama el chocolate de su taza y el pan del plato de loza blanca con filete en azul—, viste saya de color verde y camisa blanca.

En el lado opuesto, sentada en el suelo y apoyada en su brazo derecho, está la cuarta jugadora. Viste saya anaranjada, camisa blanca de amplio escote con abertura delantera abrochada con un botón. Es notorio un detalle, que como Marcos León ha indicado, tiene su razón de ser en la variedad de ocasiones que afectaban al modo de vestir; en particular me refiero a tener su hombro derecho al aire. Cabe decir que los justillos podían llevarse sin pañuelo cuando se estaba en casa o en ciertas labores, véase la siega, y que en esta ocasión obedece al ánimo del pintor al querer reflejar esa atmósfera de intimidad también a través de la ropa. Viste *justillo* de color amarillo ribeteado con encordadura por detrás; sobre los hombros un pequeño pañuelo en tonos rojizos del que no podemos asegurar su material de confección. De esta figura quisiera señalar dos elementos, en primer lugar, el magnífico moño «de picaporte» y, así, la disposición en T de las rayas deja dos camales a los lados que se trenzan y sujetan a la cola que recoge todo el pelo para volver a realizar una trenza ancha de cabos impares, trenza que se dobla y sujeta con cintas de color oscuro para configurar el característico picaporte con forma de lazo. El segundo elemento que quiero destacar es la aguja que decora el moño colocada transversalmente al mismo, también llamada «rascamoño», que solía estar realizada en latón o plata (parece ser este el caso que nos ocupa). Consta de un cuerpo cilíndrico

---

30 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 27.

31 *Ibídem, Obra conjunta I, Desde mi celda. Carta VIII,* pp. 189 y 191-192.



hueco en el que se inserta otro macizo ambos rematados con elementos decorativos de muy diferente forma (para que no se pasen de un lado a otro), que no deben confundirse con las posteriores agujas de sombrero. Esta muchacha adorna su cabello con una flor sobre la oreja izquierda.

Mirándola, sentada, se encuentra otra mujer que viste camisa blanca con amplio escote abrochado con un pequeño botón y cuyas mangas ha remangado. Lleva saya de color pardo o verdusco y un escotado *justillo*. Destaca la gargantilla de dos hilos con cuentas encarnadas que bien pudieran ser de coral.

Completan la escena tres figuras masculinas. En primer término un hombre de pie apoyado en un madero de la casa. Viste calzón y faja color pardo, camisa blanca y chaleco oscuro abrochado en el centro y decorado con dos filas de botones de plata rematados en dos bolitas o cascabeles. Destaca la manta de color crudo y rayas en marrón (una raya ancha flanqueada por dos más finas) colocada sobre el pecho dejando las puntas caer hacia detrás. La manta y el traje parece el mismo del muchacho a quien se ofrecen los dulces en *El presente*.

En el fondo dos hombres, uno sentado con un plato sobre las piernas, en las que ha puesto su manta de color crudo con «listas» o rayas marrones formado cuadros. Viste camisa, chaleco, chaqueta y pañuelo de cabeza atado en la parte superior. A su lado un joven con camisa, chaleco y pañuelo atado en forma de cinta detrás de la cabeza.

Pastora encerrando el ganado. Tipos aragoneses

Esta pintura, fechada en 1866, no fue encargo del Museo, sino que obedece a una elección personal que se inscribe en la tradición pictórica familiar. Fue robada de la Abadía del Sacromonte de Granada en mayo de 1985, lamentablemente solo se conserva una fotografía que aquí reproducimos.

El pequeño ganado de ovejas y cabras es llevado de regreso al corral de la casa por esta majestuosa pastora que viste con medias azules y *abarcas*, *refajo* de color pardo decorado con una amplia lorza a media altura que sirve para dar más volumen y remata en una cinta o listón de color negro al borde. Sobre el refajo luce una saya de color azul con camisa blanca, justillo de color pardo y pañuelo blanco sobre los hombros. La saya exterior azul se la ha colocado sobre la cabeza para no ensuciarla, dejando ver un pañuelo de cabeza en tonos anaranjados. Sujetando la destartalada puerta del corral con un brazo e iluminando la escena con un candil de aceite está un hombre que viste calzón, faja, chaleco cerrado y cruzado, chaqueta y pañuelo de cabeza oscuros. Como nota pintoresca, de la faja le asoma un pequeño pañuelo (podría ser el moquero).

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de los botones de un chaleco.*

Valeriano D. Béquer (1866) ***Interior de una casa en Aragón*** *o* ***El chocolate****. Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P007336. Detalle de la colocación de pañuelo de cabeza masculino. Observamos la misma forma de colocarlo en la figura del alcalde del cuadro El presente.*

Valeriano D. Béquer (1866) ***La vuelta del campo****. Óleo. Abadía del Sacromonte de Granada, hoy desaparecido.*

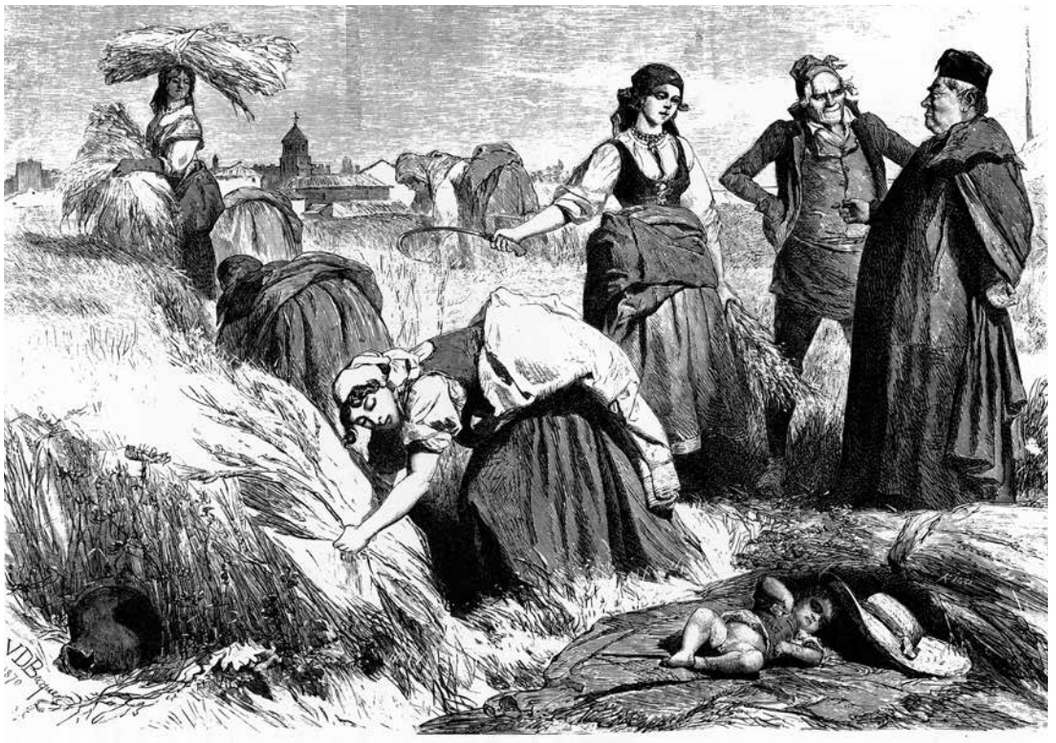
El dibujo correspondiente a este cuadro fue reproducido como grabado y publicado con el título «La vuelta al campo» en *El Museo Universal*, el 4 de marzo de 1866. Además, parece inspirar el grabado titulado «La pastora. Tipo aragonés».

Dibujos y grabados

Las segadoras. Estudio de costumbres aragonesas

Publicado en *La ilustración de Madrid*, número 13, el 12 de julio de 1870, este tema será reiterado en los dibujos póstumos que aparecen en *La ilustración española y americana: Tipos y costumbres de Aragón. La siega de mieses*, el 24 de julio 1873. Como Jesús Rubio ha puesto de manifiesto, es muestra de la libertad con la que este autor «usaba sus apuntes tomados del natural para integrarlos luego en dibujos más definitivos y cuidados»[32].

32 RUBIO JIMÉNEZ, J., *Los Bécquer en Veruela: un viaje artístico literario*, Colección Boira, Ibercaja, 1990, pp. 81-85.



La escena es descrita por E. Martínez de Velasco en la página 452 del número de 1873[33], de la siguiente manera:

> *En él se copian con fidelidad populares tipos de labriegos y segadoras de Aragón: unos cortan las doradas mieses, otros forman haces, que colocan de trecho en trecho, algunas espigadoras recogen las espigas separadas de aquellos, y el cura párroco del pueblo, que es a la vez en muchas ocasiones el propietario de la heredad, visita a los obreros e inspecciona la labor a la caída de la tarde.*

En esta escena de duro trabajo femenino merecen ser señalados varios aspectos. Por un lado, la forma de recogerse la saya exterior en las faenas agrícolas para evitar que se manchara y al mismo tiempo facilitar los movimientos. La mujer de pie lleva camisa abierta por delante, justillo y collar de cuentas, que muy probablemente no usaría en la escena real. No obstante, como me ha apuntado Marcos León, sí está documentado el uso diario de collares en áreas muy conservadoras; hasta hace unos años, era habitual —y muy chocante— en Villalcampo (Zamora) toparse con mujeres viniendo de la huerta (por ejemplo) con sus vueltas de corales al cuello.

De nuevo constatamos el uso del justillo a la vista, —sin pañuelo de hombros ya comentado en ciertos momentos domésticos— en algunas labores agrícolas, indudablemente para evitar que se manchase o estropease, además de facilitar una mayor comodidad en los movimientos. Por otro, la manera de colocarse el pañuelo en la cabeza atado en la nuca.

A propósito de las figuras masculinas, el amo del campo viste chaleco de cuello cerrado y chaqueta con tirilla alta que casi le alcanza el lóbulo de la oreja. Presenta la misma forma de atarse el pañuelo de cabeza que el hombre sentado en el fondo de la escena en *El chocolate*, con las puntas en lo alto de la misma.

Valeriano D. Bécquer. ***Las segadoras****. Estudio de costumbres aragonesas. La Ilustración de Madrid. 12 de julio de 1870.*

33 RUBIO JIMÉNEZ, J., *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Colección humanidades nº 71, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009, pp. 145-146.

Valeriano D. Bécquer. ***El hogar****. El Museo Universal, 11 de junio de 1865.*

El hogar. Costumbres de Aragón

Publicado en *El Museo Universal,* el 11 de junio de 1865.

El hogar representa el fuego alrededor del cual se sentaba la familia para calentarse y cocinar, por eso vemos representada leña y diferentes pucheros de barro, así como una repisa donde se colocan objetos de cocina y alimentos; se trata de una escena cotidiana e intimista, la mujer está tejiendo o, como se dice en Aragón, «haciendo media». En *El chocolate* puede verse un hogar similar a este, representado desde otro ángulo.

Respecto a la indumentaria quisiera destacar el precioso moño de picaporte con raya de oreja a oreja y otra perpendicular desde el centro de la frente, lo que deja dos cabos a los lados que aquí se han trenzado. También reseñable es la joyería, tanto el collar de cuentas como los zarcillos con dos bolitas en el inicio de la media luna. Porta pañuelo, camisa de amplias mangas y saya recogida en la parte trasera que le sirve de cojín. Usa alpargatas de cáñamo y medias blancas. Además, por las agujas y la forma de cogerlas bien pudiera estar tejiendo unas nuevas medias.

El hombre calza abarcas, peales y medias, dejando la manta a su lado.

La misa del alba. Tipos del Alto Aragón[34]

Cuando ya están amarillas las mieses y los labradores consultan con inquietud el cielo temerosos de que una tempestad de verano les arrebate de improviso el fruto de sus penosas tareas, los párrocos de los pueblecillos agrícolas suelen habilitar para las faenas del campo algunos de los numerosos días festivos de entre semana. En estos días, llamados por el alegre repique de la esquila que voltea en la torre del lugar, los braceros y las espigadoras, apenas comienza a brillar en el cielo la primera luz, se dirigen a la iglesia, ocupan las naves que ilumina un resplandor dudoso, y, repartidos por sus ámbitos en pintorescos grupos, oyen la 'misa del alba' que en algunos puntos de Aragón llaman de un modo más gráfico 'la misa de los segadores'[35].

Valeriano D. Bécquer. ***La misa del alba. Tipos del alto Aragón****. El Museo Universal, 2 de julio de 1865.*

Valeriano D. Bécquer. ***La misa del alba. Tipos del alto Aragón****. El Museo Universal, 2 de julio de 1865. Detalle de mujer con saya colocada sobre la cabeza es postura muy similar a la que aparece en el cuadro El presente.*

---

34 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 17: "estas escenas de costumbres se centran en lo que Gustavo llamará el Alto Aragón: tierras próximas a las cumbres del Moncayo. Esta denominación –hoy reservada al área pirenaica- ya fue utilizada por Bécquer en la carta V (…) especificándose allí que se con ella referencia *a los pueblos de las inmediaciones de Tarazona*"

35 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 23.

Valeriano D. Bécquer. ***Las jugadoras, escena de costumbres de Aragón****. El Museo Universal, 23 de julio de 1865. Detalle del peinado de picaporte del personaje que da la espalda y collar y zarcillos de la madre lactante.*

Valeriano D. Bécquer. ***Las jugadoras, escena de costumbres de Aragón****. El Museo Universal, 23 de julio de 1865.*

Dos aspectos a destacar en esta ilustración, en primer lugar el uso por las mujeres de la mantilla negra para asistir a la iglesia; aquella que no la porta cubre su cabeza con la saya exterior o con un pañuelo. En segundo lugar, en señal de respeto, ningún hombre lleva sombrero e, incluso, alguno de ellos va sin chaleco porque como nos relata el poeta en la descripción de la escena, de ahí marcharían directamente al campo.

Las jugadoras. Escenas y costumbres de Aragón

Las jugadoras, publicado en *El Museo Universal,* el 23 de junio de 1865. El propio escritor indica que la misma escena de juego —pero en 'el interior de una casa de Aragón'— la hemos visto en *El chocolate*.

En la tarde del domingo (…) cuando los labradores acomodados hablan sentados tranquilamente en los soportales de la plaza y los mozos recorren las estrechas y tortuosas calles cantando la jota al compás de un guitarrillo destemplado, se juntan en grupos a la puerta de una bodega donde beben el vino en pucheros, forman círculo en el juego de pelota donde se lucen los más ágiles o asisten envueltos en su mantas al tiro de barra donde campean los más forzudos, cuando chicos y grandes, casados y mozos, viejos y muchachos discurren, en fin, de un lado a otro celebrando cada cual a su manera la festividad del día, las mujeres se reúnen en las cocinas de las casas, en los cantones de las calles o en las avenidas de los caminos y, dejando a un lado el rosario que rezaban al sonar el toque de vísperas, desenvaina cada cual su más o menos mugrienta barajilla, se sientan en corro y da principio de juego. En cada círculo se juega con arreglo a las circunstancias y los medios de las jugadoras[36].

Las mujeres de los braceros y las hijas de los peones, engalanadas con sus apretadores verdes, sus sayas rojas y sus collares de cuentas azules, juegan en mitad del arroyo los cuartos y los ochavos que han podido ahorrar en la semana, y gritan, riñen y se repelan al cuestionar sobre una jugada dudosa o el extravío de un maravedí.

Las chiquillas sentadas al borde del camino que conduce al lugar sacan también su barajita pequeña (que las hay de todas clases y tamaños para todas edades y fortunas) y juegan alfileres, huesos de frutas y cosas por el estilo[37].

En cuanto a la indumentaria de las mujeres, contemplamos un espléndido moño de picaporte en la moza que nos da la espalda, así como las hechuras de las mangas de la camisa con mucho vuelo en el hombro. También tenemos la oportunidad de observar a dos madres con sus retoños que adivinamos todavía fajados; la que está sentada a la izquierda, adornada con un llamativo collar de gruesas cuentas y unos vistosos zarcillos con bolita. Respecto de los *justillos*, una vez más, los abiertos y encordados por detrás.

En lo concerniente a la indumentaria masculina, es reseñable el repertorio de las diversas formas de atarse la faja y de llevar las mantas.

El tiro de barra. Costumbres de Aragón

Publicado el 8 de octubre de 1865 en *El Museo Universal*.

En la tarde de los días festivos, cuando parecería natural que los trabajadores se entregasen al reposo y al descanso, ellos prosiguen ejercitando su actividad y su increíble energía, unos desafiándose a la carrera, otros al tiro de la barra, éstos a jugar a la pelota, aquéllos a levantar en alto y arrojar a una gran distancia peñascos enormes[38].

En estas breves líneas y en *Las jugadoras*, vemos narrados gran parte de los juegos tradicionales con los que las gentes se entretuvieron en los pueblos de Aragón hasta bien entrado el siglo xx; las carreras pedestres denominadas en muchos lugares «carreras de pollos» por se éste el premio, el tiro de barra, el tiro de bola —de ambos se medía la longitud del lanzamiento— y, finalmente, el juego a la pelota.

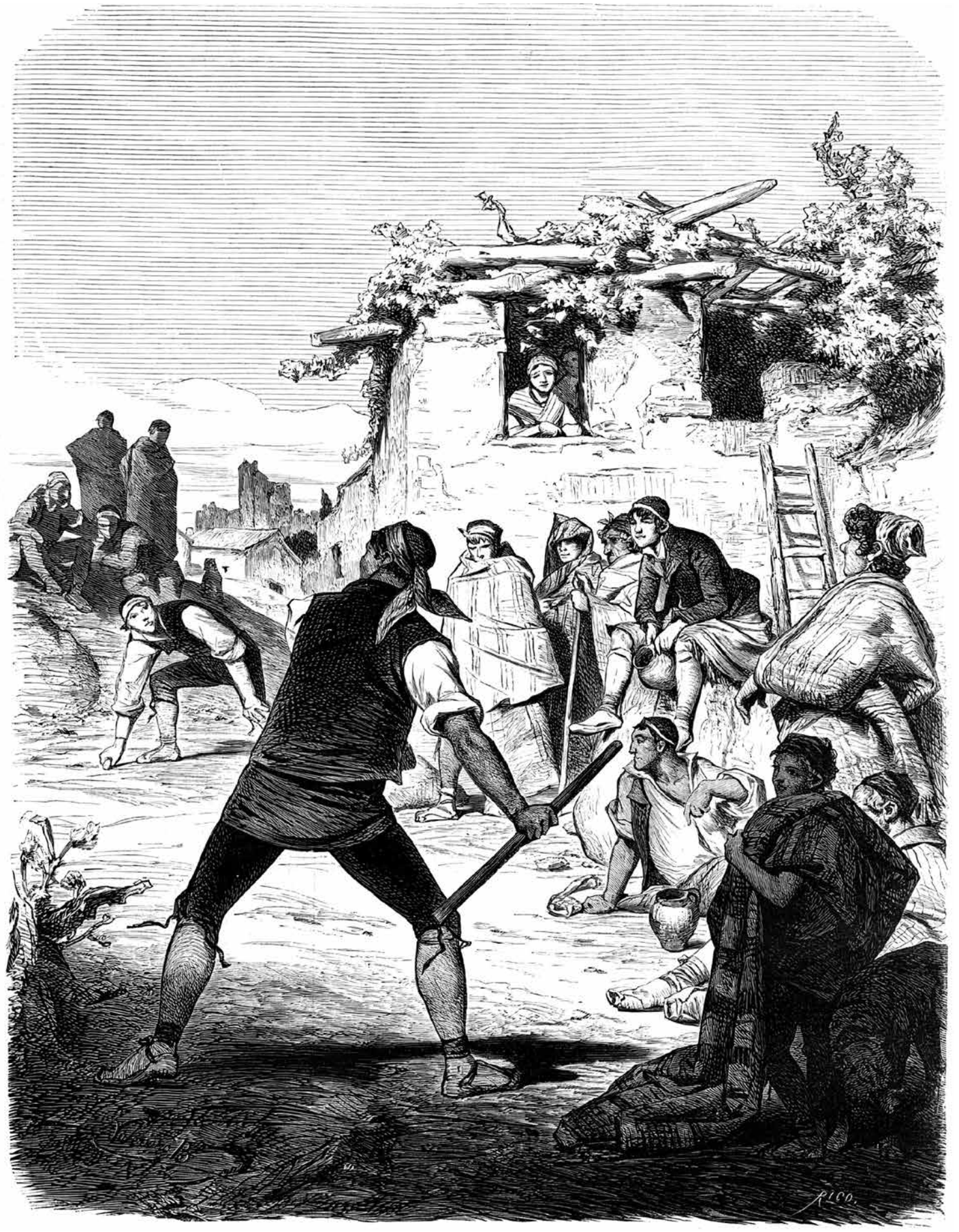
---

36 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 27.

37 *Ibídem*, p. 28.

38 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 31.

Valeriano D. Bécquer. ***El tiro de barra. Costumbres de Aragón****. El Museo Universal, 8 de octubre de 1865.*


RICO.

Esta ilustración cuenta con gran valor etnográfico porque plasma con gran realismo una escena que muchos de nosotros todavía reconocemos como juego popular en las fiestas patronales de las localidades de nuestra región. El lanzamiento se mide haciendo una raya en la tierra, como podemos observar en la postura del mozo del fondo a la izquierda, con una piedra en la mano.

El tirador lleva alpargatas, medias blancas atadas con una cinta, calzones, camisa, chaleco y pañuelo en la cabeza atado a modo de ancha banda en la parte posterior de la cabeza. Encontramos, de nuevo, un espléndido y vasto catálogo sobre la manera de llevar las mantas y de anudar los pañuelos de cabeza.

San Martín del Moncayo. Luis Miguel BAJÉN GARCÍA y Mario GROS HERRERO, La tradición oral en el Moncayo aragonés, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2003, p. 133.

Daroca. Die Dorfältesten von der Kirche Aragonier [Daroca. Los ancianos de la iglesia aragonesa] Foto Otto Wunderlich. (1917-1919). Fondo IPCE. WUN-02520.

Valeriano D. Bécquer. ***La salida de la escuela****. El Museo Universal, 15 de octubre de 1865.*

La salida de la escuela

Publicado el 15 de octubre de 1865 en *El Museo Universal*.

He seleccionado esta imagen porque nos acerca a la indumentaria infantil en un muestrario de diferentes edades. Vemos vestidos con calzón, camisa y chaleco a los niños que pelean y el que intenta separarlos, un poquito mayor porque ya usa pañuelo de cabeza. A la izquierda una niña con camisa, justillo y saya, y un bebe con blusa y calzones anchos.

La Pastora. Tipo aragonés

Publicado el 29 de octubre de 1865 en *El Museo Universal.*

> *Cruzando fuera de camino los intricados laberintos del Moncayo, internándose en sus hondas cañadas o subiendo a sus escarpadas alturas, es como únicamente puede encontrarse un tipo bello dentro de la verdad (…)*[39].

Esta imagen encarna la dignidad del traje tradicional, prendas de tejidos humildes que otorgan un porte y una elegancia incuestionables. Sobre el refajo, observamos la saya recogida para facilitar los trabajos, medias blancas y abarcas. En el cuerpo, justillo sin manga sobre camisa blanca y pañuelo sobre los hombros con las puntas metidas en la cintura de la saya. Pañuelo atado a la nuca.

La pastora apoyada en su cayado con el perro guardián a los pies, es presentada con un gesto y mirada ensoñadora, muy del gusto estético del romanticismo que encarnan los dos hermanos Bécquer. He discutido con algunos amigos sobre la veracidad de lo plasmado y la fiabilidad de las estampas románticas dado que, con frecuencia, son imágenes evocadoras e idílicas e incluso, muchas

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Tipos de Aragón****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/ 18/1/5776. Apunte del artista tomado en el Monasterio de Veruela (Zaragoza) el día 6 de enero de 1864.*

39 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 39.

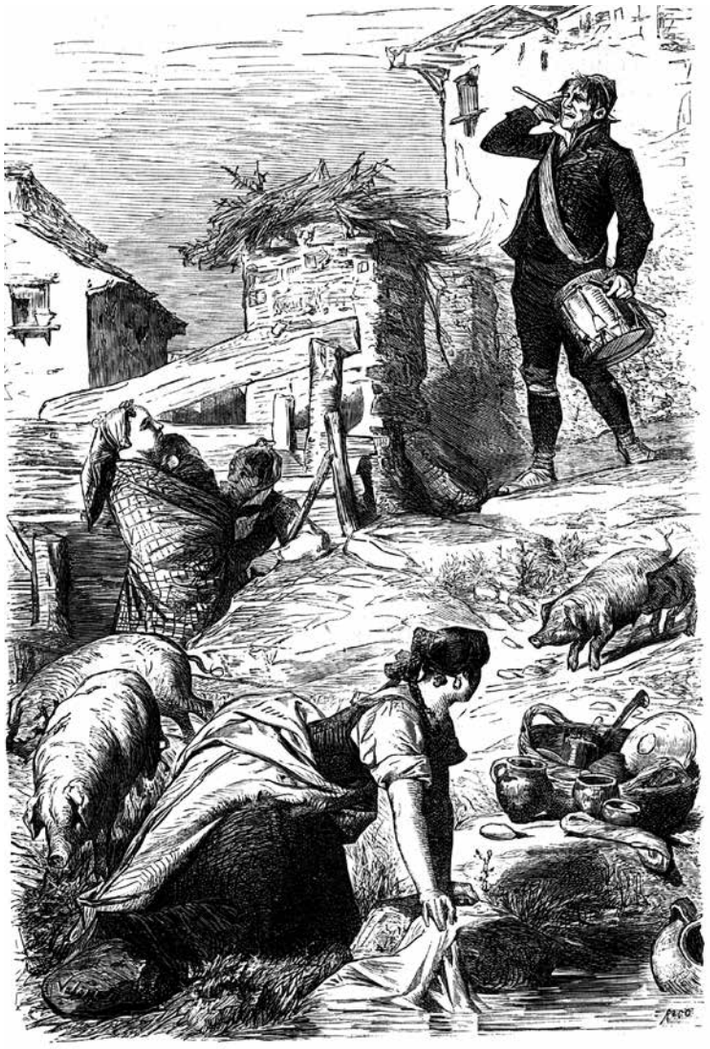
Valeriano D. Bécquer. **La pastora.** *Tipo aragonés. El Museo Universal, 29 de octubre de 1865.*

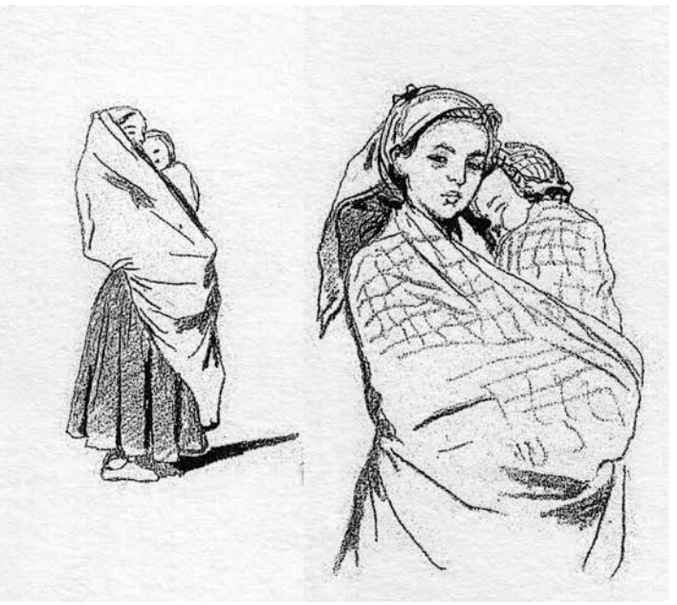
de ellas, reinterpretaciones de otras estampas llevadas y traídas por viajeros. Coincido con ellos en esos argumentos, sin embargo, a mi parecer este no es el caso. Valeriano Bécquer tomó personalmente apuntes del natural, él vio y pintó a los tipos que representa, y si analizamos el resto de su producción, solo cabe afirmar que estamos ante un testimonio fidedigno de las costumbres y tipos de la época. En definitiva, un gran tesoro.

El Pregonero. Tipos de Aragón

Publicado el 12 de noviembre de 1865 en *El Museo Universal*.

> *En las pequeñas poblaciones aragonesas, como en todas las del resto de España, el pregonero, tipo heredado de épocas muy remotas, sigue siendo uno de los personajes más importantes y necesarios de la administración. Puede decirse que es la gaceta oficial de carne y hueso de las localidades. Cuando el alcalde o el ayuntamiento dictan una disposición cualquiera, cuando llega la víspera de una solemnidad civil o religiosa, siempre, en fin, que la autoridad o los particulares quieren ponerse en contacto de ideas con una población en que por desgracia abundan las gentes que no saben leer, el pregonero, armado de su tambor y escoltado por una turba de chiquillos (…), recorre las plazas, se detiene en las esquinas, sube a las eras o baja a los lavaderos, recitando con un tono*





especial el contenido de la cédula que de antemano le ha escrito o le ha hecho tomar de memoria fiel de los hechos[40].

En esta preciosa e irrepetible imagen quisiera destacar varios aspectos. En primer lugar el pregonero[41] vestido con medias oscuras, calzón y chaqueta, portando un tambor. En segundo lugar, la lavandera en el río que tiene la saya recogida detrás para evitar que se moje, lleva justillo, camisa blanca arrezagada, un primoroso moño de picaporte y se adorna con zarcillos. Finalmente, una madre con su bebe envuelto en la saya exterior para lo que se ha subido la parte de detrás sobre los hombros con pañuelo anudado en la nuca.

Los dos dibujos que se reproducen pertenecen al *Álbum Expedición de Veruela* y, sin duda, sirvieron de apunte para la composición final. Además, son relevantes porque contienen un detalle de gran interés etnográfico: el bebé parece llevar un gorrito común en la época y cuyo testimonio ha llegado hasta nuestros días, por ejemplo, en el «traje de cristianar» del valle de Ansó.

Valeriano D. Bécquer. ***El pregonero****. Costumbres de Aragón. El Museo Universal, 12 de noviembre de 1865.*

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Mujeres****. Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV. 42). Universidad de Columbia (Nueva York).*

40 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 43.

41 La tradición del pregonar sigue viva en Aragón, por ejemplo en Lécera provincia de Zaragoza, donde al pregón por megafonía le antecede ya no el toque de tambor y dulzaina, sino unas jotas.

Valeriano D. Bécquer. ***El alcalde****. El Museo Universal, 12 de agosto de 1866.*

El Alcalde. Tipo aragonés

La descripción la encontramos en la propia revista en *El Museo Universal*, publicada el 12 de agosto de 1866:

> *No obstante, (…) saliendo fuera de los caminos trillados, y aventurándose por alguno de esos vericuetos en que radican pueblecillos y aldeas cuyo nombre ha olvidado la geografía, aún pueden encontrarse ejemplares curiosos de esa rara avis, de esos célebres alcaldes de montera que así empuñan el timón del arado, como la vara de la justicia. El tipo que ofrecemos hoy a los lectores del EL MUSEO, ( ) puede dar una idea exacta del original de esos fieles continuadores de la tradición. Su pañuelo de la cabeza, oscuro; sus medias y su calzón negro; su capa, de rigor en los actos oficiales, aun en el verano, pues equivale al frac; su bastón mayúsculo, adornado de las características borlas*[42].

Como hemos indicado, este dibujo es aprovechado en el cuadro *El presente* y plasma el alcalde con la vara de mando ofreciendo una jarra de vino. Viste pañuelo de cabeza negro atado en lo alto de la cabeza (vemos las puntas del nudo), chaqueta de paño negro y amplia capa aragonesa de color pardo o negro.

---

42 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, pp. 55-56.

Costumbres Aragonesas. La rondalla

Publicado el 21 de marzo de 1869, en *El Museo Universal.*

> *La rondalla nocturna es costumbre peculiar de Aragón y no tiene más objeto ostensible que el de un galanteo o inofensivo pasatiempo, en lo general. Pero algunas veces sucede que el diablo dispone las cosas de manera que se encuentren de frente dos rondallas, dirigidas al mismo fin, es decir, a galantear a una misma dama, y este solo hecho, casual o intencionado, los coloca en la obligación imprescindible de dar y aceptar batalla mutuamente, acabando a veces mudos con el silencio de la muerte los que empezaron con alegres cantares, músicas y regocijos*[43].
>
> *Desde aquella noche en adelante [a Dorotea] no faltaron enramadas en sus ventanas, música en sus puertas y rondadores en las esquinas*[44].

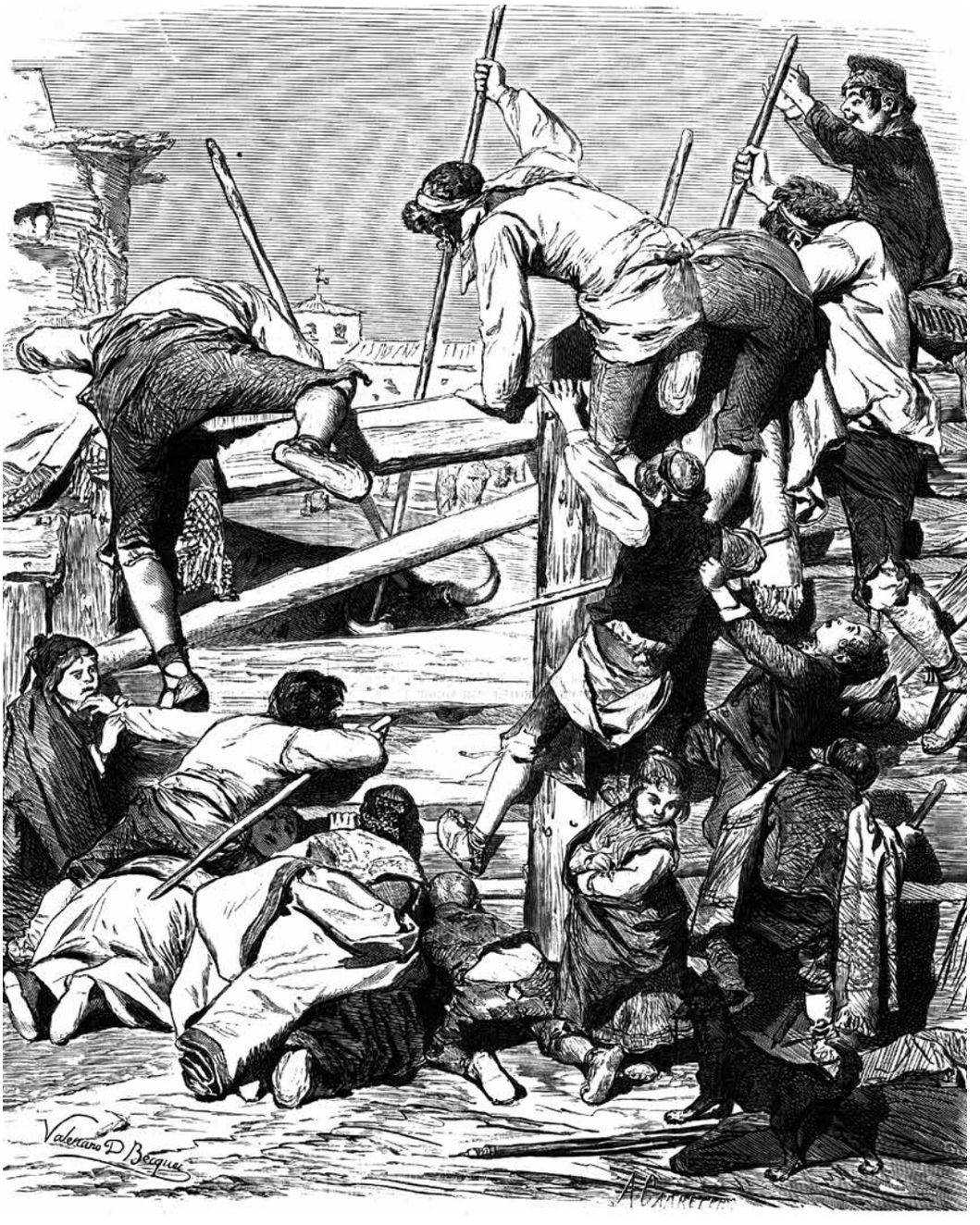
La escena representa a varios mozos rondando de noche con instrumentos de cuerda. Observamos un rico repertorio en la forma de colocarse la manta, así como la diversidad de los patrones decorativos de las rayas que las decoran. Destaca el mozo que tañe la bandurria y canta con chaleco cruzado de escote muy cerrado, en contraposición al mozo de la izquierda que lo lleva abierto, dejando ver la pechera de la camisa. Calzan media blanca y alpargatas.

---

43 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 79.

44 *Ibídem. Obra conjunta I. Desde mi celda. Carta I,* p. 196.

Valeriano D. Bécquer. ***La Rondalla****. El Museo Universal, 21 de marzo de 1869.*



Costumbres populares. La Corrida de toros en Aragón

Publicado el 14 de marzo de 1868, en *El Museo Universal*, al que acompaña un comentario sobre estos festejos populares tan similares en toda España.

Contemplamos una surtida variedad de mozos ataviados con o sin chaleco e incluso alguno con chaqueta y manta, a lo que sumamos esa manera de colocarse la faja muy ancha que hemos visto en otras ilustraciones así como el pañuelo de cabeza a modo de cinta. Entre los muchachos, varias mujeres con la saya sobre la cabeza para no manchársela o para protegerse del sol y otra agazapada con un perfecto *moño de picaporte*, justillo con pañuelo sobre los hombros y la saya recogida por detrás.

También está plasmada la indumentaria infantil y, así, una niña —que vuelve su mirada al perrito que tiene detrás— viste con saya, camisa, pañuelo y el pelo recogido en un sencillo moño.

Valeriano D. Bécquer. ***La corrida de toros en Aragón****. El Museo Universal, 14 de marzo de 1866. Detalle de moza con saya recogida y moño de picaporte.*

Valeriano D. Bécquer. ***La corrida de toros en Aragón****. El Museo Universal, 14 de marzo de 1866.*

Valeriano D. Bécquer (1863). ***Mujer****. Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV. 9). Universidad de Columbia (Nueva York).*

Apunte 9. Cuaderno Expedición a Veruela

Como bien puntualiza Marcos Castillo, el motivo de la procesión del cuadro *El presente* fue en primer lugar plasmado en el Apunte 9 de su álbum «Expedición de Veruela», *en el que puede verse cómo inicialmente la escena de costumbres incluía la procesión completa por la calle del pueblo, con una iglesia al fondo*[45].

Representa la puerta de entrada al pueblo por la que saldrá la romería para ir a bendecir los campos, pues el santo patrón de Vera de Moncayo es San Isidro. El mayordomo con el pendón y los músicos (dulzainero y tamborilero) amenizan la fiesta.

La indumentaria de la escena es un compendio de lo explicado hasta ahora, hombres con alpargatas, medias, calzón, chaleco, chaqueta, pañuelo en la cabeza; el gaitero y el mayordomo con capa, también otro muchacho envuelto en las características mantas tan del gusto de la zona. La mujer con voluminosa saya con delantal, alpargatas y mantilla.

45 CASTILLO MONSEGUR, M., *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta II. Expedición de Veruela. Pinturas*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2003, p. 16.

Inauguración de los trabajos del Canal de Cinco Villas en Aragón-Llegada de los invitados

A lo largo de 1870 los grabados sobre dibujos de Valeriano, al igual que los escritos de Gustavo Adolfo, se suceden en las páginas de *La Ilustración de Madrid*. Uno de los más significativos dibujos, grabado por Bernardo Rico, es «Las segadoras. Estudio de costumbres aragonesas», publicado el 12 de julio y ya comentado.

Con frecuencia las páginas esta revista publican grabados comentados sacados de dibujos de otros artistas o de fotografías de Laurent que, en definitiva, trataban de dar cuenta de la vida del Madrid moderno y su transformación. Tampoco faltó la información gráfica o los comentarios del poeta sobre acontecimientos de fuera de la Corte y, así, testimonió la «Inauguración de los trabajos del canal de Cinco Villas en Aragón» (27-VII) con dos grabados sobre dibujos de Valeriano Bécquer —la llegada de los invitados— y de Pradilla: «Acto de colocar la primera piedra». Este dibujo de Valeriano sería el último publicado sobre Aragón, pues enferma gravemente y muere el 23 de septiembre de ese año.

Valeriano D. Bécquer. ***Inauguración de los trabajos del Canal de Cinco Villas en Aragón-Llegada de los invitados.*** *La Ilustración de Madrid, 27 de julio 1870.*

En el grabado que nos ocupa, vemos claramente que todos los personajes situados del carro a la izquierda corresponden a las clases populares, mientras que el grupo a la derecha pertenecen a estamentos más altos que visten a la moda del momento, es decir, la de clases acomodadas y burguesas que usaban en la ciudades y en la Corte. Asistimos a la contraposición de un mundo «moderno»

con otro rural, y con ello, dos formas de vestir. Quiero, además, poner la atención a un aspecto no comentado hasta el momento, los trabajadores del canal, en definitiva aldeanos, campesinos y arrieros van todos afeitados sin rastro de bigote o barba, a diferencia de las clases acomodadas que dependiendo de las modas gustan de llevar mosca y perilla romántica o incluso bigotes engomados, característicos del periodo de la Restauración. El código estético de la indumentaria tradicional requería un pulido aseo los días de fiesta, para ir a misa y al baile.

Conclusiones

El fenómeno de la indumentaria tradicional o popular es lo suficientemente complejo como para intentar reducirlo a unas señas o características generales, por lo que es necesario tener en cuenta las diferentes circunstancias sociales e históricas en cada caso. Además, no podemos olvidar que el clima, la época del año, la edad, la situación económica, la ocasión para la que se vestían y el gusto personal son los principales factores de los que dependen las prendas usadas.

A mediados del siglo XIX las clases sociales se diferenciaban por las prendas que portaban. En la zona que nos ocupa ya había comenzado el abandono de la indumentaria popular hacia una moda urbana que buscaba en París los referentes de una pretendida modernidad. Es precisamente la interpretación que hace el pueblo —la traducción o adaptación mediante sus formas de expresión en el vestir— lo que le da carácter al traje popular, y al igual que ha sido y es absurdo pretender un traje típico para cada región, de la misma manera lo es el acabar con las pequeñas diferencias locales, que pueden circunscribirse a un municipio, una zona geográfica, o incluso a una región. Uno de estos «localismos» en el Somontano del Moncayo, en mi opinión es el justillo femenino abierto por detrás, es decir, encordado por delante y por detrás, y aunque no he localizado prendas testigo de este tipo en el área, su existencia puede documentarse por analogía en otros territorios de la Corona Aragonesa.

Valeriano D. Bécquer. ***Inauguración de los trabajos del Canal de Cinco Villas en Aragón-Llegada de los invitados.*** *La Ilustración de Madrid, 27 de julio 1870. Detalles de personas ataviadas al uso popular y de invitados vestidos a la moda.*

Todo lo cual no hace sino redundar en el crédito que este artista merece, habida cuenta el cuidado que tenía en los pequeños detalles y su evidente voluntad documental. Respecto de los hombres el uso generalizado de las mantas, chaleco muy cerrado al cuello y cruzado con doble abotonadura de latón o incluso de plata, así como del pañuelo de cabeza atado como si fuese una estrecha cinta.

Valeriano Bécquer nos permite asomarnos a la ventana de un panorama histórico que muestra la existencia de una gran homogeneidad en el vestir de las clases populares, —análoga al vestir en toda la península por otra parte—, las mujeres con abultadas sayas de lana que marcaban la cintura, camisa blanca, justillo o jubón y pañuelo pequeño y, muy especialmente, un precioso moño de picaporte. El tránsito hacia la moda queda relegado a los pendientes de chispas, si bien en los protocolos notariales de la época encontramos ya el uso de jubones y sayas de indiana. Respecto de los hombres calzón estrecho hasta debajo de la rodilla, camisa, chaleco, pañuelo de cabeza y manta, destacando sobremanera la variedad y gusto por las mantas y una tipología de la capa con amplia esclavina que denota su antigüedad.

Así lo observó Gustavo en la descripción del mercado de Tarazona que inicia este artículo:

> *paisanos con sus mantas de rayas, sus pañuelos rojos unidos á las sienes, su faja morada y su calzón estrecho, mujeres de los lugares circunvecinos con sayas azules, verdes, encarnadas y amarillas: por este lado un señor antiguo, de los que ya sólo aquí se encuentran, con su calzón corto, su media de lana oscura y su sombrero de copa (…).*

Constatamos en Valeriano un culto a lo sencillo, a lo humilde, aún dentro del lenguaje pictórico del costumbrismo y especialmente del romanticismo. Es reseñable la naturalidad con la que capta la vida cotidiana: aldeanos y lugareñas de los alrededores del Monasterio de Veruela, el día de la fiesta mayor o el trabajo diario de estas gentes. Fija su atención en las cosas pequeñas, incluyendo unos paisajes, pueblos y casas, alejados tanto de la pintura de paisajes del momento como de la pintura romántica precedente.

En suma, el pintor nos hace testigos de la elegante sobriedad que posee la indumentaria popular, capaz de otorgar a sus portadores una dignidad que se aprecia en los dibujos, ilustraciones y fotografías que han llegado hasta nosotros.

BIBLIOGRAFÍA

BAJÉN, LUIS MIGUEL y GROS, MARIO (2003), *La tradición oral en el Moncayo aragonés,* Diputación de Zaragoza, Colección Martín Cortés 3, Zaragoza.

CASTILLO, MARCOS (2003), *Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Obra conjunta I*, *Desde mi celda. Obra conjunta II. Expedición de Veruela. Pinturas*. *Obra conjunta III. Grabados y textos publicados en el Museo Universal y la Ilustración de Madrid*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza,

FRAILE, JOSE MANUEL (2002), *Disquisiciones galanas. Reflexiones sobre el porte tradicional*, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca, Salamanca.

LICERAS, MARIA VICTORIA (2011), *Indumentaria valenciana. Siglos XVIII-XIX*, Carena Editors S.L, Valencia.

MARQUÉS DE LOZOYA, "Estudio preliminar", en Bochn, Max von (1951), *La moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días,* Editorial Salvat, Barcelona.

PUIG, INMACULADA, ROCA, PAQUITA y DOLS, PILAR (dibujos), *Justillos i gipons a les comarques del nord del País Valencià*, Colección Popular, Diputación de Castellón, 1986.

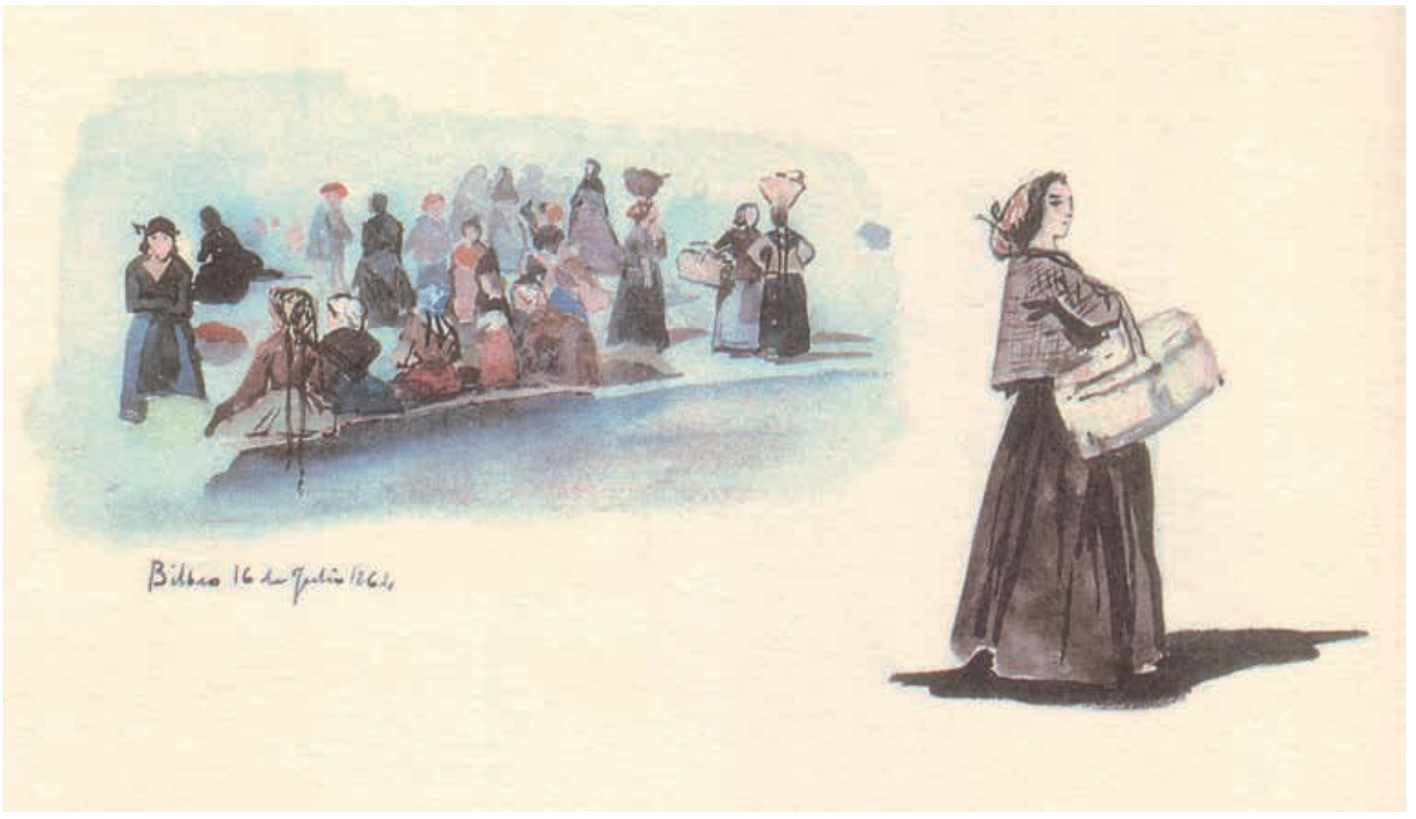
RUBIO, JESÚS (2009), *La fama póstuma de Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Humanidades, num. 71, Zaragoza.

Marcos **León Fernández.** *Investigador*

La indumentaria vasca en la obra de **Valeriano Domínguez Bécquer.**

Cuando los hermanos Bécquer visitan las tierras vascas, la indumentaria de campesinos, menestrales y gentes de mar ya había iniciado el lento pero imparable tránsito hacia la uniforme moda universal. Al igual que ocurriría sucesivamente entre las clases populares del resto del territorio español, en gran parte aún fieles a los viejos estilos de aire local, la disolución del vestir vernáculo comenzaría sustituyendo los géneros de lana y lino hasta el momento predominantes —a menudo de producción artesanal— por la novedad de los frescos y ligeros algodones, con su amplia y tentadora variedad de calidades y motivos. Este cambio, relativamente temprano en el ámbito de las llamadas entonces «Provincias» por antonomasia, afectó en principio solo al aspecto textil, porque el traje se mantenía en sus líneas maestras, comunes, conviene recordar, a buena parte de la fachada atlántica europea. Publicaciones relativamente recientes y de fácil disponibilidad abordan el estudio de la indumentaria vasca desde una óptica rigurosa, lo que nos exime en cierto modo de hacer aquí una descripción exhaustiva de las características que le son propias[1]. Por tanto, trataremos de demostrar, si procede,

1 El Euskal Arkeologia, Etnografia eta Kondaira Museoa de Bilbao organizó en el año 2003 una exposición de sus fondos de indumentaria, acompañada de la publicación de un excelente libro que fue más allá de un simple catálogo al uso: *Boladaz pasatuta/Pasado de moda*; Bilbao: Euskal Museoa/Museo Vasco, 2003; 519 pp. El documentado y jugoso capítulo dedicado por Amaia Mujika Goñi a «El Traje Popular Vasco» (pp. 21-159) será nuestra guía en esta ocasión, y a él remito para aclarar cualquier duda o ampliar información acerca de cada prenda. Aprovecho para agradecer aquí a su autora la amable y generosa atención prestada para la elaboración de este capítulo. Hija y discípula de la etnógrafa Karmele Goñi Auzmendi (Tolosa, 1926-Bilbao-2017) y recientemente jubilada, ha estado a cargo de la sección de Etnografía del Museo bilbaíno, cuyos valiosos fondos he tenido la oportunidad de consultar merced a su extraordinaria y colaboradora disposición. Al año siguiente el Museo montó otra exposición, esta vez dedicada a la colección de estampas y grabados, que también contó con un impecable y cuidado catálogo, de muy recomendable consulta: *Janzkiak paperean. Euskal jantzien grabatuak. xvi-xix mendeak/Trajes en papel. Grabados de indumentaria vasca. Siglos xvi-xix*; Bilbao: Euskal Museoa/Museo Vasco, 2004; 301 pp. Incluye, entre la nutrida galería, la serie vasca de Valeriano Bécquer que fue publicada en diversas revistas de la época (pp. 245-253).



Valeriano D. Bécquer (1864). ***Bilbao****. Acuarela. Álbum Expedición a Veruela (EV.16). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte en color del artista tomado en Bilbao el día 16 de julio de 1864. El cromatismo del traje vasco se ceñía ya a los tonos severos que impusieron las modas burguesas decimonónicas.*

hasta qué punto fue fiel el artista a la realidad que encontró en el País Vasco, sirviéndonos para ello de tres tipos de fuente documental: los archivos de la fe pública, las prendas testigo conservadas y la fotografía.

La consulta de protocolos notariales correspondientes a los años y áreas donde consta la estancia de nuestros protagonistas, recurso poco explorado y mayormente inédito[2], ofrece abundante información merced a las peculiaridades legislativas de los tres territorios. De inventarios a testamentos, y rebuscando entre gente labradora y de la mar, son de especial interés las numerosas cartas «de dote y arreo», donde se da cumplida cuenta de los bienes aportados por la esposa al matrimonio, ocupando lugar preeminente las ropas que habría de utilizar en su vida de casada. Aunque en estos años ya no fueran habituales las prolijas y detalladas descripciones de las prendas usuales en los documentos de épocas anteriores, los elementos que encontramos parecen ajustarse sin holgura a los apuntes y dibujos de Valeriano. No se detienen tampoco especialmente en consignar los colores de cada pieza, y es lástima, porque nos privan de una información que habría completado la contenida en la obra vasca del artista, casi toda ella —salvo un par de estupendas y apresuradas acuarelas— compuesta por apuntes a lápiz y grabados sin iluminar, lo que nos aboca a la mera suposición en un aspecto tan esencial en la indumentaria.

En relación a las citas extraídas de estos papeles manuscritos, quiero señalar que en ellas las piezas de vestir se anotan con su nombre romance, pues sabido es que el euskera ha tenido un recorrido histórico fundamentalmente oral hasta tiempos recientes, siendo el castellano la lengua única usada por escribanos y notarios, al margen del bilingüismo que cabe suponer en muchos de estos profe-

2 Tengo referencias de un anterior vaciado de estos documentos en Vizcaya, labor lamentablemente interrumpida por el fallecimiento de la persona que lo llevaba a cabo, sin que hoy se conozca el paradero de esas transcripciones.

sionales[3]. Por tanto, he debido renunciar —no sin disgusto— a la terminología más propia, aquella empleada sin duda por los paisanos que el pintor tomó como modelos, muchos de los cuales se servirían exclusivamente de la lengua vasca en su vida cotidiana. El estudio de las múltiples variedades dialectales del euskera no alcanzó al periodo de vigencia de la vieja indumentaria, y siendo muy diverso el vocabulario aplicado al vestido, desconocemos hoy la nomeclatura vasca exacta con que se conocería cada prenda en las localidades cuyos legajos hemos consultado, todas pertenecientes a la antigua Merindad de Uribe[4]. Pese a la irreparable pérdida de información esencial que supone el carecer de ese preciso vocabulario eusquérico, al menos sabemos que las versiones castellanas tienen probado recorrido y tradición en el país, habida cuenta de la incuestionable diglosia histórica; téngase presente este forzado sesgo cuando se vayan enumerando los diversos elementos del vestir en las líneas que siguen[5]. Espero sepan disculpar los lectores euskaldunes mi desconocimiento de la lengua vernácula, más allá de unas muy dispersas y precarias nociones, presunción algo atrevida considerando el asunto a tratar. En compensación, y aunque cuenten asimismo con su propia tradición según la ortografía castellana, existiendo incluso exónimos de vieja raigambre, estimo ajustado a la más elemental cortesía citar la toponimia en las versiones oficiales normalizadas actuales en vascuence, y así aparecerán cuando vengan al caso.

Por lo que respecta a las prendas testigo, contamos con los raros y excelentes fondos que atesora el Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao. El temprano interés local por la Etnografía reuniría un notable conjunto de piezas que, si bien no muy numerosas en comparación con otras áreas, resulta hoy de especial interés precisamente por ser tan ocasional la conservación de ropas antiguas en un territorio ya tan condicionado por la industria como la Vizcaya de las primeras décadas del siglo xx, momento en que se efectuaron las pesquisas que dieron lugar a la colección primigenia del Museo. El carácter «moderno» de la indumentaria popular vasca, por otra parte, es previsible dada la histórica permeabilidad de la sociedad local a todo tipo de influencias culturales, no solo desde el ámbito hispánico, sino a través de la frontera administrativa —que no cultural, pues es innegable la continuidad a ambos lados de la muga— y sobre todo por la excelente vía de entrada que constituyeron siempre los puertos marítimos. Volviendo a los fondos del Museo, podemos presentar aquí un manojo de ejemplos que coinciden claramente con los que llamaran la atención de Valeriano durante sus estancias entre Algorta y Bilbao, y quizá también en las visitas a Deba y su entorno próximo, dejando constancia, una vez más, del agudo y fiel ojo del artista y su probado valor documental.

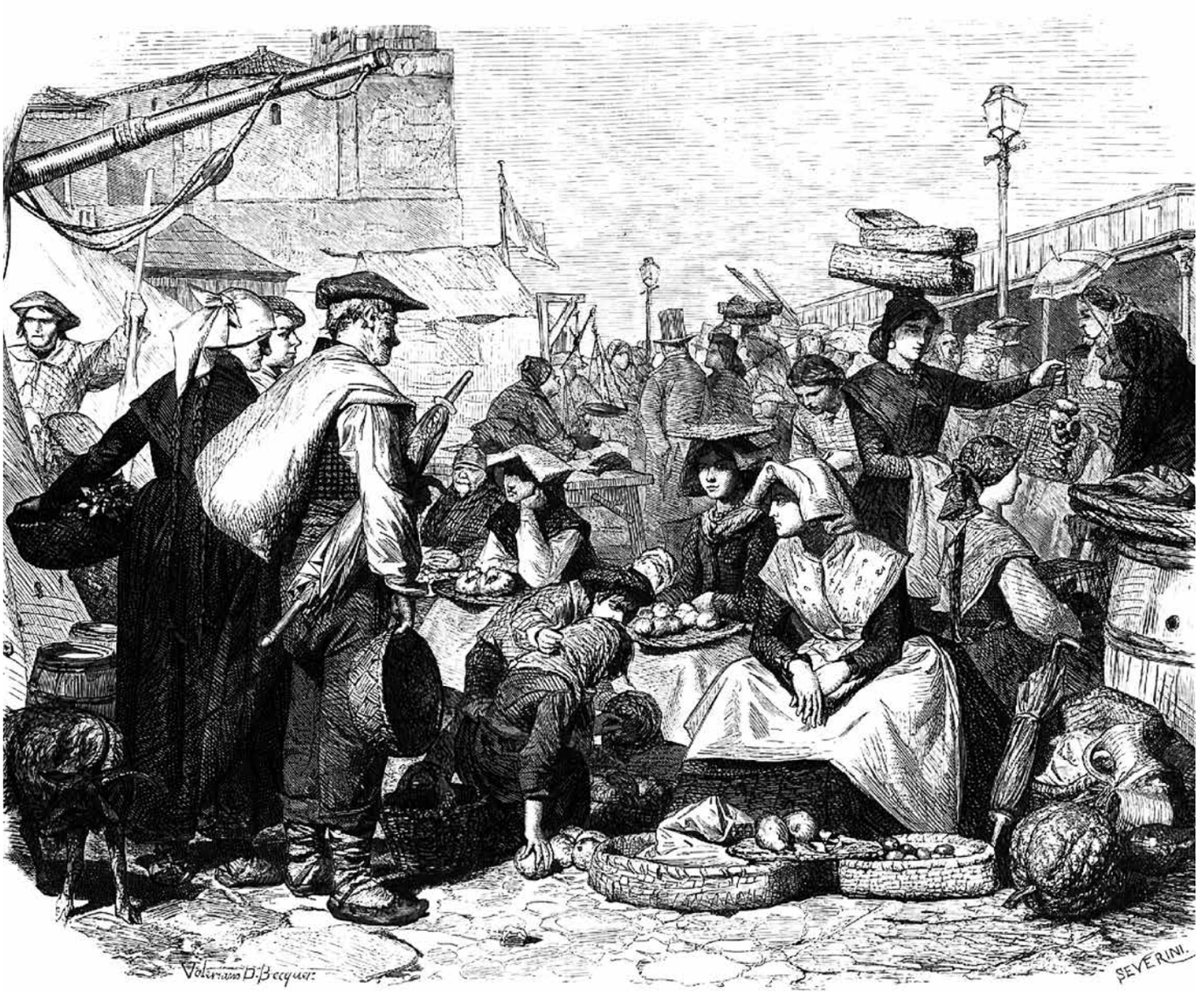
Por último, la fotografía viene en nuestro auxilio para comprobar hasta qué punto el pintor sevillano se guió por sus observaciones de la vida real para componer sus escenas, por si no fueran suficientes sus ágiles apuntes del natural. Si bien las imágenes de que disponemos son posteriores en unas décadas a la estancia de los hermanos Bécquer en el País Vasco, sorprende observar en ellas cómo aún pervivían idénticas estampas en el cambio de siglo, cuando fueron captadas la mayoría de ellas. Y hay que destacar aquí la figura de Eulalia de Abaitua y Allende-Salazar (Bilbao, 1853-1943) quien, provista de una cámara adquirida durante sus estancias en el extranjero acompañando a su marido diplomático, nos dejaría una impagable galería de tipos y personajes plasmados desde una

*Valeriano D. Bécquer. **El Mercado de Bilbao**. El Museo Universal. 8 de abril de 1866. «Nada puede concebirse por lo tanto, más animado y pintoresco que el golpe de vista que ofrece el mercado de Bilbao, cuando bajan las aldeanas trayendo ésta un cesto de frutas, aquella un par de gallinas, la de más allá un brazado de legumbres, y van y vienen cruzando en todas las direcciones por el ámbito de la plaza donde se mezclan y confunden con las vendedoras de sardinas frescas que llegan en las primeras horas del día de Santurce, Portugalete y Algorta. Como una de las particularidades más notables, es que todo lo que se vende en el mercado lo venden mujeres, no se ven entre ellas más hombres que algún que otro aldeano, tipo perfecto del país, que con su boina de color y su imprescindible y disforme paraguas bajo el brazo, viene a acompañar a las muchachas desde el pintoresco caserío en que habitan. En el dibujo del señor Bécquer, que más bien que el conjunto panorámico del mercado ofrece una de sus escenas, vense, pues, multitud de tipos jóvenes del país cuyos característicos trajes y los paños blancos que se colocan sobre la cabeza para defenderse del sol, les dan cierto aire gracioso y sencillo, que recuerda el traje y el tocado de las napolitanas.»*

3 La creencia, extendida al menos fuera del ámbito vasco, de que el euskera era conocido y empleado únicamente por la población campesina no instruida carece de base, y a lo largo de la historia está sobradamente probada la existencia de personas instruidas competentes en ambas lenguas; las mismas Glosas Emilianenses, escritas por pluma bilingüe, son temprana prueba de ello. Al respecto, mientras consultaba los boletines vizcaínos me salieron al paso varios avisos de ayuntamientos solicitando cubrir plazas vacantes de cirujanos en los que el conocimiento y manejo del euskera eran requisitos que facilitaban la obtención del puesto. Así, la alcaldía de Mundaka, en anuncio publicado en el *BOB* del día 22 de marzo de 1862 (n.º 35, p. 140), especifica que «serán preferidos los que posean el idioma vascongado»; y poco después (10 de mayo de 1862, n.º 56, p. 227) es el consistorio de Galdakao, a las puertas de Bilbao, el que aclara que «será preferido en igualdad de circunstancias el que posea la lengua vascongada».

4 Los protocolos explorados han sido los siguientes, según las signaturas del Archivo Histórico de Protocolos de Bizkaia: Erandio: 3039 (1863-1865); Getxo: 3086 (1857), 6141 (1860), 6142 (1861), 6143 (1862), 6144 (1863), 6145 (1864), 6146 (1865), 6147 (1866) y 6148 (1867); Mungia: 6947 (1863) y 6948 (1864). La localización es la de las escribanías donde ejercían los notarios, incluyendo los tomos numerosos ayuntamientos, anteigleisas y caseríos del entorno de esas tres poblaciones. Se han consultado documentos de vecinos de Arrieta, Atxuri, Bakio, Barrika, Berango, Derio, Erandio, Getxo, Larrauri, Leioa, Lemoiz, Loiu, Maruri, Mungia, Plentzia, Sondika, Sopela y Zamudio.

5 Amaia Mujika incluye en su texto un compendio de las denominaciones vernáculas registradas para cada prenda, consignando su localización geográfica en los casos en los que se cuenta con ese valioso dato. Tras consultarle esta cuestión y por consejo suyo, he optado por limitarme a la nomenclatura castellana, tal como aparece en la documentación notarial explorada.



exquisita y adelantada sensibilidad, a la vez documental y personalísima, en una sucesión de escenas y situaciones sin atisbo de preparación o artificio, más allá del necesario posado para la instantánea, en las más variadas actividades y situaciones de la vida diaria, al punto de parecer calcadas a propósito de las obras becquerianas, si no fuera por el incuestionable carácter espontáneo y verosímil que traslucen la mayoría de ellas. Este excepcional legado, feliz y acertadamente adquirido por el Museo de Bilbao, va viendo la luz en sucesivas y cuidadas publicaciones que certifican la importancia de este tipo de archivos privados para el conocimiento de la vida cotidiana de las clases trabajadoras, habitualmente ausentes del relato de la Historia[6]. Menos abultado en lo que toca al territorio vasco, al Archivo Cortés, hoy en el ayuntamiento burgalés, pertenecen algunos otros documentos fotográficos de alto interés para nuestro estudio, según se verá en su lugar.

---

6 El insistentemente citado aquí Museo Vasco de Bilbao viene organizando, desde el año 1990, diversas exposiciones con los materiales de esta fotógrafa, agrupados según su temática. Fruto de las mismas son los catálogos correspondientes, algunos de los cuales han sido consultados para documentar este trabajo: *Gure aurreko Andrak/Mujeres Vascas de anteayer*; 3.º ed. Bilbao: Euskal Museoa, 1998; *Lehenagokoen begiratuak/Miradas del pasado*; Bilbao: Euskal Museoa, 1998; *KRESALIBAIA, behinolako irudiak/LA RÍA, imágenes de otro tiempo*; 2.ª ed. Bilbao: Euskal Museoa, 2001; *Senitartea/La familia*; Bilbao: Euskal Museoa, 2009.

Con estros tres pilares, más alguna cita literaria y noticias extraídas de los boletines oficiales de la provincia contemporáneos, con requisitorias que entran a detallar las ropas de las personas buscadas, trataremos de ir documentado la vestimenta de la que levantó acta Valeriano Domínguez Bécquer en su serie vasca, si corta, no por ello menos sustanciosa. Sin desdeñar los ocasionales comentarios de Gustavo Adolfo en el caso de que den noticia expresa del traje, así como otras agudas observaciones del poeta que ayudan a dar contexto a las figuras plasmadas por el lápiz maestro de su hermano del alma.

Las mujeres mayores, en las que la sabanilla deslumbra sobre el severo luto, conservan los perfiles del vestir antiguo tal como mostraba Valeriano en el ***Mercado de Bilbao****, mientras que las más jóvenes acusan el influjo de nuevos aires.* ***Juanatxu Zamacona vendiendo patatas****. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00004.*

***Grupo de personas en un mercado en Portugalete junto al ayuntamiento**. En la plaza del Solar. Archivo Municipal de Burgos, Fondo Cortés: FC-2143//.*

El pañuelo dispuesto según la costumbre local envolviendo la raíz de las trenzas, que caen libres a la espalda. El documento constata además la la generalización de los tejidos de algodón industrial entre las clases populares vascas. Escena de mercado. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00610.

Téngase en cuenta, por último, que las consideraciones que haremos en torno al traje tratarán de ceñirse en general, por un lado, al entorno de las poblaciones visitadas por los Bécquer en las que Valeriano tomó apuntes del natural, sin entrar en las posibles variantes comarcales que de seguro se darían incluso en un territorio tan aparentemente homogéneo en la vestimenta como fue campo vasco del siglo XIX, según intuimos por los indicios disponibles. Y por otra parte, nuestros comentarios se centrarán exclusivamente en las prendas o formas de vestir que pueden verse en la obra del artista, las cuales, como puede suponerse, no agotan en absoluto el asunto, remitiendo al lector a las publicaciones citadas más arrriba en caso de querer hacerse con una visión más amplia y cabal.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Dos mujeres con cantaros a la cabeza****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv. DIB/18/1/5767. En este apunte tomado en la fuente de la antigua Plazuela del Instituto, hoy Plaza de Unamuno, podemos observar el largo de las sayas por entonces de moda, quizá la de la figura de espaldas aún de bayeta o paño a juzgar por la caída de los pliegues; una de ellas recoge el delantal a la cadera. Ambas llevan pañuelos de talle dispuestos según el gusto local, y jubones ajustados en apariencia. Los tocados al uso de la tierra, la que porta la* ***pedarra*** *en forma de cofia, y la del caldero dejando las larguísimas trenzas libres a la espalda, rematados los cabos con sendas cintas.*
Según información recabada porAmaia Mujika, la figura de Mercurio que remataba la fuente se encuentra hoy en la Plaza de San Francisco Javier, en el Ensanche. El dios del comercio fue usado profusamente en la arquitectura bilbaína del siglo XIX, sin duda por el marcado carácter mercantil de la ciudad.

Los recipientes empleados por las vascas para el transporte del agua aparecen ya en representaciones tempranas de tipos locales, al menos desde el siglo XVI. Si la ***edarra*** *(herrada) troncocónica de madera está presente en buena parte de Europa, el uso de la* ***pedarra*** *o cántaro vizcaíno (****kantarue****) —vasija de alfar con aspecto de tetera— se restringía a algunas áreas de los Países Bajos, Italia, Francia y España. Documentado en ambas vertientes pirenaicas, en la Península se usó en los dos extremos de la cordillera, siendo pariente del tipo vasco el* ***doll*** *catalán, que incluía además una segunda asa en la base para facilitar su vaciado. Foto Eulalia Abaitua. Museo Vasco/Euskal Museoa ABA00732.*

El cabello y el tocado

Quizá por constituir el marco a la faz de la persona misma, el peinado y las prendas de la cabeza son elementos que representan como ningún otro el, a menudo, inaprehensible carácter del vestido, tanto en su dimensión local como en la cronológica, la identidad propiamente dicha en suma. Especialmente en el caso de las mujeres, el arreglo de la cabeza venía a declarar, mucho más que el resto del traje, la procedencia, estado o edad de la portadora, y acabado el periodo de uso ayudará a fechar las viejas imágenes conforme a las sucesivas modas, las cuales irían dejando su impronta en los estilos populares. Esto se hace más patente al observar viejas fotografías de mujeres vestidas al uso de ciudad, que sin embargo conservan los tocados autóctonos, detalle que parece otorgarles automática carta de naturaleza a pesar de las ropas de figurín parisién.

En las mujeres vascas que Valeriano llevó al papel en Algorta, Bilbao o Loiola llama poderosamente la atención la pervivencia del antiguo peinado hispano de trenza suelta a la espalda. Documentada ya en las modas tardomedievales, cuando originó incluso una toca especial para envolverla —el *tranzado*— que acabaría haciendo furor por buena parte del occidente europeo, resistiría el paso de los siglos en algunos territorios peninsulares e isleños sin conexión entre sí, algo común cuando se trata de viejos usos que, como cerros testigos, dejan constancia de elementos en otro tiempo generales. Con la misteriosa excepción de Asturias, las trenzas se documentan en toda la cornisa cantábrica desde Galicia hasta los valles navarros del Pirineo rayanos con Aragón, donde los enclaves de Ansó y Echo parecen ejercer de muro de contención con sus arcaizantes usos; más al este parece que no rebasaron el primer tercio del siglo XIX en Cataluña[7]. Fuera de esa

7 El sádico y misógino capitán general de Cataluña, el francés Charles d'Espagnac (1775-1839), incondicional acólito del nefasto Fernando VII, se empleó a fondo en la eliminación de este tradicional peinado. Impondría el terror entre las payesas y menestralas que aún lucían sus trenzas de forma generalizada, ordenando su salvaje corte en la misma vía pública.

franja discontinua hay ejemplos en tierras segovianas, donde parece que fue preceptiva siempre que se trajese montera, ritualizando en los últimos tiempos un peinado que anteriormente había sido cotidiano. Alguna estampa sevillana de la primera mitad del XIX muestra a las serranas que vendían dulces y turrones en la Feria luciendo generosas trenzas, lo que apuntaría a su conservación por el interior onubense, coherente con el apego que aún hoy muestran aquellas tierras a viejas costumbres y tradiciones. Por el Mediterráneo, siguieron presumiendo el bamboleo de la *trena* las campesinas de algunas comarcas montañosas de la provincia de Alicante, otro foco de persistencia en el vestir local que alcanzaría a las primeras décadas del siglo XX, sin haber merecido aún, estimo, el interés y estudio que le corresponderían con toda justicia. Finalmente, el archipiélago balear, incluidas las Pitiusas, se mantuvo fiel también a este llamativo peinado, y acaso quede todavía en la isla de Ibiza alguna resistente anciana payesa que la luzca asomando por el pico del *mocador* de la cabeza.

En los apuntes de nuestro artista las trenzas se ven siempre por pares, larguísimas, casi hasta alcanzar las corvas, como corresponde a la costumbre femenina generalizada, preceptiva diría yo, de no cortar el pelo jamás. Así, las vemos flotando por la inercia de la velocidad en la sardinera que, a la carrera, trata de llegar la primera a ofrecer su perecedera mercancía entre las vecinas y criadas de la urbe. Frecuentísimas las trenzas, en cuyos cabos se aprecian en algún caso las cintillas que las remataban, vemos que otras mujeres las recogían en moño, si bien este solo se intuye al quedar cubierto enteramente por el pañuelo. Los rápidos trazos del dibujante permiten suponer estas piezas en géneros de diverso colorido y diseño, ambos en gama amplia, pero con preferencia por los tonos severos que dictaba por entonces la moda burguesa, un rasgo, el del colorido apagado, atribuible al estilo de las campesina vascas de la época, al menos en las áreas más cercanas a las ciudades, como es el caso. Destaca entre los tocados, aunque con menor presencia de la que cabría

Peregrina en Begoña con la sabanilla blanca de las casadas, bajo la que asoma la trenza característica. Foto Eulalia Abaitua. Museo Vasco/Euskal Museoa ABA00370.

esperar dada la vigencia de su uso, una variedad que, si bien ya había confluido con los pañuelos, adquiriendo el mismo patrón que estos, puede presumir sin embargo notables abolengo y recorrido histórico. Se trata de las *sabanillas*, prendas que pueden contarse entre las últimas herederas de las antiguas tocas de la tradición hispánica, las cuales merecen breve estación. Aunque ya, como decíamos, habían perdido su vieja forma de alargada tira de lienzo de diversa calidad, de los tejidos más groseros a los translúcidos, transmutadas ahora en pañuelos cuadrados doblados en pico, conservaron la blancura del género y sobre todo la ocasionalidad, siendo a la postre la seña última de identidad en abandonarse en el vestir cotidiano de algunas ancianas baserritarras, alcanzando su uso el comedio del siglo xx. Tuvieron sus paralelos en otros puntos de la Cordillera Cantábrica, como los blancos y entredosados pañuelos festivos de las lebaniegas[8] o las variantes asturianas, convertidas en sutiles pañuelos cuajados de cadenetas y guirindolas para las fiestas y en piezas más simples para diario[9]; al este, hay constancia de pañuelos blancos en comarcas del Pirineo catalán, del Pallars al Ripollès[10], y al sur podría incluirse en este grupo de prendas herederas directas de las tocas la triangular *pañoleta* de Poza de la Sal, en tierras burgalesas[11], si bien en estas áreas su uso se abandonó más tempranamente, constituyendo la pervivencia vasca una singular rareza. El Museo

Detalle de las iniciales bordadas en la esquina de una ***sabanilla*** *perteneciente al arreo de Eleuteria Arana Arriaga, nacida en el barrio Olarte de Orozko en 1868 y casada el día 1 de julio de 1887. Euskal Museoa/Museo Vasco de Bilbao, AAAA/0906.*

8 Gustavo Cotera, *El Traje en Cantabria*; Santander: El Diario Montañés, Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura y Deporte, 1999; pp. 176-178.

9 Luis Argüelles, *Indumentaria popular en Asturias*; Gijón: GH Editores, 1986; p. 209.

10 Ramón Violant i Simorra (1903-1956), *Indumentària tradicional del Pallars*; Tremp: Garsineu Edicions, 2000; pp. 52-54.

11 José María González-Marrón, *El vestir burgalés*; Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1981; p. 14.

bilbaíno conserva una porción de viejas *sabanillas*, todas de sencilla confección, sin más ornamento que su inmaculada blancura, y a lo sumo las iniciales de la propietarias bordadas en una esquina, según indicase ya Ermelinda de Ormaeche a finales del XIX. En el capítulo dedicado a «La mujer vascongada», inserto en la obra colectiva *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, describe la autora el arreglo formal de sus paisanas casadas: «Para estos días clásicos y solemnes guarda la mujer vascongada el vestido de negra estameña que lució por primera vez el día de su boda, la nevada *sabanilla*, distintivo de su estado [..]», aclarando en nota a pie de página que es la sabanilla una «Especie de pañuelo que usan para la cabeza las mujeres de la Vasconia. Es de fina batista, bordeado de un encaje como de tres o cuatro centímetros de ancho, y con grandes cifras bordadas en uno de sus ángulos, el que cae sobre la espalda después de anudado el pañuelo en la parte superior de la cabeza»[12]. El detalle de las iniciales lo recogía ya una nota del Boletín vizcaíno, donde en el asalto a «la casa llamada Arriarte, en jurisdicción del valle de Orozco, habitada por Micaela de Aldeiturriaga y Olagüenaga, esposa de José María Garay» se sustrajo, entre otras prendas, «una sabanilla de algodon con la marca N. V.»[13] Según las fotografías de Abaitua, parece que las más ancianas las traían ocultando por completo el cabello, esmerándose en presentar un aspecto liso e inmaculado, lo que acrecentaba su claro parentesco con las tocas antiguas. Tocas, por otro lado, de las que también heredaría el nombre romance, pudiendo rastrearse en documentación de siglos anteriores. Por lo demás, el uso de las *sabanillas* se registra en una amplia área que rebasa los límites de actuales del territorio propiamente vasco, siendo habituales asimismo en el oriente de Cantabria y el norte burgalés[14]; cabe suponer que en un espacio tan dilatado presentarían multitud de variantes locales. Al respecto, el Diccionario de Autoridades de 1739 da la siguiente definición: «SABANILLA. En Navarra se llama un pedazo de beatilla, con que las mugeres adornan el tocado; y en Aragon se llama assi el pañuelo blanco.» Desde luego, y por si no bastaran las fotografías que Abaitua tomó tres décadas después de la estancia de los Bécquer en tierras vizcaínas, donde ocupan lugar destacado, la documentación notarial no ofrece ninguna duda de su uso, siendo prenda habitualmente inventariada en las cartas de dote y arreo, cuando se da cumplida cuenta de las ropas que lleva la recién casada al nuevo hogar: «Tres Sabanillas para Cabeza=39 rs.» (Leioa, 1866). En algún caso incluso se identifican con las tocas precedentes: «Seis sabanillas ò tocas de muger=132 rs.» (Mungia, 1864); subrayando en otras ocasiones su color característico: «dos sabanillas blancas=24 rs.» (Loiu, 1865); o presentándolas junto a los pañuelos que las acabarían por sustituir: «cuatro pañuelos y una Sabanilla=40 rs.» (Sondika, 1864). De estos, pocos pormenores recogen los protocolos, pero alguno de ellos viene avalado por la documentación fotográfica, singularmente la preferencia local por los ejemplares de seda, que de seguro reservarían para situaciones que requiriesen cierta formalidad y decoro: «Un pañuelo de Seda para Cabeza=30 rs.» (Getxo, 1865); «Tres id – [pañuelos] de seda, para Cabeza=50 rs.» (Lemoiz, 1865). Más detalles se dan en la denuncia de un robo «en el caserío de Ocheverricho, jurisdiccion de Azcoitia [...]», donde entre los efectos sustraídos figuraba «un pañuelo para cabeza de fondo blanco con flores encarnadas pequeñas»[15].

Al margen de la imposibilidad de deducir a partir de los dibujos los géneros o colores de los pañuelos, donde se confirma la aguda mirada observadora del pintor es en el modo de disponerlos. Porque plasma el artista dos fórmulas que, sin apenas variantes, sobrevivirían incluso al cambio de siglo. Una de ellas es la que cruza las puntas bajo la raíz de las coletas para anudarlas allí fuertemente, quedando las trenzas libres para descender a la espalda, modo que puede identificarse sin problema en las estampas y grabados de tipos vascos de décadas anteriores, en el segundo tercio del XIX. Sí parece que, conforme fue avanzando el siglo, se fue imponiendo la moda de traerlo bastante retirado

---

12 Ermelinda de ORMAECHE, «La mujer vascongada»; Faustina SAEZ DE MELGAR (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*; Barcelona: Juan Pons, 1886; t. I.; p. 397.

13 *BOB*, 29 de diciembre de 1864, n. 155, p. 624.

14 Gustavo COTERA, *op. cit.*; pp. 148-149 y 151-154.

15 *BOB*, 8 de octubre de 1863, n.º 123, p. 483.

Abuela y nieta mostrando la evolución y transformación en el vestir, sin abandonar el estilo común. La anciana se cubre enteramente el cabello con la sabanilla dejando las puntas enhiestas, mientras que la joven gasta pañuelo de color ya muy retirado hacia el moño, pero conservando igual gracia al anudarlo. El jubón de manga ajustada que deja ver los puños de la camisa en la abuela se convierte en basca de algodón esclarecido en la nieta. Ambas con el pañuelo del cuello dispuesto sin rebasar los hombros, el de la mayor mostrando aún las intencionadas dobleces, la otra con una pieza cuadriculada a las que tanta afición había entre las vascas. Foto Eulalia Abaitua. Museo Vasco/Euskal Museoa ABA00157.

y recogido a la nuca, mostrando una buena porción del cabello al aire, con la raya central divisoria tan propia de las modas decimonónicas. El otro estilo se adapta ya a las trenzas enroscadas, y ahora el pañuelo envuelve por completo el moño, más bien bajo según dictaba la moda del momento, recogiendo también el pico trasero de modo que resultase una especie de cofia. Precisamente por ser estas estas habituales y propias del ámbito francés, y por estar documentada esta forma previamente entre las vascas transpirenaicas, podemos suponer que de allí vendría la moda, como tantos otros rasgos de la indumentaria popular vasca decimonónica, según veremos. Un texto, publicado por Juan Mañé y Flaquer en el tomo tercero de su obra *El Oasis*, dedicado a Vizcaya, vendría en apoyo de este origen. El pasaje, algo maledicente al respecto de la autenticidad de las características trenzas, dice así:

> «Y pónense en la cabeza muchas de ellas, y pronto lo pondrán todas, un pañuelito de colores con las puntas en jaque sujeto al extremo del moño, a imitación de las *grisetas* de Bayona. Y la que no lleva moño en forma de nido de grulla, deja que le cuelguen dos gruesas y largas trenzas, suyas, no porque nacieran en su cabeza, sino porque las ha comprado con su dinero honradamente ganado como ustedes van a ver. [...]»[16]

16 Juan Mañé y Flaquer, *El Oasis, viaje al país de los fueros*; Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1880; tomo tercero, pp. 160-161. Acerca del posible autor del texto, vid. nota 63. Las *grisettes* eran las menestralas que, en ciudades y villas de cierta importancia y empleadas en trabajos artesanos a menudo relacionados con la costura, se vestían con estilo peculiar, compromiso entre las modas burguesas y las populares. Se podrían considerar como la versión francesa de las manolas y chulas españolas.

De esta disposición del pañuelo a modo de cofia nos dejó Valeriano un magistral apunte —a la altura de las dos bellezas que lo protagonizan— tomado en Algorta el día 2 de agosto de 1865, en el que se puede apreciar el motivo listado en uno de ellos, tan del gusto local.

Sin salir del tocado femenino, hay que subrayar que, en apariencia, ya se había abandonado la costumbre anterior de andar las solteras mostrando el cabello, sin elemento alguno que velase la gala de las soberbias trenzas, igual que siglos antes habían rapado casi enteramente la cabeza para pasmo de visitantes y forasteros. Todas las mujeres de la obra vasca de Bécquer, salvo las niñas, aparecen con pañuelo en la cabeza, lo mismo que en las fotografías de Abaitua, donde hasta las que peinaban ampulosos zorongos a la moda no prescinden de él, ahora muy recogido y ceñido al rodete, tal como sobrevivió hasta la década de los 70 del pasado siglo, según testimonian las fotografías de la etnógrafa Karmele Goñi.

En cuanto a los hombres, vemos algunos que lucen alborotadas melenas, moda por entonces vigente en casi todo el arco social. Y ahí acababan las similitudes, pues de las variadas barbas y bigotes en uso durante el siglo las clases populares, y más propiamente las del campo, solo adoptarían ocasionalmente las majescas patillas, con la notable excepción de la gente de mar, que solía mostrar un aspecto híbrido común a gran parte del litoral atlántico europeo. Por su parte, el tocado que vieron los Bécquer entre los vascos debía de presentar ya bastante homogeneidad, con la boina como reina absoluta de las cabezas éuskaras, por más que sobreviviesen otros elementos anteriores, como monteras y sombreros, en algunas comarcas apartadas. Nuevamente estamos ante una prenda con origen

Izquierda

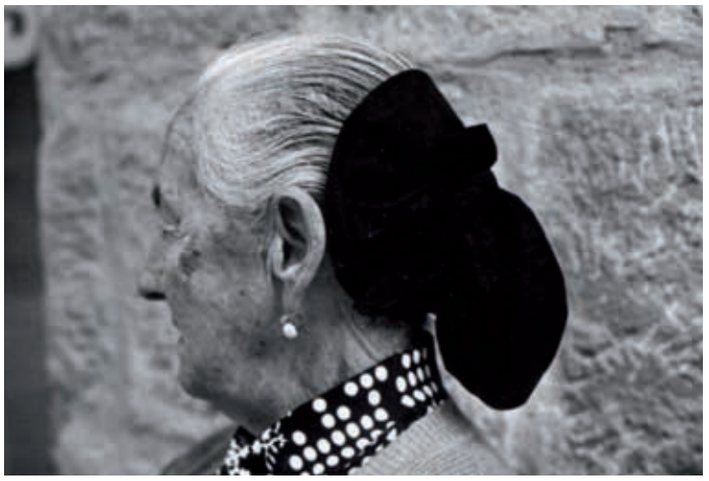
Valeriano D. Bécquer (1865). ***Dos cabezas de mujer****. Dibujo. Álbum Bécquer. Fundación Lázaro Galdiano. Inv. 11654/2. Este extraordinario apunte del natural, que respira* ***kresala*** *en cada trazo, muestra la forma de colocar el pañuelo que sobreviviría aún por más de un siglo en tierras vascas. En él, el atento ojo del artista nos ofrece multitud de pormenores. La mujer a la izquierda cubre el cabello por completo, y en apariencia trae el pañuelo de los hombros cubriendo la incierta prenda del cuerpo. Su compañera, perfil digno de figurar en el reverso de un real de plata, se toca tal como aún se podía ver a alguna anciana* ***etxekoandre*** *al declinar el siglo XX, intuyéndose las finas listas del pañuelo. El del pescuezo, también listado, lo lleva metido bajo el escote repulgado de la chaquetilla —abrochada con gruesos botones— según la vieja moda de la tierra. Ambas traen pendientes menudos, sin que podamos hablar de una tipología local definida, si bien documenta el uso habitual de estos complementos. Bellísimo dibujo que nos hace sentir, con ellas, la brisa fresca del Abra tonificando el rostro.*

Derecha

Alfred Lemoine (h. 1860). ***Griseta y criadas en Pau (Bearne)****. Grabado. Alfred Lemoine, Chez A. Bassy Editeur (Pau), Imp. Lemercier (París). Puede apreciarse en el grabado la misma forma de tocado que se constata entre las vascas por los mismos años, además de idénticos recipientes para el agua.*

probable en Iparralde, donde está documentada desde antiguo, que sin embargo no tomaría carta de naturaleza entre los vascos peninsulares sino hasta pasada la Primera Guerra Carlista (1833-1840).

Ausente en las colecciones y galerías de tipos anteriores a esa contienda, el asunto ejemplifica a la perfección la rapidez con la que se difundían las modas entre las clases populares, adquiriendo de inmediato un carácter identitario a pesar de su reciente implantación. Y lo cierto es que las boinas caracterizarían a los vascos durante un buen trecho entre dos siglos, debiendo esperar a bien entrado el xx para extenderse por toda la España interior, en versiones más reducidas y vulgarizadas, eso sí. Porque las generosas *txapelas* con que pintó Valeriano a sus labradores y pescadores o músicos ambulantes aún se lucen hoy con estilo y garbo —cada vez menos— por las calles y plazas del país,



confirmando, una vez más, hasta dónde se ajustó a la realidad el artista[17]. Solo en una de las acuarelas, la fechada en Bilbao el día 16 de julio de 1864, parece intuirse el color encarnado de una de ellas, el mismo tono que acabó por fijar el arquetipo regional. En nuestro auxilio acuden los legajos, donde se anotan en tintas diversas: «dos boinas blancas y una borla=44 rs.» (Loiu, 1865); «dos boinas, una encarnada y otra negra=10 rs.» (Zamudio, 1865); «Una boina azul=12 rs.» (Leioa, 1866). En las requisitorias de los boletines de la provincia de la época se citan abundantemente en estos mismos colores, con claro predominio de las azules, como en la búsqueda de Domingo de Guerricagoitia, de Arbatzegi, mozo de 19 años de edad que en el momento de su desaparición, en agosto de 1862, vestía «albarcas con pelcas blancas, pantalon blanco muy mediano, elástico encarnado con mangas de bayeta verde, boina azul y camisa de lienzo del pais»[18], pinturero como faisán en cortejo, según se ve.

De medio arriba

Nada podemos extraer de los apuntes de Valeriano con respecto a las camisas de las mujeres, al quedar ocultas por completo por el resto de prendas exteriores. Ni siquiera de las mangas, porque no vemos más que un ejemplo poco detallado de justillo, pieza que, tras una longeva vida como prenda exterior o semiinterior, quedó ahora reducida a su versión en lienzo, como parte de la muda lavable.

(Arriba izquierda). A pesar de la temprana industrialización del país, algunos rasgos del vestido local sobrevivirían hasta tiempos recientes en algunas comarcas del interior. En 1990 Karmele Goñi tomó esta fotografía a Rosa Zuazua, del caserío Otumetzu, en Meñaka, aún con el ***zapi burukoa*** *como en tiempos de los Bécquer. Col. Amaia Mujika Goñi.*

(Arriba derecha). El esmero en el tocado generaba graciosas y elegantes formas de colocar el pañuelo. Mujer de Zeanuri fotografiada por Karmele Goñi en Labastida (Álava), donde veraneaba, en 1977. Col. Amaia Mujika Goñi.

(Abajo izquierda). Se aprecia en la imagen el modo de envolver el peinado, disponiendo el pañuelo en forma circular y sin olvidar el detalle coqueto de las puntas enhiestas, asomando al lado izquierdo en este caso. Jesusa Murgoitio, de Zeanuri, fotografiada en Igorre en 1977 por Karmele Goñi. Col. Amaia Mujika Goñi.

(Abajo derecha). Antes de caer en desuso, los pañuelos de cabeza fueron retirándose hacia el moño progresivamente, precisando ahora de algún alfiler para fijarlos. Al final la moda impuso las orejas a la vista pero sin abandonar la forma de cofia, tan característica de la tierra. Foto Karmele Goñi. Col. Amaia Mujika Goñi.

17 Los vascos gastaron igualmente la boina chica que después triunfaría en toda España, o al menos una mayoría de ellos se ven con ella en las fotografías de las primeras décadas del siglo xx.

18 *BOB*, 7 de agosto de 1862, n.º 94, p. 373.

Camisas masculinas de lienzo del tipo de las conocidas hoy como «arratianas», por haberse conservado por más tiempo en ese valle vizcaíno. Los amplios cuellos y las hechuras coinciden con las reflejadas por Valeriano en su aldeano del Valle de Loyola. El ejemplar de la izquierda procede del Molino Olavarría, en Zeanuri. Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao, AAAA0038 y AAAA3598.

Pese a esta notable ausencia en los dibujos, los justillos aún sobrevivirían unas décadas en algunos apartados enclaves vizcaínos del interior. Quizá alguna camisa se intuya asomando por bajo de las sayas remangadas que vemos en las mujeres de la mar que retrató, pero también podría tratarse de refajos o sayas interiores, dada la falta de color u otros detalles que nos orientasen al respecto. Por contra, las imágenes de hombres muestran una variedad local verdaderamente notable por el tamaño y corte de los generosos cuellos, los cuales se derraman por los hombros a guisa de rústica valona. Descartada la pervivencia de las viejas prendas en boga en el siglo XVII, al no aparecer en las colecciones de tipos vascos de la centuria siguiente, debió de tratarse de una de tantas modas locales, y tal como las refleja el artista en varias ocasiones se han encontrado algunas prendas, conservadas en el Museo de Bilbao. Conocidas hoy como «camisas arratianas» a causa de haberse mantenido en uso por más tiempo en aquel conservador valle vizcaíno, los dibujos de Bécquer apuntan a una extensión mayor de su empleo en el pasado. Estas camisas, según la moda común decimonónica, se engalanaban por la pechera con primorosas y apretadas jaretas, tal como se describe una sustraída de la casa Arriarte, en Orozko: «[...] dos camisas de hombre, una de pulgastel con cinco pliegues en cada lado del pecho, y la otra rajada mas ordinaria, [...]»[19]. A pesar de la presencia de estos géneros finos en las prendas más lujosas o reservadas para las ocasiones especiales, lo más común fue cor-

19 *BOB*, 29 de diciembre de 1864, n.º 155, p. 624.

tarlas en el lienzo de la tierra: «Tres Camisas de lienzo del uso del mismo=30 rs.» (Getxo, 1857); «Seis Camisas de lienzo fino del pais» (herrero, Bakio, 1867).

En cuanto a los cuerpos femeninos, pueden observarse algunas trazas de la antigua vestimenta; nada extraño, pues de siempre se solaparon las diversas modas, siendo habitual la convivencia de tipos diferentes aun dentro del mismo grupo familiar, como bien documentan los dibujos del artista. Así, en *Aldeanos del Valle de Loyola* se registra la pervivencia de un tipo de jubón documentado, con diversas variantes sobre el mismo esquema, por una amplia área que, con centro imaginario en la actual provincia de Burgos y siempre *sensu lato*, englobaría las tierras cántabras y vascas, y por el sur hasta el río Duero, con inclusión de la parte de la provincia de Soria que abraza su cauce. Son piezas de corte muy ajustado en cuerpo y mangas, algo propio de toda clase jubones, pero con la

Valeriano D. Bécquer. ***Aldeanos del Valle de Loyola****. La Ilustración de Madrid, 12 de marzo de 1870. n.º 5, año I, p. 12.*

Severiana Eguileor, del caserío Albakoa, en Zeanuri. Un pañuelo de moteado menudo deja intuir la trenza a la espalda. Viste jubón o chaquetilla escotada de manga ancha, en gruesa lana cuadriculada, velado el amplio escote en redondo por un pañuelo oscuro muy cerrado a la garganta con un alfiler, según el estilo local. Foto Eulalia Abaitua. Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao, ABA00041.

particularidad de presentar escotes muy desbocados, ademas de haber permanecido la costumbre de traerlos a la vista, o sea, sin ocultarlos con los pañuelos que dictaban las modas rústicas decimonónicas por todas partes. Para velar el pecho solía incluirse un pañuelo más pequeño remetido bajo la prenda. Según las áreas y la ocasionalidad, podían presentar diverso grado de ornamentación o, como puede apreciarse en el grabado, no precisar más que de un corte limpio y a medida para mostrar la elegancia de la pieza. Al finalizar el siglo XIX, según podemos apreciar en las fotografías, tipologías similares continuaban en uso en el enclave arcaizante de Arratia, valle entre los vizcaínos donde perdurarían por más tiempo los viejos usos y costumbres, mientras otras comarcas del País Vasco ya estaban entregadas a estilos más modernos.

En el caso de la aldeana de Loiola, se aprecian multitud de detalles, respetados aquí por el grabador. Desde el corte elegante y ajustadísimo al talle de la portadora, resaltando el pecho alto y prominente, a las sencillas guarniciones en puños y delantera, atacada esta con su cordón en irregular zigzag, caprichosa moda que se ha documentado en muchos otros lugares de España; sin olvidar el recatado pañolito que cubre el escote entre la camisa y el jubón. Por recibir igual nombre en algunas comarcas dentro de la zona general señalada, no sé si este cuerpo se podría identificar con lo que en los inventarios femeninos llaman *chaqueta* o *chaquetilla*, normalmente cortadas en paños y otros géneros de lana: «un vestido de estamiña de mujer, un pañuelo brochado, una chaquetilla de mujer y un delantal de merino=180 rs.» (Loiu, 1865); si bien las podemos encontrar en tejidos diversos, que se usarían segun la época del año: «ocho chaquetas de percal, mahon y paño=64 rs.» (Mungia, 1864). Solo en una ocasión se cita el color de una de ellas: «Dos chaquetas id id [paño verde]=50 rs.» (Mungia, 1864). Idéntica variedad de tejidos se aprecia en las requisitorias del Boletín, donde encontramos descripciones de mujeres con «chaqueta de lanilla con cuadros oscuros» (Bilbao, 1861)[20],

20 *BOB*, 24 de septiembre de 1861, n.º 115, p. 460.

«chaqueta de percal de color de chocolate» (Bilbao, 1862)[21] o «chaqueta mahon azul» (Ibarrangelu, 1862)[22]; gamas que vienen a coincidir con las empleadas por Valeriano en sus acuarelas bilbaínas. Claro, que estas mismas citas, a falta de más detalles, bien podrían referirse a cualquier otra tipología, en especial a ciertas prendas algo más holgadas que dictaron las modas de la época: «Dos chaquetas de bayeta=20 rs.» (Sopela, 1857); «Tres chaquetas de paño=60 rs.» (Larrauri, 1864); «Una chaqueta de paño=20 rs.» (Maruri, 1864); «Dos chaquetillas=27 rs.» (Lemoiz, 1865); «otra chaquetilla de mujer, de paño fino=20 rs.» (Loiu, 1865); «Dos chaquetillas=60 rs.» (Berango, 1866); etc.

Menos problemas presenta la identificación de otras piezas que por entonces comenzaban a triunfar entre las mujeres del país. Anotadas en inventarios y boletines con el curioso nombre local de *bascas*, estos cuerpos cortados en todo tipo de géneros, con predominio decidido de los algodones industriales, sustituyeron a los viejos jubones y justillos, exendiéndose progresivamente por el resto de España, conocidos en general como *chambras*. Como en tantos otros rasgos del vestir popular, las vascas estuvieron siempre en la vanguardia a la hora de adoptar novedades. Amaia Mujika, siempre acertada en sus sabias apreciaciones, me indica un probable origen vasco-francés del término, el cual se habría introducido en el lado español con la prenda misma. Tales parecen las que se ven las dos imágenes a color, según los tonos y hechuras que se adivinan. En los protocolos contemporáneos las *bascas* se anotan en apreciables cantidades: «cinco bascas de mujer, de diferentes clases=160 rs.» (Erandio, 1865); «siete bascas, de diferentes colores=32 rs.» (Sondika, 1863). Los géneros son de lo más variado, empleados según el tiempo como vimos en las chaquetas; de los más abrigados: «seis

Si bien las chambras o ***baskas*** *de algodón ya eran de uso general, en algunos rincones conservadores del país, como el vizcaíno valle de Arratia, se mantenían en uso las viejas chaquetillas o jubones escotados con el escote velado con un pañuelo. El anciano viste por completo a la antigua, con la chaqueta acasacada característica, calzón corto y sombrero al estilo de la tierra, viejas modas que de seguro habría plasmado Valeriano de haberse aventurado por el interior de Vizcaya, donde aún pervivían antañones usos. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00694.*

21 *BOB*, 20 de febrero de 1862, n.º 22, p. 85.

22 *BOB*, 15 de julio de 1862, n.º 84, p. 353.

Este autocromo nos ofrece preciosa información acerca de las tonalidades en la vestimenta. El gusto local al disponer los pañuelos del pecho se decantaba por traerlos muy recogidos, moda que iría acentuándose hasta piezas de tamaño reducido que apenas cubrían el escote, quizá en consonacia con la vieja costumbre de colocarlos remetidos bajo los cuerpos, con la notable pervivencia del justillo entre estos. Las sayas, más largas, denotan los cambios operados por las modas en la vestimenta campesina. En el jardín del ***palacio del Pino****, en Begoña, h. 1910. Foto Eulalia Abaitua. Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao, ABA02265.*

bascas, de paño, franela y estamiña=80 rs.» (Mungia, 1865); a otros más livianos y frescos: «Tres bascas de percal=30 rs.» (Derio, 1864); «dos bascas delgadas de mujer=12 rs.» (Erandio, 1865). Por cierto, que una dote fechada en Leioa en 1861 nos sume de nuevo en la habitual confusión que provoca el examen de este tipo de documentos, al identificar la misma prenda con dos nombres: «Una, id. [basca] de paño, Chaqueta» (Leioa, 1861); sirva de advertencia para recordar cuán cautos hemos de ser a la hora de interpretar esta clase de fuentes.

Si con los viejos jubones únicamente se precisaba de un pañuelo chico para tapar la pechera, los apuntes de Bécquer presentan un panorama en el que la moda del pañuelo desplegado al talle se diría ya implantada, siendo en este caso una incorporación relativamente tardía en comparación con buena parte del resto de España. Sea como fuere, se trata de piezas que, a pesar de su proce-

dencia comercial y su distribución común a todo el reino, mostraban el aire local precisamente en las preferencias en los modelos, colores y diseños y, sobre todo, a la hora de disponerlos y vestirlos, acusando rasgos propios de cada territorio, y a la postre identificando a sus portadoras. El anónimo autor del pasaje ya citado de *El Oasis* pinta una escena que describe gráficamente la rápida difusión de estas apetecidas piezas:

> «Vuelve una aldeana a su casa después de haber sacado de su vendeja cuatro veces más de lo que sacaba hace cuatro años, y vuelve con un pañuelo muy majo comprado en un baratillo cualquiera. El pañuelo hace efecto entre sus amigas, y después de prodigados por estas los elogios que son del caso, preguntan por el precio de la prenda, a lo que contesta su dueña:
>
> —Pues veinte reales nada más no me han «quitado».
>
> —Barato es, mujer— dicen a coro las amigas.»[23]

Como bien refleja Valeriano, gustaron los ejemplares más bien chicos, trayéndolos muy cerrados al cuello y sin cruzar las puntas. Estas se cierran en lo alto del pecho con un discreto alfiler, descendiendo los bordes juntos y sin cruzarse por la delantera, para quedar sueltas al llegar a la cintura, donde sujetan alguna vez los breves extremos con la pretina del delantal. El pico trasero queda por lo común a media espalda, si bien en otras ocasiones alcanza la cintura sin rebasarla. Estilo tan arraigado que aún se mantenía cuando Eulalia Abaitua paseó su cámara por media provincia, captando estampas que parecen calcadas de los grabados becquerianos. Se observa en las instantáneas, eso sí, la progresiva reducción del tamaño del pañuelo en las mujeres más jóvenes, empeñadas ahora en presumir las coloridas telas de sus *bascas* de ampulosas mangas y complejos enjaretados, pero sin perder una pizca de aroma local. Tanto en los grabados como en las fotografías referidas, con mayor detalle en estas últimas, se adivina cierta preferencia por los diseños listados y cuadriculados, con algún otro de chispas o quizá florecillas diseminadas, pero siempre huyendo de los motivos recargados que tanta aceptación tenían en otras tierras. Como en todas partes, los pañuelos se contaban entre las posesiones más estimadas, llegando a acumularse en gran número. Valgan de ejemplo las cantidades que llevaban en la dote algunas labradoras en aquellos años: «Quince pañuelos de diferentes precios y Calidades=331 rs.» (Getxo, 1863); «cinco pañuelos usados=20 rs.; dos pañuelos de seda=60 rs.; otros cinco pañuelos=50 rs.; otros tres pañuelos blancos=20 rs.; otros cuatro pañuelos usados=16 rs.» (casa Ugalde, Sondika, 1863); «Dies y nueve pañuelos=312 rs.» (casa Etxebarriarte, Maruri, 1864). Los géneros eran muy variados, con seda y lana a la cabeza: «Tres pañuelos negros=50 rs.; Otros tres de seda=60 rs.; Otros dos de lana=24 rs.; Otros seis de percal=50 rs.» (hija del tejedor, Derio, 1864); «Un pañuelo negro de lana=60 rs.; Otro id de merino=100 rs.; Otro id de muselina de lana=40 rs.; Otro id de lana=36 rs.; Otro id de seda=70 rs.; Otro id de id=44 rs.; Siete id de seda=70 rs.; Treinta y seis id de percal=288 rs.; Uno id de algodon=22 rs.» (labradora, Larrauri, 1864). En las escasas ocasiones en que se citan sus colores, los encontramos encarnados: «Un pañuelo encarnado=16 rs.» (Getxo, 1860); «Un pañuelo de seda encarnada=70 rs.» (Leioa, 1865); «Ocho pañuelos, de lana, Color encarnado=300 rs.» (Berango, 1866); y sobre todo en negro, seguramente integrando el traje de respeto tal como puede apreciarse en los grabados y fotografías: «otro idem [pañuelo], de percal negro=8 rs.» (Getxo, 1864); «dos pañuelos pequeños, de color negros y nuevos=10 rs.» (casa Bizkarra mayor, Erandio, 1865); «Dos pañuelos negros=60 rs.» (Leioa, 1865); «otros dos pañuelos negros de seda=30 rs.» (Loiu, 1865); «un pañuelo negro de lana=28 rs.» (casa Ugaldeguren, Zamudio, 1865). En algunos casos se nos informa también de los motivos ornamentales; los hay de flores, de cuadros, brochados e incluso alguno bordado: «Otro, id. [pañuelo] de tibé[24]=8 rs.» (Getxo, 1860);

---

23 Juan Mañé y Flaquer, *op. cit.*; p. 161.

24 Los conocidos en varias regiones como pañuelos de *tíber*, *tibé* o *altiver*, entre otras variantes, no son sino cierto tipo de merinos estampados con motivos naturalistas, entre los que destacan las rosas de rotunda vista. En general, se los llamó simplemente *pañuelos merinos*.

Valeriano D. Bécquer. ***Tipos de las Provincias Vascongadas****. La Ilustración Española y Americana, 15 de enero de 1876. El cántaro junto a la mujer sentada remite a la tipología de Navarrete (La Rioja), que también surtió al mercado vasco.*

«Uno, id. encarnado, floreado» (Leioa, 1861); «Dos id. de Varés, de colores=80 rs.» (Getxo, 1864); «Uno id, cuadros azules=80 rs.» (Getxo, 1864); «un pañuelo brochado» (Loiu, 1865); «Uno id, merino bordado=80 rs.» (Getxo, 1864). Nuevamente encontramos alguna descripción más prolija en los boletines, como en el ya mencionado robo en el caserío Etxeberritxo de Azkoitia: «[...] un pañuelo de mujer para cuello de llana (sic) color encarnado, otro de cuadros encarnados y blancos, otro de fondo amarillo con rayas y flores encarnadas: otro grande con barras blanquecinas y encarnadas y fleco [...]»[25].

25 Vid. nota 39.

A los hombres los pinta Valeriano casi siempre en mangas de camisa, con chalecos cortos, alguno al extremo de delatar su vínculo con las modas napoléonicas, cuando el estilo imperio dictaba talles a la altura del pecho, tanto en mujeres como en hombres. La costumbre de traerlos desabrochados, luciendo así la gala de la pechera, no merece mayor justificación al haberse constatado por todas partes, del Cabo de Matxitxako a la Punta de Tarifa. En los grabados, a pesar del escaso detalle, vemos chalecos con solapa triangular, encuadrables en aquellas modas de principios del XIX, y también con ellas redondeadas, impronta de las diversas influencias que iba acusando el vestir campesino. Prenda escasamente anotada en los inventarios, en las requisitorias del Boletín aparece con la variedad cromática y de diseño propia de estas piezas. El 1 de octubre de 1861 se busca a José María Sonsoney, de 17 años y natural de Mutriku, quien vestía «un chaleco de terciopelo con cuadros negros y encarnados»[26]. Asimismo, el sujeto que entró a robar en Etxeberritxo llevaba otro «chaleco con cuadros verdes y encarnados», que supongo semejantes a los que plasma Bécquer, y salió de allí llevándose «dos chalecos negros uno de paño y otro de lana y otro chaleco de fondo encarnado con flores negras». En otras noticias de los boletines los topamos en encarnado (Abando, 1863)[27], *blanquizco* (Bilbao, 1863)[28] o en «negro con motas pequeñitas» (Bilbao, 1865)[29].

De otra curiosa costumbre levanta acta el artista: la de traer los cuerpos con mangas sin vestir, echados por un hombro. Está igualmente documentada por toda España, asociada en cada lugar a diversas costumbres, ya sea a la mocedad o a situaciones específicas, pero sin duda en toda la cornisa cantábrica gozó de especial favor, y singularmente en el País Vasco. También en *El Oasis*, pero ahora en la pluma de Antonio de Trueba, la imagen de los aldeanos acudiendo a la misa dominical: «[...] Los hombres dejan ver la camisa blanca como la nieve, pues llevan la chaqueta al hombro que se ponen al penetrar en el templo [...]»[30]. No me resisto a traer aquí una jugosa y significativa anéctoda recogida por Karmele Goñi, citada por su hija y discípula Amaia Mujika:

> «Se cuenta del famoso forzudo *Polipaso* [Miguel Irazusta Goicoechea; Abaltzisketa, 1925-Igeldo, 2000], que entró en unos grandes almacenes y al ser atendido por el dependiente, expresó su deseo de comprar una chaqueta. Al pasar a la sección correspondiente el forzudo elige una. El dependiente le invita a que se la pruebe, a lo que contesta nuestro hombre:
>
> —No hace falta, es para llevar al hombro...»[31]

Si en el grabado de los tipos de Loiola el mozo parece llevar en el brazo una chaqueta de paño oscuro al uso, sospecho que el que vemos de espaldas en *Tipos de las Provincias Vascongadas* se echa al hombro lo que tiene todas las trazas de otro tipo de piezas tricotadas, conocidas como *elásticos*, que entre los vascos alcanzaron gran vistosidad y colorido. De unas y otras prendas dan cuenta los protocolos, aunque con la ausencia de detalles que venimos constatando: «Una chaqueta de paño=120 rs.» (Berango, 1866); «Una chaqueta larga=160 rs.; Una chaqueta, mas Corta=30 rs.» (Getxo, 1866); «Dos elasticos chaquetas=80 rs.» (Mungia, 1864); «Un elastico de lana=35 rs.» (Leioa, 1866). Nuevamente son los boletines algo más generosos: «dos chaquetas negras de paño fino verde oscuro (sic)» (Etxeberritxo, Azkoitia, 1863); «chaqueta de paño ordinario usada» (Azkoitia, 1864); especialmente en el caso de los elásticos, que presumirían los mocetones como pavos en cortejo: «elástico de fondo azul y encarnado» (Mutriku, 1861); «elástico de lana barreado» (Gaztelu, 1862); «elástico encarnado con mangas de bayeta verde» (Arbatzegi, 1862); «Elástico de pana encarnada

---

26 *BOB*, 1 de octubre de 1861, n.º 118, p. 469.

27 *BOB*, 24 de marzo de 1863, n.º 36, p. 141.

28 *BOB*, 9 de mayo de 1863, n.º 56, p. 221.

29 *BOB*, 2 de diciembre de 1865, n.º 142, p. 566.

30 Juan Mañé y Flaquer, *op. cit.*, p. 268

31 Amaia Mujika, *op. cit.*, pp. 103-104.

En algún desconocido rincón de Vizcaya captó la cámara de Eulalia Abaitua este imponente friso de tipos vascos, buen ejemplo de cómo incluso las últimas modas, representadas aquí por pantalones, blusas y boinas de reciente adopción, adquirían carácter local al pasar por el espeso tamiz de los usos lugareños. Como era costumbre, las chaquetas rara vez se vestían, siendo común traerlas al hombro. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00252.

Los géneros comerciales se introdujeron con rapidez en la permeable sociedad rural vasca, aunque adaptados al gusto local. Madrugaron los campesinos vascos en el empleo de tejidos industriales para las camisas, hasta entonces y durante siglos cortadas en blancos lienzos. El uso de elásticos producidos en serie se sometió asimismo a la obstinada costumbre de traer las chaquetas por el hombro. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00372.

y azul con codera de pana negra» (Durango, 1862); «elastico azul con algunas rayas encarnadas» (Azcoitia, 1864). Como se ve, y al igual que sucedió en otros puntos de España, los elásticos acabaron por prestar su nombre a cierto tipo de chamarretas cortadas en otros géneros, ya no de punto.

Finalmente, y aunque no aparece sino de refilón en los apuntes de Valeriano, hay que destacar la temprana implantación de la blusa masculina, prenda de probado origen francés en cuya adopción vuelven los vascos a revelarse pioneros entre los peninsulares, pues es habitual encontrarlas en los inventarios ya en esas fechas: «Dos blusas=50 rs.» (Mungia, 1864); «Dos blusas=24 rs.» (Getxo, 1865); «Una blusa=32 rs.» (Leioa, 1866). En alguna ocasión incluso las vemos bajo el mismo nombre empleado en las chambras femeninas: «una basca nueva de hombre=40 rs.» (Erandio, 1865). Son frecuentes las citas descriptivas en los boletines, por lo que su aceptación general queda suficientemente probada ya por entonces, especialmente entre adolescentes y jóvenes, como corresponde a una

Procedente de Elorrio, este elástico o ***kaiku*** *infantil responde a la tipología más característica en el país, que se inclinó por las combinaciones en azul y encarnado. Euskal Museoa/Museo Vasco, 90/2608.*

La fotografía documenta el uso de sayas confeccionadas con retales de diverso género y origen, como las de estas layadoras que Eulalia Abaitua captó en plena faena. ***Layadoras****. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00001.*

prenda a la moda: «viste una blusa oscura pinta» (Mutriku, 1861)[32]; «Vestia blusa azul muy usada» (Bilbao, 1862)[33]; «Viste blusa de tela oscura» (Abando, 1863)[34]; «Viste blusa de Orleans» (Bilbao, 1863)[35]; «vestía blusa negra con listas ó rayas blancas» (Bilbao, 1863)[36]; «viste una blusa blanquecina con vueltas encarnadas en las mangas [...] blusa de lienzo oscura con pintas blancas» (ladrones en Etxeberritxo, Azkoitia, 1863)[37]; «blusa azul vieja» (Azkoitia, 1864)[38].

De medio abajo

Tras haber reinado durante más de un siglo sin sombra que las eclipsase, las faldas de lanas en colores vivos —paño, estameña, bayeta...— ya seguían en estos años el mismo derrotero que otras tantas prendas antiguas, las cuales, antes de caer en desuso, pasaban a ocupar posiciones interiores, ocultas ahora por otras cortadas en tejidos industriales, con el algodón a la cabeza. No obstante, aún se traerían a la vista en determinadas situaciones, no solo cuando las labores aconsejaban recoger la saya

32 *BOB*, 1 de octubre de 1861, n.º 118, p. 469.

33 *BOB*, 12 de junio de 1862, n.º 70, p. 277.

34 *BOB*, 24 de marzo de 1863, n.º 36, p. 141.

35 *BOB*, 9 de mayo de 1863, n.º 56, p. 221. El *orleáns* era un género de mezcla de lana y algodón, que podía ser llano o presentar gran variedad de motivos, entre ellos las populares listas.

36 *BOB*, 27 de agosto de 1863, n.º 105, p. 404.

37 *BOB*, 8 de octubre de 1863, n.º 123, p. 483.

38 *BOB*, 20 de agosto de 1864, n.º 101, p. 405.

cimera para preservarla, sino incluso como única prenda en algunos casos. Los trazos monocromos de Valeriano apenas permiten distinguir las calidades de los géneros, pero quizá la prestancia de alguna de ellas lleve a imaginarla todavía en recio paño. En algún grabado parece adivinarse un barrunto de guarnición, quizá una alforza de las que tanto se usaba en este tipo de faldas, o las clásicas cintas distribuidas horizontalmente en paralelo, pero en general se diría que seguían la austera costumbre de la tierra, más bien inclinada a la mesura ornamental en este siglo, con las notables excepciones que se verán. Por la gama empleada en las dos acuarelas, sospecho que la mayoría de las sayas, en esta área próxima a la urbe, serían ya de los percales y mahones que por entonces truinfaban sin rival entre las mujeres de la tierra. En la aldeana de Loiola, que ya dijimos presenta un estilo más antiguo que el de su paisanas de la costa, sorprendemos una saya de remiendos, quizá como las que Aranzadi asegura se usaban en la comarca del Txorierri[39], y que están documentadas asimismo en otros puntos de la Cordillera Cantábrica —singularmente en Asturias— con igual sistema a base de ensamblar muchas piezas irregulares y multicolores. En las fotografías de Abaitua las vemos en uso entre las campesinas arratianas, si bien empleando retales de algodones estampados. Las sayas de lana son muy frecuentes en los protocolos, y en muchas de ellas cabe suponer su uso como refajo, en especial las encarnadas, tan apreciadas por su llamativa tinta: «Una Saya encarnada de bayeta=52 rs.» (Berango, 1864); «Una saya de bayeta fina encarnada=80 rs.» (Mungia, 1864); «Otra saya encarnada de bayeta=40 rs.» (Getxo, 1865); «una Saya encarnada, nueva=60 rs.» (Erandio, 1865); «Dos Sayas encarnadas de lana=96 rs.» (Leioa, 1865). Muy frecuentes también las azules, acaso más apropiadas para lucir como falda exterior por ser considerado color honesto: «la saya de bayeta nueva, azulada» (Erandio, 1864); «otras dos sayas de bayeta azul=60 rs.» (Loiu, 1865); «otra saya de bayeta azul=30 rs.» (Zamudio, 1865); «Otra saya de bayeta azul, usada=30 rs.» (Leioa, 1866).

Ocasionalmente aparecen en verde: «una saya de paño verde=80 rs.» (Erandio, 1865); «Una Saya verde de lana=52 rs.» (Leioa, 1865); de este color se cita alguna en el Boletín: «Viste saya de bayeta verde» (Ibarrangelu, 1862). Volviendo a los legajos, tal que otro ejemplo en morado: «otra saya de bayeta morada=40 rs.» (Loiu, 1865); o amarillo: «Una Saya de bayeta amarilla=24 rs.» (Leioa, 1865). Se apuntan también, sin citar los colores, muchas sayas de estameña, en algún caso pareciendo indicar que eran de uso exterior: «Una saya de estameña y cinco bajeras de lana y algodon=264 rs.» (Maruri, 1864); «una saya de estamiña=110 rs.» (Erandio, 1865); «doce sayas, de bayeta y estamiña=480 rs.» (Mungia, 1865). Menos numerosas, pero ya muy presentes, las de algodón, percales y mahones mayormente: «Una Saya de Mahon» (Leioa, 1861); «Una id [saya] de mahon=44 rs.» (Larrauri, 1864); «Cinco sayas de percal=130 rs.» (Maruri, 1864); «Tres de percal y una de mahon=114 rs.» (Mungia, 1864); «Dos Sayas de percal azul=88 rs.» (Leioa, 1865); «Una Saya de percal=20 rs.» (Getxo, 1867). El 24 de septiembre de 1861 se denuncia en el Boletín la desparición de la niña Isidora Elvira, de doce años edad, indicando que «viste saya de percal color encarnado ya viejo»[40]. Y antes de abandonar las sayas, advertir de que bajo este ambiguo nombre también se pueden esconder las blancas enaguas interiores, al menos en el castellano del país: «Tres Sayas blancas de algodon, y otra encarnada de lana=160 rs.» (Erandio, 1866); «otras tres sayas blancas, usadas=52 rs.» (Leioa, 1866); si bien por esas fechas pocas eran las mujeres humildes que se podían permitir tal lujo, siendo cosa más de labradoras hacendadas.

Pero sin duda por entonces ya estaba muy implantado entre las campesinas vizcaínas el uso de vestidos enterizos, tal como sucedía al tiempo en otros puntos de España igualmente acompasados con las modas generales. Bien es verdad que durante un largo periodo esta sustitución no afectó a las líneas maestras del vestir a la paisana, guardando estas prendas un corte similar al de los viejos jubón y saya, si es que bajo el nombre de «vestido» no se ocultan conjuntos aún divididos por la cintura, pero de idéntico género del comercio, y quizá obra de la costurera. Desde luego en las dos

---

39 Telesforo de Aranzadi Unamuno, «Etnología», en Francisco Carreras y Candi (dir.), *Geografía general del País Vasco-Navarro*; Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1911-1925; t. I, p. 133. Cito por Amaia Mujika, *op. cit.*, p. 77.

40 *BOB*, 24 de septiembre de 1861, n.º 115, p. 460.

En los valles de interior vizcaíno perduraría por más tiempo el uso de viejas prendas, como el justillo femenino o los sombreros como el que porta el anciano de la imagen, en la que además pueden verse más ejemplos de sayas de remiendos. Niños y niñas vestían como los adultos pasado el tiempo de lactancia. Foto Eulalia Abaitua. Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao, ABA00195.

acuarelas las mujeres parecen llevar piezas de distinto color, *basca* —o chaquetilla, o jubón—y saya. Pero los protocolos no ofrecen duda de su inclusión en el arreo de las labradoras, donde figuran copiosamente. Abundan entre ellos los de percal: «cuatro bestidos de percal=64 rs.» (Sopela, 1857); «otro vestido de percal=10 rs. (Berango, 1864); «Cuatro Vestidos de percal=80 rs.» (Getxo, 1865); «Cinco vestidos de percal=60 rs.» (Erandio, 1866). Igualmente de fresco algodón, los de mahón: «otro vestido de Mahon fino=70 rs.» (Sondika, 1864). Pero también los hay en gran número de lana, más adecuados para el tiempo frío, en diversa calidad y precio: «Un vestido de estameña, oscuro=40 rs.» (Getxo, 1860); «Uno id. [vestido] de merino, color Café=140 rs.» (Getxo, 1864); «Un vestido de paño verde=100 rs.» (Mungia, 1864); «otro vestido gordo de bayeta azul tambien de mujer=90 rs.» (Loiu, 1865); «Un vestido de merino=160 rs.» (Larrauri, 1864); «Un vestido de estamiña=30 rs.» (Erandio, 1865). Valeriano deja constancia de los negros, apropiados para las casadas en ocasiones de respeto, y así se citan en los inventarios, a veces junto a las mantillas con las que formaban el conjunto ceremonial: «Un trage negro con su mantilla=200 rs.» (Derio, 1864); «un vestido Negro de Merino con su Mantilla=200 rs.» (Sondika, 1864); «Un vestido negro Orleans=80 rs.» (Getxo, 1865); «un vestido negro de la actora, una saya, un delantal, una basca, mantilla de franela y otra de paño de estamiña nueva=240 rs.» (Zamudio, 1865). Su empleo se extendía más allá de los lutos, para los que se especifican en algún caso: «un vestido negro de luto de mujer=160 rs.» (Loiu, 1865). Pero no hay que pasar por alto que el negro fue color de rigor en situaciones formales, especialmente si había acto religioso por medio, hábito que arraigó con especial intensidad en los reinos hispánicos.

Así lo reflejan algunos autores de la época y posteriores al rememorar la estampa de las caseras endomingadas, según vimos más arriba en palabras de Ermelinda de Ormaeche. También Trueba marca la diferencia de estado en el pasaje que describe al grupo de aldeanos camino de la iglesia: «[...] las mozas llevan trage de color alegre, y las casadas visten rigorosamente (sic) de negro [...]»[41]. Muy moza, más bien una *neska* de apenas catorce años, debía de ser la desdichada Josefa Otalora, de Busturia, cuando el Boletín vizcaíno la busca el día 24 de junio de 1862, dando señas de que llevaba «vestido de percal rayado blanquisco, con albarcas y medias azules»[42]. De los de color, además de los ya mencionados en las citas —azul, café, verde...—, se anotan otros de tonos igualmente apagados y acordes con las modas burguesas del momento, tan influyentes sobre la indumentaria popular vasca de entonces: «Uno id. Verde y amarillo=60 rs.» (Getxo, 1864); «Uno id. color ceniciento=30 rs.» (Getxo, 1864); «Un Vestido, Color chocolate=120 rs.» (Lemoiz, 1865); «Un vestido de lana, color aplomado=80 rs.» (Berango, 1866). Gamas que, como ya apuntábamos más arriba, se dirían avaladas por las acuarelas del artista, o viceversa. Por cierto, que el Boletín del día 31 de agosto de 1865 da noticia del hallazgo del cadáver de una mujer de edad en la ría con las siguientes ropas: «vestido ó saya de percal cuadrado; basca azulada; pañuelo blanco en el pescuezo; una alpargata cerrada»[43], sumiéndonos en la duda de si no se emplearían indistintamente ambos términos para la misma prenda, aquí claramente una falda independiente; al respecto, apuntar que en las cartas de dote y arreo se anotan entremezclados vestidos, sayas y cuerpos.

En paralelo al cambio de sayas de sus compañeras, los hombres que se ven en los dibujos de Valeriano Domínguez Bécquer gastan pantalones sin excepción. En aquellas fechas el calzón corto subsistía en algunas comarcas del interior vizcaíno y guipuzcoano, pero no cabe duda de que los vascos fueron adelantados en la adopción de la prenda larga, como en general sucedió en casi todo el litoral español y en las áreas de influencia urbana más dinámicas, del entorno madrileño a las tierras de la baja Andalucía. Puede rastrearse su paulatina difusión en las colecciones clásicas de tipos regionales. Así, si en la de Antonio Rodríguez (1801)[44] solo los vemos llevados por currutacos y petimetres de la corte —los que traen los marineros de Vizcaya e Ibiza son más bien calzones largos al uso de la mar—, en la de Ribelles y Helip (1825)[45] ya los lucen los menestrales de Madrid (n.º 2), Cataluña (n.º 19) y Vizcaya (n.º 47), mientras que los labradores de estos mismos territorios se representan aún con las prendas hasta la rodilla. En esta misma serie llevan prendas hasta el tobillo los marineros, tanto el «de la costa del Norte» como el «de la costa del Mediterráneo» (ambos con el n.º 32), pero ya comentaremos más adelante la posible y diferente raigambre de estas ropas marineras. El caso es que en las comarcas visitadas por los Bécquer, si hemos de dar a su testimonio el crédito que merece, los pantalones ya parecen implantados por completo. Desde luego en los protocolos consultados es la única prenda que se cita, y al igual que ocurría entre sus compañeras, en géneros adecuados para el paso de las estaciones. Los hay en paño, a veces de alto precio: «Un pantalon de paño=100 rs.» (Getxo, 1864); «Dos pantalones de paño=80 rs.» (Mungia, 1864); y en la algo más fresca pana: «un pantalon de pana y una blusa=40 rs.» (Loiu, 1865). Alguna nota acerca de los colores, destacando los blancos que acabarían por fijarse en el arquetipo regional: «Dos id. [pantalones] blancos de dril=160 rs.» (Getxo, 1864); «Dos pantalones blancos=54 rs.» (Getxo, 1866); con algunos ejemplos en otros tonos igualmente habituales entre las clases populares: «Un pantalon de paño negro=60 rs.» (Getxo, 1865); «Un pantalon de paño negro=120 rs.; Un pantalon, pardomonte=40 rs.» (Getxo, 1866). Sin abandonar los legajos, encontramos ya un rasgo notable entre las prendas documentadas entre los vascos, pues parece fueron aficionados a gran variedad

---

41 *El Oasis... (op. cit.)*; p. 268.

42 *BOB*, 24 de junio de 1862, n.º 75, p. 297.

43 *BOB*, 31 de agosto de 1865, n.º 102, p. 408.

44 Antonio Rodríguez, *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España pricipiada en el año 1801 en Madrid*; Madrid: Librería de Castillo, 1801.

45 José Ribelles y Helip, *Colección de Trages de España*; Madrid: Real Calcografía, 1825.

Ejemplo de colorista pantalón remontado, localizado en Mungia. Museo Vasco/Euskal Museoa, AAAA0624.

de colorido: «otro vestido, con pantalon Ceniciento=250 rs.» (Berango, 1866); «Dos pantalones de pana verde=80 rs.» (Leioa, 1866). Algo más expresivas resultan las noticias del Boletín, donde se describen en azul: «pantalón de pana azul liso» (Mutriku, 1861)[46]; «pantalon de pana azul» (Gaztelu, 1862)[47]; y en otros tonos menos habituales: «Pantalon de pana pajiza» (Durango, 1862)[48]; «viste pantalon de pana arrojado y usado» (Azkoitia, 1864)[49]; además del blanco que acabaría por hacerse «típico»: «pantalon blanco muy mediano» (Arbatzegi, 1862)[50]. En las escenas recreadas por nuestro artista vemos prendas oscuras que aparentan estar cortadas en gruesos y abrigados paños, pero sin duda salta a la vista otra tipología remontada con llamativos sobrepuestos, no solo en las costuras laterales, donde este tipo de refuerzos eran habituales también en otras áreas, sino añadiendo piezas en horizontal regularmente distribuidas de alto en bajo, y siempre recortadas en dientes de sierra, motivo ornamental favorito de tantos viejos estilos populares hispanos.

El resultado de esta suma de detalles es verdaderamente local, y aunque en indumentaria siempre resulta aventurado establecer áreas de dispersión definidas en exceso, parece que, al menos en esta época, su uso se circunscribía a unas pocas comarcas con salida al mar entre Vizcaya y Guipúzcoa, una notable excepción en el parco y sobrio panorama ornamental de la vestimenta vasca de la época. Además de los grabados de Valeriano, tenemos constancia de su uso en otros ambientados en Mundaka, pero sobre todo vienen avalados por la localización de dos ejemplares procedentes del entorno de Mungia durante las campañas efectuadas a principios del siglo xx para nutrir la colección del recién creado Museo Arqueológico de Vizcaya y Etnográfico Vasco, hoy Euskal Museoa/Museo Vasco de Bilbao. En la rebusca por los archivos notariales no he encontrado nada que se pueda ajustar a esta tipología, lo que no significa que no existiesen, teniendo en cuenta que este tipo de documentación recoge muy parcialmente la realidad. Algo más generosos en detalles, los boletines sí dan cuenta de prendas en las que, además de su vistoso colorido, parece indicarse cierta guarnición o adorno. En 1864 se dio a la fuga un trabajador de la línea de ferrocarril que se construía por entonces en las inmediaciones de Zegama, vistiendo «pantalon color vinagre con franja»[51], mientras que los asaltantes ya conocidos de la casa Etxeberitxo de Azkoitia (1863), ellos mismos descritos uno con «pantalon con cuadros, de color ceniciento» y su compañero con «pantalon verdusco con cuadros», se llevaron del caserío «un pantalon de lana color aceituna, otro de lana color claro con barra al costado, à manera de vivo, otro de cutí cruzado». Un año antes otro sujeto le roba un reloj a D. Juan de Azaola en el Paseo de los Caños de la capital bilbaína, dando el Boletín del día 12 de junio de 1862 las siguientes señas del ladrón: «Habla bien el castellano con acento vascongado. Vestia blusa azul muy usada, Boina del mismo color y uso, Pantalon de pedazos de telas de varios colores»[52], dando fe del gusto local por las prendas de fantasía.

Al margen de algunas áreas que parecen refractarias a su uso constante —singularmente, la vecina Cantabria—, y a pesar del carácter meramente utilitario que habitualmente y un tanto a la ligera se les supone, labradoras y menestralas de toda España no prescindieron del delantal ni con las galas domingueras, me agrada pensar que por cierto y quizá inconsciente orgullo de casta y origen. Los delantales que gastan casi todas las vascas retratadas por Valeriano son de corte sencillo, sin otra guarnición que el par de bolsillos que luce la violinista de *La fiesta de los ciegos en las Provincias Vascongadas*[53], moda que, aunque puede remontarse a principios del siglo xix, tuvo éxito más bien entre las clases populares urbanas, no llegando a generalizarse en el campo sino muy a finales de

46 *BOB*, 1 de octubre de 1861, n.º 118, p. 469.

47 *BOB*, 28 de enero de 1862, n.º 12, p. 45.

48 *BOB*, 27 de noviembre de 1862, n.º 142, p. 565.

49 *BOB*, 20 de agosto de 1864, n.º 101, p. 405.

50 *BOB*, 7 de agosto de 1862, n.º 94, p. 373.

51 *BOB*, 15 de marzo de 1864, n.º 32, p. 125.

52 *BOB*, 12 de junio de 1862, n.º 70, p. 277.

53 A pesar de la detallada descripción de la fiesta que da el texto que acompañó al grabado en *El Museo Universal*, no parece haberse conservado memoria de este tipo de celebraciones, o al menos no he podido dar con el dato.

Pantalón de dril con artísticas remontas, similares a las registradas en los apuntes y grabados de Bécquer. Los adornos recortados en picos o dientes de sierra fueron muy comunes en la indumentaria popular hispana, simgularmente en los estilos más arcaizantes. Ejemplar procedente de Mungia. Museo Vasco/Euskal Museoa de Bilbao, AAAA0625.

la centuria, cuando no ya en pleno siglo xx. Por lo demás, responden al patrón en boga en aquellos años, pues, aunque generosos, quedan encuadrados en el campo de la saya, sin llegar nunca a cubrirla por completo como se estilarían unas décadas después. Pocas veces se citan sus colores en los protocolos, y cuando es así las tonalidades son bien severas: «Un delantal negro=6 rs.» (Getxo, 1860); «Uno, id. [delantal] de Franela, negro; Uno, id. de percal azul» (Leioa, 1861); «Dos delantales de lana oscura=16 rs.» (Leioa, 1865). Aunque en esos tiempos en que los algodones y otros tejidos industriales hacían furor en los mercados aldeanos, los supongo en colores tan variados como los géneros en que se cortaban: «Dos delantales floreados» (Leioa, 1861); «Dos delantales de percal blanco=16 rs.» (Leioa, 1865); «Un delantal de merino=20 rs.» (Leioa, 1866); «Dos delantales de Orleans=22 rs.» (Berango, 1866).

Sin poder remontarse en casi ningún caso más allá de las postrimerías del siglo xviii, las fajas y ceñidores acabarían por convertirse en prenda identitaria del campesino español, y en esto los vascos no se apartaron de la corriente general, por lo que poco cabe añadir, más allá de la inexistencia de la absurda costumbre de traer un cabo colgando hasta la rodilla por un costado en las actuales recreaciones folkóricas. Un discreto listado a lo ancho parece intuirse en el aldeano de Loiola, ornamento que fue habitual en estas piezas, las cuales, por otra parte, rara vez eran de manufactura casera, existiendo tipologías comunes extendidas por toda España procedentes de las fábricas que distribuían a todo el país. Están, cómo no, presentes en los inventarios: «Tres Ceñidores=40 rs.» (Getxo, 1865); «Dos Fajas=28 rs.» (Getxo, 1866); «Un ceñidor=24 rs.» (Leioa, 1866); «una Faja, y un par de medias de lana=50 rs.» (Berango, 1866); «Un Sombrero y un Ceñidor=40 rs.» (Mungia, 1866). Nuevamente son los boletines los que nos informan acerca de los colores, más variados que el encarnado que dicta el tópico *gerriko* actual, muy usado pero no exclusivo: «Faja morada» (Durango, 1862)[54]; «faja encarnada» (Zegama, 1864)[55]; «faja azul oscura muy crecida» (Orduña, 1865)[56]; «un ceñidor morado viejo» (barrio de La Cuadra, Güeñes, 1865)[57].

Fue arraigada costumbre, así entre las campesinas vascas como en las de media España y aun de Europa, la de andar por los caminos descalzas de pie y pierna en tiempo benigno, calzándose solo al entrar en población, uso que evitaba el desgaste de los costosos zapatos, al margen de tener las plantas acostumbradas al duro suelo desde sus primeros pasos y en muchas faenas cotidianas. Lo refleja Bécquer en sus dibujos, y así lo rememora el anónimo autor del texto incluido en *El Oasis* citado más arriba:

> «¿Se acuerdan ustedes, ¡vaya, pues no se han de acordar! cuando venían las aldeanas de una, dos o mas leguas entorno de Bilbao, descalzas de pie y pierna, y con las medias y zapatos colocados «holgadamente» sobre la cesta de la vendeja?
>
> Y una vez se acuerdan ustedes de ese detalle, recordarán también que así que llegaban la susodichas a la entrada de Bilbao, se apresuraban a ponerse las medias y calzarse los zapatos, lavándose antes —salvo error— si había a mano algún charco, el lodo y barro que aparecía en la superficie de la piel, o sea en la epidermis. [...]»[58]

Nada podemos extraer de la obra becqueriana acerca de los colores de las medias de las personas representadas, ni se detiene el artista en pormenores que permitan suponer labrados u otra ornamentación. Fueron muy comunes las tejidas en los colores naturales de las fibras, ya fueran de lana o hilo según el tiempo: «Dos pares de Calcetas blancas=16 rs.» (Leioa, 1865); «Dos pares de medias blancas=10 rs.» (Leioa, 1866). Destacan en algunos legajos las prendas azules, muy del gusto

Valeriano D. Bécquer. ***Campesinos Vascongados****. La Ilustración Española y Americana, 5 de septiembre de 1871, año XV, n.º XXV, p. 429.*

54 *BOB*, 27 de noviembre de 1862, n.º 142, p. 565.

55 *BOB*, 15 de marzo de 1864, n.º 32, p. 125.

56 *BOB*, 14 de marzo de 1865, n.º 31, p. 123.

57 *BOB*, 13 de junio de 1865, n. 70, p. 277.

58 *El Oasis... (op. cit.)* ; pp. 159-160.

popular por amplias áreas de España: «Un par de medias azules, de algodon=2 rs.» (Getxo, 1860); «Dos id. medias azules=16 rs.» (Leioa, 1865); y ya topamos en el Boletín con la infeliz Josefa Otalora, desaparecida «con albarcas y medias azules». En algunas dotes se hace distinción entre calcetas y medias, tal como sucede en documentos del resto del territorio español: «Cuatro pares de Calcetas y uno de medias=23 rs.» (Lemoiz, 1864); un par de calcetas y dos pares de medias usadas=14 rs. (Zamudio, 1865). Probablemente, aunque no de rigor, correspondan con diversas calidades, o quizá responda a la diferencia de color, sin pasar por alto que se sabe que en muchos lugares se ponían las calcetas, más finas, directamente sobre la piel, y encima las medias de picosa lana, si bien nada de esto aclaran los protocolos de las localidades exploradas: «Seis pares medias de lana=60 rs.» (Mungia, 1864); «Dos pares de medias gordas=12 rs.» (Getxo, 1867). Menos presencia tienen estas prendas en los inventarios masculinos, donde encontramos escasos ejemplos, pero también la susodicha distinción entre medias y calcetas: «Tres pares de medias de lana=15 rs.» (Getxo, 1864); «Un par de Calcetas=4 rs.; Un par de medias de lana=6 rs.» (Leioa, 1866).

Más adelante volveremos a referirnos al pie desnudo al tratar el vestido de las gentes de mar, porque el resto de las figuras plasmadas por el pintor gastan la clásica y elegante *abarka* de la tierra. Este prehistórico calzado de cuero se llevó por toda Europa, y me atrevería a decir que por toda la humanidad en virtud de su elemental construcción. Sencillez que, si bien permitía a menudo la autoconfección de las albarcas por hombres y mujeres, adquiría en cada región, lugar o grupo humano rasgos de inconfundible localismo. Compárense las primorosas y puntiagudas abarcas que pinta Valeriano en los pies vascones, así de hombres como de mujeres, con su costura delantera característica, rarísima si no inexistente en otras variedades peninsulares y de las islas, compárense, decía, con la elemental hechura de las que vemos en sus escenas castellanas y aragonesas. Comunes, como decíamos, a ambos sexos, fueron propias de las variedades locales las calzaderas de lana torcida, de oveja negra por lo común, así como el uso de gruesos peales de lana abatanada —las *mantarrak*— los cuales, aprisionados por las *trailak* de lana, otorgaban un perfil inconfundible al aldeano de la tierra, delatando a veces su valle de procedencia según la disposición y entrecruzado de las mismas. Las abarcas solo las he encontrado en inventarios claramente femeninos, esto es, cartas de dote y arreo

Nota distintiva del calzado vasco fueron los gruesos peales o ***mantarrak*** *abrigando el pie. Pastor de Zuia (Álava).*

Calzado antiquísmo que gastaron los campesinos de media Europa, las albarcas vascas se caracterizaron por su esmerada confección y óptima adaptación al pie por medio de diminutos frunces en el pellejo, además del empleo de calzaderas de lana para ajustarlas, detalles que reflejó fielmente Valeriano en sus apuntes. Museo del Traje-Cipe: MTFCE015917_P.

que enumeran los vestidos de la esposa: «Dos pares de abarcas=12 rs.» (Getxo, 1861); «Un par de albarcas=60 rs.» (Mungia, 1864). En alguna ocasión se apuntan aún sin sacar de la tórdiga, valorando los pares que contendría esta, según he visto también en protocolos de la provincia de Madrid: «seis pares de albarcas en un cuero de baca» (Erandio, 1865). Las *mantarrak* las encontramos entre las ropas masculinas que figuran en el inventario de dos hermanas labradoras erandiotarras: «Dos mantas de albarcas, y otro pañuelo=6 rs.» (Erandio, 1862). Y asimismo son mencionadas en las noticias del Boletín; a pesar de haber citado ya algunas en el precedente desglose por prendas, traigo aquí las descripciones completas por dar idea de conjunto del vestido, tanto de hombres como de mujeres:

> [...] José Manuel Mentiriaga, natural de Gastelu en Guipúzcoa [...] Edad como de 30 años [...] *Ropas*: Boina azul, elástico de lana barreado pantalon de pana azul, calzado de albarcas y mantas blancas. (BOB, 28 de enero de 1862, n.º 12, p. 45)

> Josefa Antonia de Larrucea, de Ibarranguelua, de 32 años. [...] Viste saya de bayeta verde, chaqueta mahon azul y albarcas, lleva un vestido completo de percal oscuro en la maleta. (BOB, 15 de julio de 1862, n.º 84, p. 353)

> Domingo de Guerricagoitia, de Arbácegui, de 19 años. [...] viste albarcas con pelcas blancas, pantalon blanco muy mediano, elástico encarnado con mangas de bayeta verde, boina azul y camisa de lienzo del pais. (BOB, 7 de agosto de 1862, n.º 94, p. 373)

Aunque últimamente eran calzado considerado más de diario, reservando los zapatos para las ocasiones especiales, muchos autores las incluyen con las ropas formales, tal como se pueden ver en las escenas de Valeriano. Ermelinda de Ormaeche, tras citar el vestido negro y la sabanilla en el pasaje que ya conocemos, remata su sucinta descripción del arreo de las casadas sin olvidar «las abarcas nuevas de anchas cintas que cruzadas sobre la robusta pierna, ciñen las blancas medias de lana en el invierno, y de grueso hilo en el verano». También Fernando Martínez Pedrosa, en su evocación para el capítulo dedicado a *La mujer de Vizcaya* en la monumental obra publicada por Guijarro, se detiene en este detalle; doy el párrafo completo por el interés que reviste el conjunto que describe:

> «[...] Yo lucía mis trenzas (*chori*) rematadas en lazos, única vanidad que nos consiente nuestra modestia, y vestía fina saya encarnada; pañuelo recogido a mitad de la cabeza, de rica seda carmesí con franja blanca; delantal de fondo azul; pañuelo de flores, color abarquillado, a la garganta; pendientes de coral, que imitaban el rubor de mi cara; media blanca y abarca fina, pues aunque los zapatos ya habían extendido su imperio hasta mi aldea, no consintió mi madre que me los pusiera para no diferenciarme de ella, que tampoco los había calzado el día de su boda.»[59]

Otros elementos

Y ya que Martínez Pedrosa menciona los pendientes de coral, aprovechemos para recordar que las paisanas vascas del XIX apenas gastaron joyas, más allá de sencillos pendientes y sin encuadrarse estos en ninguna tipología tradicional. En los apuntes de Valeriano vemos piezas pequeñas, algún zarcillo circular de los que tanto gustaban entre las mujeres de la mar por todo el Cantábrico, y quizá unos de coral como los citados en el pasaje anterior, de los de camafeo y perilla tan corrientes entre

---

59 Fernando Martínez Pedrosa, «La mujer de Vizcaya»; *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en los espectáculos, en el taller y en los salones*; Madrid: Imp. y Librería de D. Miguel Guijarro, 1872; t. II, p. 496.

las campesinas de media España por aquellos años. Y poco más, porque los protocolos son aquí igualemente significativos, encontrándose muy pocos ejemplos en las relaciones de prendas: «Dos pares de pendientes=12 rs.» (Erandio, 1861); «Un par de pendientes=60 rs.» (Getxo, 1865); «Dos pares de pendientes=60 rs.» (Berango, 1866).

Habiendo transcurrido las estancias de los Bécquer en el País Vasco siempre en tiempo veraniego, parece lógico que los paisanos que aparecen en apuntes y grabados se muestren sin ninguna clase de abrigo o sobretodo. Únicamente el guitarrista de *La fiesta de los ciegos* porta una prenda de dudosa identificación. Podría tratarse de una anguarina o una capa, piezas ambas de uso documentado en el país, pero los detalles del grabado no permiten decantarse por una u otra opción. Señalemos de paso que en los valles del interior aún permanecían en uso cierto tipo de antiguos capisayos, de notables interés y abolengo, análogos a los que podemos ver en la obra soriana del pintor. En cuanto a los paños con que protegen sus cabezas del sol las vendedoras de *El mercado de Bilbao*, no creo que se trate de prendas a propósito. Cualquiera que esté familiarizado con los mercados semanales que se celebran por toda la cornisa cantábrica, a los que bajan aún hoy algunas paisanas de los montes a vender sus productos de casa, habrá contemplado una y mil veces los imaginativos sistemas con que se defienden de los rayos solares, cuando los resquicios entre las nubes los dejan asomar. Se trata de elementos de uso ocasional, improvisados las más de las veces, entre los que solían ser habituales en lo antiguo los mismos mandiles de la cintura, o cualquier lienzo o pañuelo de buen tamaño y rigidez suficiente para ejercer de práctica visera. El *panno* de las campesinas italianas que evoca con bastante agudeza el autor del texto —tal vez el propio Gustavo Adolfo— es una pieza más compleja cuya disposición requiere de cierta pericia, al estilo de las viejas tocas de las que parece heredero legítimo.

Valeriano D. Bécquer. ***Fiesta de los ciegos****. El Museo Universal, 23 de septiembre de 1866, n. 38, año X, p. 300.*

Una vieja tarjeta postal francesa muestra a la clásica pareja de músicos ambulantes, si bien aquí la mujer que sirve al ciego de lazarillo empuña una pandereta en lugar del violín del grabado.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Niños, puerto de Algorta****. Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV.18). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte del artista tomado en Algorta (Vizcaya) el día 19 de julio de 1864.*

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Niños, puerto de Algorta****. Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV.19). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte del artista tomado en Algorta (Vizcaya) el día 19 de julio de 1864.*

Por último, tras este repaso por prendas de mujeres y hombres, unas breves consideraciones acerca de la indumentaria infantil, que el artista también incluyó a niñas y niños en sus escenas. De entrada, digamos que la vestimenta de la chiquillería vasca discurría por cauces análogos a los del resto de España, a su vez insertos en las costumbres generales en la Europa occidental. Así, tras las envueltas propias del periodo de lactancia, en cuanto echaban a andar ambos sexos vestían de forma indiferenciada, con un perfil más bien femenino, existiendo algunas prendas exclusivas de esta etapa, como las capotas de vistoso colorido. Hacia los seis o siete años ya comenzaban a vestir como los adultos, constituyendo sus trajes reproducciones muy simplificadas y en miniatura de las modas de sus mayores. A diario, una miscelánea de prendas reaprovechadas, a menudo sin ajustarse

A partir de una edad los niños vestían más o menos como los adultos, a menudo con una amalgama de prendas reaprovechadas de diverso origen que les prestaban un formidable aspecto de paisanos en miniatura. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00146.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Niños, puerto de Algorta*** *.Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV.21). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte del artista tomado en Algorta (Vizcaya) el día 20 de julio de 1864.*

Txano, gorro infantil procedente del caserío Serorategi, en Zerain (Guipúzcoa). Museo Vasco de Bilbao: 90/3443.

a sus tallas, prestaba a los críos un característico aspecto algo estrafalario y a la vez lleno de gracia, siendo habitual, como en el resto de Europa, que correteasen descalzos cuando no era el tiempo en exceso inclemente. Al respecto, conviene recordar aquí que la infancia tal como se entiende hoy dista mucho de lo que podía considerarse en aquel tiempo y entre las clases trabajadoras, cuando el trabajo infantil, a veces durísimo, era una realidad asumida y aceptada.

Arrantzaleak: la gente de mar

En el hervidero de actividad que ha constituido históricamente la ría de Bilbao y su entorno inmediato, el trabajo femenino ha ocupado un destacado lugar, hasta el punto de erigirse sus protagonistas en auténticos «tipos» característicos. Penosas labores de extrema dureza, como la descarga de embarcaciones o la inmisericorde sirga, estuvieron allí a cargo de esforzadas mujeres, cuya resistencia física se diría batida en hierro vizcaíno. No me detendré en imaginar los sinsabores de las vidas de estas trabajadoras, las cuales ocupaban los más bajos escalafones en la pirámide laboral, deslomándose a diario por un jornal de miseria que apenas alcanzaría para la más elemental subsistencia. El ojo sensible de Valeriano no dejaría de posarse sobre un colectivo concreto: las sardineras que, en singular y veloz competición pedestre, obligada por lo perecedero de su mercancía, acudían a la villa a vender la pesca recién descargada de las barcas. Las carreras por llegar las primeras a pregonar la frescura del pescado en las poblaciones del interior fueron habituales por todo el litoral norteño, de la Baiona vasca a la gallega, y acaso aún permanezcan en la memoria de personas de edad que alcanzaron a conocerlas. Indudablemente, la retina del artista se hubo de sentir estimulada por la gallarda y robusta estampa de la ligera corredora, descalza de pie y pierna, las trenzas ingrávidas al aire y el cesto cargado en imposible equilibrio sobre la cabeza. Así las pinta el texto que acompañó a la publicación del grabado, atribuido —con algunas dudas— al propio Gustavo Adolfo:

> «El dibujo que ofrecemos hoy a los suscriptores de EL MUSEO, puede dar una idea de esas muchachas, tipo acabado de agilidad y gallardía en que se reúnen la hermosura de la forma á la fuerza y la elasticidad de los movimientos, las cuales con el canasto sobre la cabeza, las ropas flotantes y los pies desnudos, que van dejando una ligera huella en la arena de la playa, corren a lo largo de la costa, trepan con una pasmosa seguridad por los peñascos que bate el oleaje y antes del medio día van a vender a la plaza de Bilbao después de haber recorrido una distancia de dos o tres leguas, las sardinas que han llegado horas antes a los puertecillos de Algorta, Lequeitio y Portugalete.»[60]

Debiendo permanecer la mayor parte de la jornada en la ribera, cuando no metidas en el agua, la ausencia de calzado no necesita mayor explicación entre las mujeres dedicadas a las labores de la mar, recia costumbre que se adquiría desde los primeros pasos en la infancia. Asimismo, para proteger algo la saya en el afán acuático, fue habitual recogerla a la altura de la cadera por medio de una cinta, cordón o cuerda, la cual, formando allí un característico abullonado, elevaba el ruedo evitando así que se mojase en exceso al trajinar, y facilitando además la carrera al liberar de algo de faldamento a las piernas desnudas.

Por su parte, otras figuras plasmadas por Valeriano aparentan estar mariscando, en todo caso las vemos con las sayas remangadas a más no poder, sin que la ausencia de color de los apuntes nos permita saber si lo que asoma bajo el ruedo es algún tipo de refajo interior o las faldas de la propia camisa, si bien me inclino por esto último al estar fechados los dibujos en pleno verano.

El desconocido autor incluido por Mañé y Flaquer en *El Oasis* evoca la figura de la sardinera cuando ya sus trayectos a pie se habían reducido considerablemente, al haberse inaugurado en 1876 la nueva línea de tranvía entre Bilbao y Algorta. Sin desprenderse del tufillo rijoso que suele acompañar a cualquier comentario de la época acerca de estas desenvueltas y esforzadas mujeres, cuya faena les obligaba a saltarse las normas del recato entonces vigentes, el texto ofrece el interés de aparentar haber servido de inspiración a la conocida y popularísima bilbainada que acabaría por ser de obligada interpretación en cualquier reunión en la que corriera lo tinto alegremente, hasta hoy:

---

60 «La sardinera. Tipo vascongado», *El Museo Universal*, 9 de julio de 1865, pp. 219-221.

Valeriano D. Bécquer. ***La Sardinera****. El Museo Universal. 9 de julio de 1865.*

«No hace dos años aún que la sardinera de Santurce, con un cesto repleto de sardinas sobre la cabeza, la saya recogida en la cintura, el refajo hasta la rodilla y descalza de pie y pierna, hacía la travesía que media entre el lugar del producto y el punto de consumo; o sean diez y seis kilómetros, en menos de dos horas.

La lucha de carreras comenzaba a la salida de Santurce, y no cesaba hasta las puertas de Bilbao. La sardinera corría, trotaba más bien, jadeante, con la lengua fuera de la boca, mojada por el sudor y el agua de la sal y las sardinas, que en abundancia corría por su rostro tostado por el sol, sin detenerse durante todo el camino, temerosa de que se le adelantaran las compañeras, anhelosa por llegar la primera a las calles de la invicta, para poder expender su mercancía sin rival que la hiciera competencia. Porque las sardinas que primero llegaban, vendíanse naturalmente las primeras, y valían casi siempre dos o cuatro cuartos más en docena de las que llegaban poco después, cuando ya el grito de ¡sardina frescaaaá! resonaba por todo el ámbito de la población.

Hoy solo «trota» la sardinera en el corto trayecto de dos kilómetros que hay entre Santurce y Portugalete. Aquel recorrido resiste casi lo mismo la más débil como la más fuerte, y de ahí que más o menos jadeantes y coloradas, lleguen todas a un mismo tiempo, al embarcadero de Portugalete, y pasen todas juntas la barca, y se coloquen reunidas como grano en racimo de uva garnacha, en la plataforma del tranvía, destinada para ellas, y a un mismo tiempo tambien, invadan las calles y plazas de Bilbao, y en el mismo momento se deje oir en uno y otro extremo de la villa, el grito más o menos agudo y penetrante de «¡Sardina frrescaaá!»

Tres décadas después de la estancia de los hermanos Bécquer en Vizcaya, la indumentria de las sardineras apenas había variado, si bien ya eran pocas las que aún lucían las trenzas a la espalda. ***Sardinera con una cesta en la cabeza pasando junto a un chalet en Santurce, camino de Portugalete****. 13/09/1896. Archivo Municipal de Burgos, Fondo Cortés: FC-2138//.*

Y ya no viene la sardinera descalza como en tiempos atrás, no señor, todas o casi todas andan calzadas, y ¡oh escarnio zapateril! ¡yo he visto, con mis cien ojos, una sardinera con botitas de tacón de cucuru hu! Y las sayas han crecido hasta el extremo de que apenas descubren media pierna y han cortado el paso, ellas, las sardineras, al recorrer las calles de Bilbao, paso antes de cazadores de Luchana, que no daba tiempo a la criada para bajar la escalera de la casa y tratar del ajuste de la sardina, por lo que preveo que entes de mucho dejará de oírse el conocidísimo diálogo que se entabla entre la sardinera en la calle, y una maritornes asomada al balcón de un quinto piso.

—¡Sardinaaaá frescaaaas! ¿Quién la quiere gordaaaá...?

—¡Sardinera...! ¿A cómo?

—A ocho.

—A cuatro.

—Sí; más tarde. No puede ser menos de seis.

—A cinco, ¿quiere?

—Vaye, baje, roja. ¡Sardina fresscaaas! ¡Quién las quiere grandes!

Y la roja, que es las más de las veces morena y más de una vez un sí es no es negra, baja, y se discute entre vendedora y compradora sobre la calidad de la sardina, que no puede ser ni más fresca ni más gorda, según aquella, y que según la última es pequeña y de «ayer».

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Pescadores****. Acuarela. Álbum Expedición a Veruela (EV.11). Universidad de Columbia (Nueva York).*

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Puerto de Algorta****. .Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV.17). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte del artista tomado en Algorta (Vizcaya) el día 19 de julio de 1864.*

> Expendida la mercancía toda que trajeron, se reúnen las sardineras como las golondrinas al emprender su marcha, y juntas, riñendo a gritos, o hablando como si riñeran, y soltando dicharachos y palabras menos castas que castizas, vuelven por donde venido han, contando al paso sus ganancias, colocadas sobre la falda del refajo, y sujetando entre dientes y labios la peseta que como garbanzo de a libra aparezca por casualidad revuelta entre un ciento de perros chicos y grandes.»[61]

Aparte estas jugosas referencias literarias que ayudan a ambientar los personajes reflejados por Valeriano, hay que señalar que el traje de las mujeres de la mar siempre fue el mismo que el de las labradoras y campesinas del entorno, si acaso más pobre, precario y remendado, al situarse las familias de pescadores entre las capas más desfavorecidas de la escala social, habitualmente sometidas a una economía de pura subsistencia a pesar de la peligrosa y durísima actividad en la que se empleaban. Huelgan aquí, por tanto, los inventarios y dotes que encontramos entre la gente labradora, al carecer

61 *El Oasis... (op. cit.)*; pp 159-160. Todo apunta a que se trate de Emiliano de Arriaga Ribero (Bilbao, 1844-Zuia, 1919), sobrino del famoso compositor y autor de numerosos textos de carácter costumbrista. En 1894 publicó, dentro de la serie *Vuelos cortos*, un relato que desarrolla algo más este mismo asunto, titulado «La sardinera», donde además incluye un detalle que podemos ver tanto en los apuntes de Valeriano como en las fotografías disponibles: «Las sayas recogidas o acortadas, formando por medio de un cordel fuertemente amarrado bajo el talle, una morcilla circular...». Emiliano de Arriaga y Ribero, «La sardinera», *Vuelos cortos. Intentados, emprendidos y realizados por un chimbo*; Bilbao: Establecimiento Tipográfico de El Nervión, 1894. La canción que se diría síntesis en copla de este pasaje es el archiconocido vals *Desde Santurce a Bilbao*.

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Puerto de Algorta*** *.Dibujo. Álbum Expedición a Veruela (EV.20). Universidad de Columbia (Nueva York). Apunte del artista tomado en Algorta (Vizcaya) los días 19 y 20 de julio de 1864.*

Sardineras entre las rocas del mar en el puesto pesquero de Santurce, zona de Lo Liso. *13/09/1893. Archivo Municipal de Burgos, Fondo Cortés: FC-2139//.*

en la mayoría de los casos de patrimonio efectivo que legar o valorar[62]. En los apuntes de Bécquer se observa ese cierto desaliño en el vestir que iban imponiendo las interminables jornadas gastadas en entrar y salir del agua, ora remangando las sayas más allá de lo permitido por los rígidos márgenes del decoro que imponía la época, ora reutilizando viejas prendas al desgaire y prescindiendo de algunas otras de rigor para evitar su deterioro, aunque sin desprenderse del peculiar aire del país. Este aspecto se revela especialmente en el tocado, el cual se mantiene dentro del estilo común a las campesinas vascas, con la notable presencia en los apuntes de una muchacha que anuda el pañuelo bajo la barbilla, fórmula poco documentada en los territorios de Vizcaya y Guipúzcoa, donde ciertamente parece que hubo poca afición a tal acomodo.

Valeriano D. Bécquer. ***El Pescador****. El Museo Universal, 3 de septiembre de 1865.*

62 En la página *Santurtzi Historian zehar, Blog de Genealogía, Heráldica e Historia local* se incluye una relación de trabajadoras de la mar en la entrada «Elenco de sardineras, rederas, portuarias, etc. en Santurtzi». garciadeiturrospe.wordpress.com/2014/09/14/elenco-de-sardineras-rederas-etc-de-santurtzi/ [29-12-2019].

Las gentes de mar solían ser de las primeras en incorporar novedades en el vestir, acostumbradas al trasiego e intercambio constantes que facilitaban los puertos, pasando la mayor parte de su vida a pie descalzo. Pescadores limpiando la cubierta del barco. Eulalia Abaitua. Museo Vasco de Bilbao: ABA-00770.

Condicionado por las necesidades de la faena, y también por contar la marinería —a diferencia de sus sufridas compañeras— con su propia y antigua tradición indumentaria, el vestido de los hombres de mar sí revistió rasgos propios y específicos que lo diferenciaban del de sus vecinos del campo. Rasgos, por otra parte, comunes a buena parte del litoral atlántico europeo, algo que no debe extrañar teniendo en cuenta el intenso trasiego humano entre puertos históricamente documentado, el cual acabó por imprimir cierto aire compartido desde Estocolmo a Cádiz: «Cinco trajes diferentes=1600 rs.; otros para uso del Mar=1000 rs.» (Plentzia, 1865). El pescador que se dispone a echar la red en medio del bravo oleaje en el grabado de Valeriano luce barba a la moda romántica, detalle que rarísima vez se veía entre campesinos, pero habitual entre los mareantes del Atlántico.

Como concesión a los usos locales, se toca con la boina de la tierra, bajo la que asoman las alborotadas garcetas entonces en boga. Se adelantaron los marineros, y con ellos los pescadores, en el uso de prendas largas en las piernas, y desde hacía siglos gastaban ciertos calzones largos que acabarían por confluir con los más recientes pantalones, que son los que vemos ya en el pescador

Camiseta interior de franela blanca. Museo Vasco de Bilbao: AAAA4122.

Muchacho en el puerto de Newhaven, Edimburgo (c. 1843-1847). Lo mismo que en el litoral mediterráneo occidental europeo los hombres de mar presentaban multitud de rasgos comunes en el vestir, otro tanto sucedía en los puertos de toda la fachada atlántica. La condición viajera del oficio generaba vestimentas similares, con muchos elementos de uso transnacional. «His Faither's Breeks», foto Hill & Adamson; Colección de las National Galleries of Scotland.

del grabado. Remangados según era costumbre, se aprecia no sé si algún tipo de forro interior o tal vez los blancos calzoncillos largos, dejando al aire pie y pierna como las mujeres. En algún legajo se incluyen estas prendas específicas: «Cinco pantalones usados de marineria=80 rs.; Tres idem, idem, interiores=40 rs.» (Berango, 1866). El protagonista del grabado parece vestir conforme al tiempo benigno del verano, yendo casi a cuerpo con apenas dos prendas superpuestas. Gastaban los mareantes en el tronco varios tipos de prendas que, cortadas tanto en lanas abatanadas como en recios mahones de algodón, a menudo en vivos colores que facilitasen la localización del infeliz caído por la borda, eran privativas del oficio, seguramente las que aparecen anotadas como *camisetas* en los inventarios de marineros, marineros-labradores según la economía mixta habitual en la costa: «Seis Camisetas de bayeta y percal=120 rs.» (Getxo, 1864); «Dos camisetas de lana=50 rs.; Dos idem, delana, interiores=40 rs.» (marinero labrador, Getxo, 1864); «Dos Camisetas de franela=80 rs.; Cinco Camisetas de lana=100 rs.» (Getxo, 1865); «Dos Camisetas mas gordas=40 rs.; Seis Franelas para interior=100 rs.» (Getxo, 1865); «Cinco Camisetas de lana, y otras dos de algodon=120 rs.»

Pescador en el puerto de Armintza (Lemoiz), c. 1920. Foto Espiga, Bilbao.

***Alkandora**. Museo Vasco de Bilbao: AAAA/4124.*

(Berango, 1866); etc. Y aunque no aparecen en los dibujos del artista, también econtramos algún otro elemento asociado a la actividad: «Un par de botas de agua=50 rs.» (marinero labrador, Getxo, 1864); «Un par de botas de agua=80 rs.» (navegante, Getxo, 1865).

Una consideración final

Salta a la vista que la obra vasca de Valeriano Bécquer no obedeció a un plan previo al estilo de la series sorianas o avilesas del artista. En una y otra provincia se preocupó por localizar aquellos lugares donde, en su opinión, se conservaba en uso la indumentaria más antigua o característica, aquella que precisamente estaba en trance de desaparecer tal como lo había hecho antes en el resto del territorio. Si la presencia de los hermanos en el País Vasco hubiera respondido a esta misión, quizá hubieran dirigido la mirada a alguna de las comarcas del interior donde el estilo del país todavía presentaba un perfil antañón, como los valles de Arratia u Orozko. Allí aún andarían en uso el calzón corto, los sombreros y los arcaicos *kapusaiak* entre los paisanos, y sería posible ver mujeres vistiendo a diario el justillo, semivelado por el pañuelo, supongo que con las sayas de colorida bayeta a la vista, aspecto que acercaría a sus habitantes a los reflejados por el pintor en Aragón o Castilla.

Con todo, su limitada serie constituye un magnífico ejemplo del estado de las modas populares en aquellas comarcas que, sin perder de vista el agitado horizonte del Cantábrico, desplegaban su verdor entre el Nervión y el Deva, con el trasfondo de la ya inciada e imparable industrialización, que tan profundos cambios ocasionaría en la sociedad y en el paisaje.

Dábamos comienzo a este capítulo señalando el grado de modernización que presentaba la indumentaria popular vasca cuando los hermanos Bécquer pasaron algunas temporadas veraniegas en el país. A la vanguardia peninsular en tantos aspectos de su vestimenta, si tomásemos cada prenda de vestir por separado ciertamente costaría localizar su origen concreto, al coincidir en lo básico con las que se podrían encontrar en otras áreas de España o Francia igualmente adelantadas en la introducción de novedades. Y sin embargo, la combinación de esos elementos comunes da como resultado un perfil inconfundiblemente vascón, que persiste incluso eliminando de las escenas los fondos que dan contexto a las figuras. De este modo, es en los detalles a la hora de disponer las piezas donde se revela claramente lo que en el pasado se definía a la perfección como uso o estilo «del país» o «de la tierra». Estilo, conviene recordar, que trascendía los límites administrativos, incluso los más arraigados históricamente, pues el traje popular, al igual que los dialectos, formaba un contínuo no sujeto a fronteras comarcales o provinciales. Costaría distinguir, por ejemplo, a encartados vizcaínos de sobanos cántabros, y al oriente resulta aún más claro hasta qué punto la influencia francesa condicionó el perfil de la vestimenta vasca peninsular.

La desconocida y singular filiación de su lengua ha construido a lo largo de los siglos una aureola de misterio alrededor del pueblo vasco, y querría un trasnochado romanticismo que tal singularidad tuviese su reflejo en la Etnografía. La realidad histórica, como suele acontecer, contradice de arriba abajo la pretensión de un traje único cuyos límites coincidiesen con los del idioma y ajustado a la rareza de este. La idea de un pueblo celosamente aislado en sus montañas, donde conservaría un sistema independiente de costumbres y tradiciones en paralelo a la lengua única no puede sostenerse con los datos a la mano, al contrario, si algo demuestran las fuentes es el dinamismo y permeabilidad de una sociedad tan compleja como la que más, no defendida por imaginarias cordilleras impenetrables, sino espléndidamente enclavada en plenos y transitados cruces de caminos, aprovechando esa feliz situación para el constante intercambio y comunicación, por tierra y mar, y atenta al devenir de la historia sin menoscabo de una sólida y duradera identidad, esta sí, resistente al paso de los siglos. Paradójicamente, y a pesar de la temprana adopción de nuevos géneros, no sería el País Vasco de los últimos territorios de España en abandonar por completo sus peculiaridades en el vestir, sobreviviendo algunos rasgos incluso a las transformaciones radicales que la intensa

Valeriano D. Bécquer (1864). ***Mercado de Bilbao****. Dibujo. Álbum Spanish Sketches. Biblioteca Nacional (Madrid). Inv.DIB/18/1/5784. Apunte del artista tomado en Bilbao (Vizcaya) en julio de 1864.*

industrialización provocaría en la sociedad campesina y marinera tradicional. Singularmente en lo que respecta al tocado en ambos sexos, según hemos ido constatando, al punto de que a la hora de establecer los arquetipos del traje regional, y al margen de la precaria fidelidad que mantuvo a sus referencias históricas en toda tierra de garbanzos (o alubias), hasta los grupos de coros y danzas locales respetaron en líneas generales la disposición de los pañuelos de cabeza, quizá por estar vivos aún entre muchas *etxekoandreak* de cierta edad por aldeas y caseríos. Y fue precisamente el gusto local, concepto de compleja definición, el que acabó por otorgar carta de naturaleza a lo que no fueron sino manifestaciones territoriales de corrientes más generales, no sujetas a divisiones administrativas, ni tan siquiera lingüísticas o culturales, que la cultura jamás conoció frontera que impidese su libre y constante periplo. Y sirva de corolario a nuestro recorrido por la obra vasca de Valeriano Domínguez Bécquer la aguda reflexión del etnógrafo Telesforo de Aranzadi:

> «La elección es indígena, por eso la existencia secular de elementos de cultura exóticos es debida al país que los acoge, y no a los de origen. La invención en sí es siempre individual, aunque sea anónima, y no de un pueblo. Suyo, de un pueblo, es lo que este asimiló, sin dejar de ser él, fuera el inventor nacido de él o no. No es suyo lo que en él no cuaja, aunque la primera inventiva hubiera brotado de uno de los suyos.»[63]

63 Telesforo de Aranzadi Unamuno, «Escalaprones»; *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, xiii (1922), pp. 660-662.

BIBLIOGRAFÍA

ARANZADI UNAMUNO, TELESFORO DE. «Etnología»; Francisco Carreras y Candi (dir.), *Geografía general del País Vasco-Navarro;* Barcelona: Establecimiento Editorial de Alberto Martín, 1911-1925; pp. 127-191.

-, «Escalaprones»; *Revista Internacional de los Estudios Vascos,* XIII (1922), pp. 660-662.

ARGÜELLES, LUIS. *Indumentaria popular en Asturias;* Gijón: GH Editores, 1986; 271 pp.

ARRIAGA Y RIBERO, EMILIANO DE. «La sardinera», *Vuelos cortos. Intentados, emprendidos y realizados por un chimbo;* Bilbao: Establecimiento Tipográfico de El Nervión, 1894.

COTERA, GUSTAVO. *El Traje en Cantabria*; Santander: El Diario Montañés, Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura y Deporte, 1999; 268 pp.

GONZÁLEZ-MARRÓN, JOSÉ MARÍA. *El vestir burgalés;* Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1981; 93 pp.

MAÑÉ Y FLAQUER, JUAN. *El Oasis, viaje al país de los fueros;* Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús Roviralta, 1880; 3 t.

MARTÍNEZ PEDROSA, FERNANDO. «La mujer de Vizcaya»; *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en los espectáculos, en el taller y en los salones;* Madrid: Imp. y Librería de D. Miguel Guijarro, 1872; t. II, pp. 481-505.

MUJIKA GOÑI, AMAIA. «El Traje Popular Vasco», *Boladaz pasatuta/Pasado de moda;* Bilbao: Euskal Museoa/Museo Vasco, 2003; pp. 21-159.

ORMAECHE, ERMELINDA DE. «La mujer vascongada»; Faustina Saez de Melgar (dir.), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas;* Barcelona: Juan Pons, 1886; pp. 387-397.

RIBELLES Y HELIP, JOSÉ. *Colección de Trages de España;* Madrid: Real Calcografía, 1825.

RODRÍGUEZ, ANTONIO. *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España pricipiada en el año 1801 en Madrid;* Madrid: Librería de Castillo, 1801.

VV. AA. *Gure aurreko Andrak/Mujeres Vascas de anteayer;* 3.º ed. Bilbao: Euskal Museoa, 1998.

-, *Janzkiak paperean. Euskal jantzien grabatuak. XVI-XIX mendeak/Trajes en papel. Grabados de indumentaria vasca. Siglos XVI-XIX;* Bilbao: Euskal Museoa/Museo Vasco, 2004; 301 pp.

-, *KRESALIBAIA, behinolako irudiak/LA RÍA, imágenes de otro tiempo;* 2.ª ed. Bilbao: Euskal Museoa, 2001.

-, *Lehenagokoen begiratuak/Miradas del pasado;* Bilbao: Euskal Museoa, 1998.

-, *Santurtzi Historian zehar, Blog de Genealogía, Heráldica e Historia local* garciadeiturrospe.wor-

dpress.com/2014/09/14/elenco-de-sardineras-rederas-etc-de-santurtzi/ [29-12-2019].

-, *Senitartea/La familia;* Bilbao: Euskal Museoa, 2009.

VIOLANT I SIMORRA, RAMÓN. *Indumentària tradicional del Pallars;* Tremp: Garsineu Edicions, 2000; 79 pp.

Enrique **Borobio Crespo.** *Diputación de Soria*

El vestir popular soriano a través del legado de los hermanos Bécquer.

Introducción

El interés por la tradición y los tipos populares es una constante en nuestra literatura y pintura a lo largo de la Historia del Arte. La llegada de las ideas románticas vivificó esta corriente aportando a la tradición hispana una gran producción artística que reflejaba la visión que los extranjeros tenían de nuestro territorio. Proliferaron los cuadros de gitanas, toreros y bandoleros tan del gusto de los viajeros europeos y que los artistas de la escuela sevillana supieron plasmar en infinidad de lienzos. Como hemos podido ver en páginas anteriores, Valeriano Domínguez Bécquer[1] conservaba ese pintoresquismo amable y folklórico de la escuela sevillana de la que procede, pero, al igual que otras corrientes románticas, su pintura está alejada de cualquier intento de crítica social; es más una pintura costumbrista con un afán documental. Así Gustavo Adolfo Domínguez Bécquer[2] decía sobre la obra de su hermano:

1 De ahora en adelante Valeriano.

2 De ahora en adelante G. Adolfo.

Estos cuadros están hechos de memoria y, sin embargo, resplandecen en ellos la verdad, la espontaneidad y la gracia. La costumbre de estar siempre apuntando del natural hacía que no se amanerase nunca y que hubiese en sus composiciones un sello grande de verdad[3].

Ambos hermanos fueron pioneros en plasmar sus obras desde un punto de vista antropológico. La antropología cultural, tal como la conocemos hoy, se originó en el siglo XIX cuando historiadores y estudiosos buscaron dar una interpretación sistemática de las tradiciones y costumbres de otras sociedades. G. Adolfo ya fue crítico con el abandono del estudio de la cultura propia "del país" frente a las corrientes que se preocupaban por analizar la cultura de los pueblos de fuera de Europa y con estas palabras lo expresaba en *El Contemporáneo*:

A mí me hace gracia observar cómo se afanan los sabios, qué grandes cuestiones enredan y con qué exquisita diligencia se procuran los datos acerca de las más insignificantes particularidades de la vida doméstica de los egipcios o los griegos, en tanto que se ignoran los más curiosos pormenores de nuestras costumbres propias[4].

Si algo fueron los Bécquer es defensores del trabajo de campo como base para el estudio antropológico al contrario de otros métodos de investigación coetáneos que realizaban "antropología de sillón[5]". Los hermanos sevillanos se adelantaron a las teorías antropológicas de Bronislaw Malinowski que emprendió el estudio directo de los pueblos investigados mediante el trabajo de campo etnográfico. Tanto los textos de G. Adolfo como la obra de Valeriano son prueba de ello, a lo que se suma la pasión con la que realizaban este cometido. La *Carta IV* que escribe G. Adolfo desde Veruela es, sin lugar a duda, un alegato sin precedentes en defensa de la recopilación de la tradición de una manera metodológica, mensaje que está de actualidad ya que todavía hoy en pleno S. XXI[6] podemos ser capaces de documentar, como lo hicieron los Bécquer, resquicios de ese legado cultural. Para ello es necesario seguir los siguientes consejos de G. Adolfo:

(…) salir de los caminos trillados, vagar al acoso de un lugar a otro, dormir medianamente y no comer mejor; es preciso fe y verdadero entusiasmo por la idea que se persigue para ir a buscar los tipos originales, las costumbres primitivas y los puntos verdaderamente artísticos a los rincones donde su oscuridad les sirve de salvaguardia y de donde poco a poco los va desalojando la invasora corriente de la novedad y los adelantos de la civilización[7].

En 1864 los Bécquer instaban a la administración central a que realizara campañas de recogida de datos con el fin de salvaguardar un rico patrimonio en vías de desaparición.

(…) el gobierno debía fomentar la organización periódica de algunas expediciones artísticas a nuestras provincias. Estas expediciones, compuestas de grupos de un pintor, un arquitecto y un literato, seguramente recogerían preciosos materiales para obras de grande entidad. Unos y otros se ayudarían en sus observaciones mutuamente, ganarían

---

3 Guerrero Lovillo, J. (1974). *Valeriano Bécquer. Romántico y Andariego (1833-1870)* (pp. 39-40). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

4 Domínguez Bécquer, G. A. (12 de junio de 1864). Desde mi celda. IV. *El Contemporáneo*, p. 3.

5 La expresión "antropología de sillón" hace referencia al modo en el que los primeros antropólogos realizaban sus estudios: sentándose y leyendo informes escritos por viajeros y misioneros acerca de otras culturas, pero nunca visitaban los lugares ni tenían experiencia directa con las personas involucradas en la investigación.

6 En la actualidad nos encontramos ante una nueva corriente dentro de la antropología, pasando de investigadores que realizaron trabajos antropológicos en la segunda mitad del S. XX y en la actualidad siguen corrientes de antropología de gabinete a los que valoran el trabajo de campo y la observación participante como fuente fundamental para el estudio antropológico.

7 Domínguez Bécquer, G. A. (12 de junio de 1864). Desde mi celda. IV. *El Contemporáneo*, p. 3.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre tabla. Museo del Romanticismo (Madrid). Inv. CE1916.*

en esa fraternidad artística, en ese comercio de ideas tan continuamente relacionadas entre sí, y sus trabajos reunidos serían un verdadero arsenal de datos, ideas y descripciones, útiles para todo género de estudios[8].

Esta es en definitiva la fundamentación de la pensión recibida por Valeriano. El pintor deja constancia en su obra del cometido para el que le fue encargado el trabajo, "*estudiar las costumbres de las provincias de España*[9]", por lo que no es sólo el atuendo lo que documenta en sus cuadros sorianos. Si analizamos la obra de este artista sevillano desde la teoría del gran antropólogo Lévi-Strauss, vemos cómo el pintor realiza una auténtica etnografía a través de la descripción documental que efectúa en sus bocetos, estudios y dibujos de la cultura soriana; pero también su obra tiene una base etnológica por la comparación que realiza entre la sociedad urbana y la rural. A su vez realiza una antropología propiamente dicha ya que mucha de su producción artística es una síntesis en la que se crea una propuesta compilatoria de la cultura soriana de la segunda mitad del S. XIX. Su hermano G. Adolfo lo decía de esta manera:

Apuntaba y dibujaba mucho, rodando de aldea en aldea. Sus libros están llenos de episodios curiosos e interesantes de estos viajes. A última hora, en un lugarejo cualquiera, hospedado en un mesón, con buena o mala luz, con avíos o sin ellos, pintaba los cuadros de la pensión sin modelos, sin recursos[10].

Este mundo rural que los hermanos Bécquer plasman en dibujos y escritos está vinculado no solo a lo exótico, pintoresco o popular como sinónimo de aislamiento y atraso, sino a documentarlo desde el punto de vista de valorar y salvaguardar la esencia cultural del territorio. Al mismo tiempo son conscientes de los beneficios del progreso de la sociedad moderna.

España progresa, es verdad; pero a medida que progresa, abdica de su originalidad y su pasado. (…) Todo esto es mejor, seguramente, pero menos pintoresco, menos poético; dejad, pues, que mientras se regocije el pensador y el filósofo, lloren su perdida el pintor y el poeta[11].

Los tres cuadros sorianos entregados como pago de la pensión del gobierno son en sí mismos el resultado de un estudio antropológico realizado por los Bécquer en su estancia por tierras sorianas. Aunque en las siguientes páginas vamos a hacer una exposición detallada sobre los modos de vestir y las prendas que retrata Valeriano en su obra, no podemos pasar por alto otros aspectos inmateriales de la cultura como costumbres, creencias, normas y otros materiales como la artesanía, el ajuar doméstico y los útiles agrícolas que quedan disimulados en la obra del pintor sevillano.

Los ámbitos a tratar en un estudio antropológico son sumamente amplios y en muchas ocasiones unos se entrelazan con los otros. Valeriano nos coloca en su obra artística al campesino soriano dentro de su cosmos, inserto en un paisaje cultural. Este entorno queda reflejado en su cuadro de "El baile[12]" del que el propio pintor nos dice "*he creído dar una idea justa del país estudiando sus tipos en Villaciervos, donde he colocado la escena*[13]". Así muestra el paisaje del páramo con el Moncayo al fondo. Además, vemos cómo documenta la distribución de la tierra por parcelas cercadas de muros de piedra y pone en el paisaje alguna construcción auxiliar, seguramente majadas de uso ganadero, que

---

8 Domínguez Bécquer, G. A. (12 de junio de 1864). Desde mi celda. IV. *El Contemporáneo*, p. 3.

9 Archivo del Museo del Prado.

10 Guerrero Lovillo, J. (1974). *Valeriano Bécquer. Romántico y Andariego (1833-1870)* (pp. 39- 40). Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

11 Domínguez Bécquer, G. A. (30 de marzo de 1862). La Nena. *El Contemporáneo*, p. 1.

12 Domínguez Bécquer, V. (1866). *El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

13 Archivo del Museo del Prado.

Mujeres hilando a la puerta de una casa. Colección Particular.

viene a ratificar la descripción que M. Blasco hace al hablar del término de Villaciervos señalando "*el terreno, que por cierto es flojo y más a propósito para pastos de ganado lanar que para la producción de cereales*[14]". El paisaje que vieron los Bécquer en la provincia ha ido desapareciendo con la modernización del campo y las políticas de concentración parcelaria y reforestación de algunas comarcas.

Los hermanos Bécquer documentan la economía ganadera del Páramo y la dejan patente en varios dibujos en los que las mujeres aparecen hilando lana. G. Adolfo, al comentar el dibujo de "Las Segadoras[15]", nos habla de la práctica en este territorio de la trashumancia o trasterminancia diciendo que los padres y maridos de esas mujeres que coloca a la rueca *"se dedican al pastoreo o a otro ejercicio cualquiera que los mantiene lejos de su casa la mayor parte del año";* sin embargo, en "Campesinos en un pozo[16]" tan sólo plasma en un segundo plano un pequeño rebaño de ovejas. Valeriano también documenta en "El baile" otro tipo de migraciones temporales como son las realizadas por los carreteros pinariegos para el transporte y venta de productos de madera. El pintor coloca en las eras de Villaciervos una yunta de vacas o bueyes de raza serrana uncida a una carreta de rueda maciza similar a la que utilizaban los carreteros serranos. Es a mediados del S. XIX, época en la que los Bécquer están en la provincia de Soria, cuando la Real Cabaña de Carreteros del Reino a la que pertenecían los carreteros pinariegos pierde sus privilegios dedicándose exclusivamente a procesar las suertes de pinos comunales, fabricar trillos, gamellas o taburetes en invierno y serrar pinos para recorrer los pueblos de Castilla en primavera. Esta práctica fue habitual casi hasta los años 50 del S. XX desapareciendo cuando se generalizó el uso de transportes a motor. Teodoro de Miguel, de la localidad de San Leonardo de Yagüe, todavía recordaba como salían de este pueblo pinariego con las yuntas y los carros cargados de madera para venderla[17].

---

14 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 80). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

15 Domínguez Bécquer, V. (2 de junio de 1870). Las Segadoras. Estudio de costumbres Sorianas . *El Museo Universal*.

16 Domínguez Bécquer, V. (1867*). Campesinos en un pozo* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

17 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en San Leonardo de Yagüe el 25 de junio de 2020.

Íbamos y comíamos en la zona. Llevábamos nuestras viandas para seis u ocho días. Recuerdo una vez que fuimos con un tío mío y yo y nos tuvimos que llegar hasta Deza. ¡Fíjate! Por toda la parte de La Quiñonería, Reznos, Carabantes, toda esa parte pegando al Moncayo. Se dio muy mal el vender y nos duró nueve días.

Muchas veces era intercambio de productos: los machones y tablas eran cambiados en tierras de cereal por grano o por paja que escaseaban en Los Pinares. Otro de los productos que los artesanos pinariegos realizaban durante el invierno en las estancias en su domicilio eran pequeños muebles y gamellas. Este recipiente multiusos de madera maciza sacado del vaciado de un tronco también está representado en la obra de Valeriano. Todavía hoy en San Esteban de Gormaz hemos podido recopilar este recuerdo.

Las gamellas, las usaban para todo: para cuna para el chico, para la matanza. Las cambiaban a los carreteros de los Pinares que venían con ellas; se lo cambiaban por lo que cogía de grano. Se llenaba, se pasaba el rasero y así se compraba[18].

Igualmente, Valeriano documenta el uso de la carreta para conducir el cadáver a la última morada en su dibujo "Recuerdos de un viaje. La conducción de un cadáver en un pueblo[19]", práctica de cuyo recuerdo ya no queda en la memoria de los más mayores de nuestra provincia. Los carros eran un lujo y no todas las casas lo tenían ya que gran parte de los transportes se hacían directamente a lomos de animales. Valeriano muestra el uso del burro en varios de sus dibujos, caso de "Las segadoras" donde en uno de los pollinos van montadas hasta tres mujeres. En "Pastor y pastora de Villaciervos[20]" queda reflejado el asno con todos los aparejos de artolas y ganchos para el transporte de la leña.

A través de la obra de Valeriano podemos hacer un repaso de los medios de transporte tradicionales, desde el traslado del agua en los cántaros que vemos en el cuadro "Campesinos en un pozo" donde las mujeres portan dos cántaros atados entre sí, uno a la espalda y otro en la parte delantera, a los que solían sumar el que portaban sobre la cabeza modo común de transporte que se dio en gran parte del Páramo y la Sierra, hasta el transporte por medio de animales que es el más usado y documentado por el artista como hemos explicado en líneas anteriores.

Algunos métodos constructivos tradicionales de la provincia también quedan documentados en la obra de Valeriano. En el cuadro "Procesión en Noviercas[21]" nos muestra las características propias de la arquitectura vernácula: la distribución de los vanos, los detalles de los muros de tierra probablemente confeccionados en tapial y adobe, la teja árabe, el encalado de los muros en blanco y sobre todo pequeños detalles que podrían pasar desapercibidos como el enlucido en azul de los huecos, tradición muy extendida por tierras aragonesas que en las tierras del Moncayo se utilizó como método profiláctico contra brujas y los males de ojo. El uso de la piedra como material constructivo queda reflejado en el cuadro de "El baile" donde podemos ver el esquinzo de una construcción de tipología pinariega además de un murete, seguramente realizado en piedra seca, sobre el que se apoyan varios personajes del lienzo. La importancia forestal de la provincia de Soria queda expuesta en el predominio de la madera dentro de los elementos constructivos tradicionales. Esto no sólo se ve en los interiores de las viviendas, tal y como dibuja Valeriano en "El cuento del abuelo[22]", sino también en el paisaje urbano de los soportales plasmados en la "Pastor y pastora de Villaciervos" o en "La panadera de Almazán[23]".

---

18 Extracto de grabación de campo realizada a Javier Ortega "El Letanías" por el autor en San Esteban de Gormaz el 26 de septiembre de 2020.

19 Domínguez Bécquer, V. (15 de febrero de 1871). Recuerdos de un viaje. La conducción de un cadáver en un pueblo. *La Ilustración de Madrid*, p. 44.

20 Domínguez Bécquer, V. (17 de marzo de 1867). Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos. *El Museo Universal*, p. 85.

21 Domínguez Bécquer, V. (1867). *Procesión en Noviercas* [óleo sobre tabla]. Diputación Provincial de Soria.

22 Domínguez Bécquer, V. (24 de marzo de 1867). Costumbre de Castilla. Soria. El cuento del abuelo. *El Museo Universal*, p. 92.

23 Domínguez Bécquer, V. (9 de junio de 1867). Tipos de Soria. La panadera de Almazán. *El Museo Universal*, p. 181.

Rueda de recalzones y eje de carro elaborados íntegramente en madera. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Otro de los elementos patrimoniales que Valeriano incluye en su obra soriana es la artesanía. Ya hemos hablado de elementos de pequeño mobiliario que realizaban los carreteros, pero en los lienzos y dibujos del pintor sevillano aparecen piezas de cerámica de los alfares más conocidos de la provincia, como los de Boós y Tajueco, reconocibles por el color marrón anaranjado de las piezas y su vidriado. De Quintana Redonda Valeriano documenta los cántaros negros, tan característicos de esta localidad y que la cultura popular plasmó en el dicho "*En Quintana Redonda los cantareros hacen de tierra roja cántaros negros*". En el cuadro "Campesinos en un pozo" así como en su dibujo preparatorio el artista muestra las dos tipologías de este tipo de cántaros que se caracterizan por su cuerpo ovoide, su base pequeña, su diámetro máximo en el tercio superior y su cuello cilíndrico de reducido tamaño. En la colocación de las asas también es posible apreciar las dos variedades de estas piezas. Valeriano representa tanto los cántaros con una sola asa de cinta sobre el cuello de la pieza como los que tienen, además de esta, otra de mayor tamaño en la parte media de la pieza que propicia su carga y atado sobre el pecho y la espalda.

Elementos de cestería de la comarca de Almazán (Soria) y alfarería de Tajueco (Soria). Colección particular.

La cestería es otra de las artesanías que está ampliamente representada en la obra de Valeriano. En "El baile", el "Aldeano de Fuentetoba[24]" o en "El santero[25]" el artista muestra cestas de diferentes tamaños y tipologías. Sabemos por los testimonios recopilados en nuestro trabajo de campo que en casi todas las localidades había un artesano cestero para los cestos ordinarios, pero las cestas de fino mimbre y con complejos trenzados eran adquiridas en las ferias a gitanos ambulantes o a artesanos que acudían a las localidades.

Son muchas las piezas de artesanía o vinculadas a los modos de vida agrícolas y ganaderos de los habitantes de estas tierras que podemos valorar en la obra de los hermanos Bécquer, pero si bien es cierto que no sólo son estos bienes muebles los que nos interesan a la hora de analizar la producción artística de Valeriano, podemos acercarnos a ella desde un punto de vista de documentación de la sociabilidad y las organizaciones sociales. El cuadro de "El baile" documenta además uno de los aspectos sociales más importantes de la sociedad, la fiesta, escenificando un baile a tambor en el que sus protagonistas están bailando "al estilo del país" un baile suelto. A través de la imagen los especialistas podrían analizar desde la colocación de hombres y mujeres dentro del baile hasta la posición de los cuerpos. También el cuadro "Procesión en Noviercas" nos habla de la organización

24 Domínguez Bécquer, V. (16 de junio de 1867). Soria. Aldeano de Fuentetoba. *El Museo Universal*, p. 189.

25 Domínguez Bécquer, V. (28 de septiembre de 1867). Tipos Sorianos. El santero. *El Museo Universal*, p. 309.

y el orden consuetudinario del acto representado. En definitiva, cada una de sus obras podría ser trabajada desde cada uno de los puntos de vista de los términos que estudia el Folklore.

A lo largo de las siguientes páginas vamos a intentar analizar de una manera detallada la indumentaria popular que aparece en la obra de Valeriano. Para ello, además de un trabajo de campo sistemático, se ha realizado un importante vaciado de fuentes documentales como Boletines Oficiales, prensa histórica y protocolos notariales. Tan sólo se van a estudiar las piezas de indumentaria que fueron documentadas por los Bécquer en la provincia, aunque somos conocedores de que existen otras tipologías de piezas y formas de vestir dentro de los territorios que visitaron los hermanos sevillanos. Así comenzaremos por el atuendo femenino y continuaremos por el masculino para finalizar con el atuendo de los más pequeños.

El autor realizando trabajo de campo en la localidad de Berzosa (Soria) el día 20 de septiembre de 2015.

Indumentaria femenina

Camisas

Abordamos la descripción del atavío femenino comenzando por la camisa. Esta iba directamente sobre la carne y en ocasiones era la única prenda interior que llevaban las mujeres siendo, por ello, la más íntima. Estaba en contacto con la piel las 24 horas del día ya que no se desprendían de ella ni para dormir. Las campesinas sorianas, al igual que las del resto del territorio peninsular, no usaron otro tipo de muda tal y como demuestra la documentación notarial de finales del S.XIX relativa a las casas de clases populares. Al contrario sucede en los inventarios de familias que gastaron galas urbanas donde vemos referencias a pololos y enaguas. A diferencia de otras prendas que se mandaban coser a los sastres, era normal que las camisas se confeccionaran en cada casa con lino, lienzo o cáñamo de producción local denominado "del país". Valga como ejemplo la nota curiosa que figura en un protocolo de la ciudad de Soria del año 1750 en la que se alude a *"Veinte varas de lino para camisas*[26]*"*. Junto con las sábanas constituyen una parte fundamental del ajuar siendo un elemento textil que siempre aparece en las dotes matrimoniales.

En un protocolo de Aldealafuente[27] de 1783 se puntualizan los siguientes datos sobre camisas: *"Una camisa de lino, dos camisas de mujer, otra camisa de cáñamo, otra de cáñamo de mujer, y otra camisa de mujer de cáñamo*". A lo largo de la provincia de Soria se han localizado varios ejemplares de cuadernillos antiguos en los que figuran apuntados los textos de las rondas que los mozos interpretaban a la puerta de las casas en el tiempo de Navidad. En estos volúmenes manuscritos, fechados en algún caso desde el último cuarto del S. XIX, hallamos varias versiones de "El vestido de la gala", pieza en la que aparecen versos que hacen referencia a las camisas.

La camisa que te pones
es de lienzo y bien curado,
tiene el cuellecito estrecho
de tus manos es labrado[28].

Las hechuras de las camisas eran sencillas lo cual responde al hecho de que solían elaborarse en la propia casa como hemos comentado anteriormente. Para su confección se utilizaban dos segmentos rectangulares que solían tener, según ejemplifican las piezas testigo localizadas, la misma anchura de los telares locales. Estas se unían por la parte superior y por los laterales. A la estructura formada se le unían las amplias mangas que se habían fruncido con pequeños pliegues tanto en el puño como en los hombros. Con el fin de tener comodidad en su uso y dar juego al brazo, se añadía en la sisa una pieza cuadrada.

Curiosas eran aquellas prendas que estaban confeccionadas con varias fibras textiles: el lienzo más fino se reservaba para la parte superior que podía ser lucida debajo del justillo en el estío como vemos en el cuadro "Procesión en Noviercas", y el cáñamo para la inferior por tener menor contacto con la carne y permanecer oculta con las sayas ya que esta prenda solía llegar hasta la altura de las rodillas. La picaresca popular se hizo eco de esta circunstancia con el dicho *"la camisa, la pechera de lino y el haldar de alrota; la mejor carne, la peor ropa*". En el pueblo de Torreblacos pudimos recoger una ilustrativa nota sobre esta forma de confeccionar las camisas que, en palabras de Antonina García Gonzalo se hacía de la siguiente manera:

---

26 Archivo Histórico Provincial de Soria (de ahora en adelante A.H.P.SO). Caja 988, p. 185. Carta de dote a favor de Manuela Pobrete, año 1750.

27 A.H.P.SO. Caja 1194, p. 347. Cuentas de fin y muerte del Sr. D. José Carabantes y Salcedo, cura vicario de la parroquia de Aldealafuente. Es ciertamente llamativo que en las cuentas de este sacerdote aparezcan enumeradas tantas prendas femeninas.

28 Cuaderno con los textos para El Reinado de Santervás del Burgo fechado en 1920: folio 7v.

Camisa femenina que forma parte del traje de pastora de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

La camisa de lienzo que iban a segar más frescas, pero de aquí para arriba de tela con mangas y todo, y de aquí para debajo de la cintura de lienzo o de lino[29].

Estas faldas de la camisa solían tener una pieza a modo de cuchillos confeccionados en el mismo género con la finalidad de dar mayor vuelo a la parte inferior. "El vestido de la gala" recogido en Fuentearmegil nos habla también de esta prenda e introduce unos versos descriptivos que nos sirven para ejemplificar la forma en su versión femenina.

La camisa de esa dama
la comparo a una campana,
redondita por debajo
de cintura muy delgada[30].

29 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Torreblacos el 22 de mayo de 2016.

30 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Fuentearmegil el 23 de enero de 2016.

Valeriano en su obra soriana documenta la arcaica costumbre de mostrar la amplia pechera de la camisa de las mujeres antes de que la moda impusiera velar esta parte del cuerpo con pañuelos y mantones. Los gustos populares de estas tierras no eran muy prolijos en la ornamentación y no cuajaron, o no se mantuvieron en el tiempo, las labores de labrado en tonalidades oscuras de pecheras y puños que se han conservado en otras provincias como la vecina Segovia. Las decoraciones que presentan los ejemplares más arcaicos localizados no van más lejos que hacer el trabajo de sujeción de los pliegues de pechera y puños. Estos elementos quedan a la vista en el cuadro "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma[31]" donde el vuelo de la pechera se recoge en dos filas de perfectos pliegues ajustados al cuello de la moza cerrándolo con un único botón que según los ejemplares localizados en la zona estaba confeccionado en hilo de lino o con un hiladillo tejido del mismo lino. Estas camisas iban abiertas en la parte delantera hasta la mitad del pecho. Esta abertura ayudaba

Izquierda

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004238. Detalle del plegado que forma el cuello de la camisa.*

Derecha

Camisa femenina. Fuencaliente del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

31 Domínguez Bécquer, V. (1866). *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma* [óleo sobre tabla]. Museo Nacional del Prado.

no solo a vestir la prenda sino que también era útil para que las madres lactantes pudieran dar el pecho sin la necesidad de descubrirse. Anastasio González en su descripción sobre El Valle nos dice:

> *La preparación de telas en los trasnochos las mujeres no tenían otra finalidad que la absurda de que las gentes pudieran decir a su fallecimiento:* El Tío Fulano ha dejado tantos miles de duros; su mujer dejó x docenas de sábanas; tantas docenas de camisas de hilo fino, y tantas de almohadones[32] .

Esta máxima se extiende por toda la provincia lo cual se traduce en que muchos inventarios están repletos de camisas tanto femeninas como masculinas.

A diferencia de otras zonas de Castilla y León donde el trabajo de campo saca a la luz sin mucho esfuerzo ejemplares de camisas de lino, en la provincia de Soria es escaso el muestrario localizado; sin embargo, es curioso ver cómo al sacar las prendas de arcas que las familias han guardado al completo, encontramos casi siempre más de una camisa en el mismo lote. Aunque siguen los patrones tradicionales, muchas ya están confeccionadas en su parte superior con telas de algodón. Esto queda demostrado con los siguientes datos recogidos en el municipio de Ciria en el año 1850, fecha coetánea a la estancia de los hermanos Bécquer por la comarca: *"Cuatro camisas nuevas de mujer 40, más otras cuatro más inferiores 38, más otras seis ya remendadas 30[33]".* No es hasta la segunda mitad del S. XIX cuando empiezan a proliferar en los inventarios sorianos las camisas de algodón que fueron sustituyendo rápidamente a las de lino y lienzo por la comodidad de uso y sobre todo por ser mucho más fáciles de lavar. Los materiales se adquirían en el comercio a precios asequibles y permitía abandonar la costosa labor de la preparación del hilo de lino o cáñamo. Tan sólo en algunas zonas, y asumido por las mujeres más mayores, conservaron el uso de las toscas camisas de lienzo casero hasta las primeras décadas del S. XX. El Museo del Traje CIPE tiene entre sus fondos una camisa de mujer (CE002201) que forma parte del conjunto de traje de "Pastora de Villaciervos" entregado a este centro por parte de la Comisión de Monumentos de la Provincia de Soria para la exposición de 1925. Esta pieza conserva en gran parte de su traza las hechuras tradicionales salvo en el cuello y en el material utilizado para su confección ya que, según el catálogo del museo, está realizada en dos calidades de algodón. Es común que estas camisas confeccionadas a caballo entre el S. XIX y el XX tengan las mangas y la pechera de algodón y la falda de lienzo. Las que presentan la pechera en algodón suelen estar decoradas en el lado izquierdo de la abertura frontal con las iniciales de la propietaria bordadas en color rojo. Las que están confeccionadas en su totalidad en lienzo o lino casero no presentan esta particularidad decorativa según atestiguan los ejemplares localizados hasta el momento en la provincia. Son pocas las notas que salen en el trabajo de campo sobre estas prendas, pero para muestra exponemos la siguiente cita que recogimos en la localidad de Zayuelas: "*Y camisas gordas de cáñamo, o lino es igual, aquí no se sembró. En Fuencaliente* sí, *cómo pondrían esas camisas, cómo valdrían con ellas[34]".*

Justillos

Colocado sobre la camisa, el justillo es la primera prenda que cubre el torso femenino. Su uso fue general en toda la provincia desde el S. XVIII hasta las primeras décadas del S. XX. El justillo aparece en los inventarios de bienes como prenda tanto masculina como femenina. Señalamos como ejemplo un protocolo de la villa de Almazán de 1794 en el que puede leerse *"Seis justillos de hombre en 60, siete*

Recreación de justillo femenino de la zona del Moncayo según los dibujos y óleos de Valeriano D. Bécquer. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

32 González Gómez, A. (1931). *La Región de "El Valle"* (pp. 19- 20). Soria: Imprenta de E. las Heras.

33 A.H.P.SO. Caja.1877, p. 49. Inventario de bienes de Pedro Gil, viudo de Rufina Rodrigo. Ciria, 1850.

34 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Zayuelas el 8 de septiembre de 2015 a Amparo Lafuente Rodrigo de 86 años.

justillos de mujer en 42[35]*"* o un inventario de bienes de la localidad de Aldealafuente fechado en 1783 donde queda anotado "*Dos justillos de hombre de lino, un justillo de lino*[36]*"*. Estos justillos masculinos no son solamente propios de tierras sorianas tal y como demuestran los trabajos realizados por el etnógrafo Gustavo Cotera, quien también ha documentado esta casuística en los inventarios de las zamoranas tierras de Aliste[37]. En la época que nos atañe en este artículo entendemos el justillo como prenda especialmente femenina y como tal vamos a tratarlo en las siguientes páginas.

Las diferentes versiones recogidas de "El vestido de gala" a lo largo y ancho de nuestra provincia contienen interesantes coplas respecto a su uso. De uno de los cuadernos manuscritos con los cantares de El Reinado de Santervás del Burgo extraemos esta bella cuarteta sobre el justillo en la que ya considera a esta pieza una prenda de adorno.

El justillo que te pones
para adorno de tu cuerpo,
es el que me roba el alma,
corazón y entendimiento[38].

Según los datos recogidos en la documentación notarial y de archivo los justillos se confeccionaban en muy diversos materiales, desde la seda hasta el lienzo, el paño o la estameña casera. Solían ser prendas interiores durante el invierno que se dejaban ver en el tiempo estival. Si nos fijamos en los anuncios de desaparecidas de la segunda mitad del S. XIX, época en la que G. Adolfo y Valeriano recorren la provincia, vemos como el uso exterior del justillo se circunscribe a los meses de abril a septiembre. Como ejemplo rescatamos la nota sobre la desaparición de Benita García Miguel de 30 años en la localidad de Pedrajas en 1868 cuya descripción puntualiza que "*Va en mangas de camisa, viste justillo de paño*[39]. El uso de estas prendas no sólo fue cosa de mujeres adultas; niñas y mozas también las lucieron como demuestra la descripción de Francisca López de 4 años en la que podemos leer la misma expresión anterior: *"justillo encarnado, media de lana celeste y zapatos todo en buen uso y en mangas de camisa*[40]*"*.

Los justillos se ataban y ajustaban con un cordón al cuerpo y, en base a lo descrito en las coplas de "El vestido de gala" que en la provincia de Soria formaba parte del repertorio de las Rondas profanas de Navidad y El Reinado, sabemos que se tenía por costumbre que fuera el mozo el que regalara el cordón para dicha pieza textil. Resulta llamativo cómo algunos ejemplos textuales conservan el término "aretar", palabra popular referida a la acción de introducir el cordón por los aretes o agujeros para ceñir la prenda al cuerpo. El cuaderno manuscrito con los "Cánticos para Noche Buena" de la localidad de Bayubas de Arriba, cuyas marcas de agua lo datan en las últimas décadas del S. XIX, época cercana a la estancia de los hermanos Bécquer en la comarca, recoge una versión del citado tema literario con la siguiente copla:

Si te aretas el justillo
y arétalo con amor
acuérdate de aquel majo
que te regaló el cordón[41].

---

35 A.H.P.SO. Caja. 1928, p. 65, Almazán, 1794. Inventario de bienes de Manuel Martínez.

36 A.H.P.SO. Caja 1194, p. 347. Cuentas de fin y muerte del Sr. D. José Carabantes y Salcedo, cura vicario de la parroquia de Aldealafuente.

37 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 50). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

38 Cuaderno con los textos para El Reinado de Santervás de Burgo fechado en 1920: folio 8r.

39 Boletín Oficial de la Provincia de Soria (de ahora en adelante B.O.P.SO). 5 de agosto de 1868.

40 B.O.P.SO. 27 de abril de 1877.

41 Cuaderno con "Cánticos para Noche Buena" de Bayubas de Arriba, Folio 12V.

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Procesión en Noviercas****. Óleo sobre tabla. Diputación de Soria. Detalle de los dos personajes femeninos con justillos abrochados en la espalda.*

Detalle de un cordón utilizado para abrochar prendas de busto. Villaciervos (Soria). Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Bien es cierto que Valeriano no plasmó el uso del justillo en el vestir "al estilo del país" de las campesinas del Páramo de Villaciervos-Calatañazor o la Ribera; en cambio, sí lo hizo en su cuadro "Procesión en Noviercas" donde al menos dos mujeres visten esta prenda. Son casos singulares dado que estos ya no se corresponden con la idea preconcebida que tenemos de la pieza al abrocharse en la parte de la espalda. Su forma debió ser común en la segunda mitad del S. XIX en toda la zona del Moncayo, tanto soriana como aragonesa, y convivió con el tradicional justillo abrochado en la parte delantera como vemos en el cuadro "Interior de una casa en un pueblo de Aragón[42]" realizado por Valeriano en 1865 y hoy expuesto en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Dichos justillos, teniendo en cuenta lo que podemos ver en la obra de Valeriano referente al Moncayo, pueden ser la interpretación popular de la moda del momento en la que los cuerpos se abrochan atrás y cubren la parte del pecho dejando un gran escote al descubierto y tirantes que se apuran para imitar al traje de sociedad, indumentaria de moda durante la segunda mitad del siglo XIX entre las damas pudientes. Aunque los justillos acordonados a la espalda, o más bien a la espalda y al frente, es posible que deriven de una moda al menos dieciochesca de la que quedan ejemplos arcaizantes en la indumentaria europea como la sarda.

El trabajo de campo realizado en la vertiente soriana del Moncayo no nos ha dado la posibilidad de localizar ningún ejemplar de este tipo y las descripciones que los informantes hacen sobre esta

42 Domínguez Bécquer, V. (1866). *Interior de una casa de un pueblo de Aragón, cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

prenda corresponden a piezas ya más modernas como el corsé. Lo mismo ocurre en el resto de la provincia donde los justillos localizados no superan la decena. Alguno de ellos se halla depositado actualmente en centros museísticos, caso del Museo del Traje CIPE que conserva un justillo procedente de los pueblos del Coto Redondo, o del Museo Numantino cuyos fondos albergan un ejemplar de algodón rayado de color azul que proviene de la colección de Hermenegildo García Verde. El Museo Provincial del Traje de Morón de Almazán también dispone en depósito otro de la localidad de Fuencaliente del Burgo similar en hechuras al del museo madrileño, pero presenta una decoración irregular y de mala factura en color rojo y amarillo seguramente realizada para uso de alguna actuación folklórica durante la postguerra.

Los colores en los que aparecen confeccionados los justillos eran variados desde los blancos del lino, los negros hasta los tintados en colores más vistosos como los que aparecen en el cuadro "Procesión en Noviercas" en tonos amarillos y azules. Aunque no son abundantes las referencias que aparecen sobre justillos en la documentación notarial estudiada, en un protocolo del año 1829 de la localidad serrana de Rebollar nos aparecen *"un justillo amarillo en 8, más otro blanco en 4, un justillo de lienzo en 4, un justillo viejo*[43]*",* nota que demuestra que en una casa había diferentes tipos de justillos y variedad en su colorido. La llegada a la provincia de géneros de algodón a buen precio hizo que a finales del S. XIX se abandonara en gran parte del territorio provincial el uso de los justillos hechos con telas de manufactura casera. Así, ya en 1924 la comisión de monumentos recogía a Victoriano Aragonés en la localidad de Las Cuevas de Soria un justillo de florecillas rosas que junto con el que ya comentamos anteriormente hoy depositado en el Museo del Traje CIPE (CE002644) y otro ejemplar recogido en Vinuesa a Cecilia de Juano fueron los tres justillos que se mostraron de nuestra provincia en la exposición de 1925.

Jubones, jugones, cuerpos y chambras

"Jugón" o jubón es el término más usado en toda la provincia para distinguir a la prenda de busto femenina con mangas que usa la mujer soriana directamente sobre la camisa o sobre la camisa y el justillo.

Al igual que el justillo, el jubón fue una prenda tanto masculina como femenina de uso en nuestro territorio durante todo el S. XVIII. En las primeras décadas del S. XIX comienzan a desaparecer los jubones masculinos de las fuentes documentales, de manera que desde entonces en la provincia se entiende al jubón como prenda eminentemente femenina, casuística así reflejada en los inventarios. Valga como ejemplo esta nota procedente de la localidad de Rebollar en la que se describe *"Un jubón de paño de oveja nuevo en 12, otro negro de paño de oveja en 14, otro jubón viejo de paño en 5, un cuerpo de jubón viejo en 2, un jubón negro tintado en 11*[44]*"* o esta otra de ya bien entrado el S. XIX de Santa Cecilia que referencia *"un jubón de pana a medio andar en 15, un jubón de cordillete malo en 2*[45]*.*

Valeriano retrata esos jubones escotados usados por las campesinas sorianas y que fueron comunes al uso de gran parte de la franja del Norte de España desde los valles cántabros de Liébana hasta la vertiente norte de Somosierra. Estas prendas fueron desapareciendo del arreo campesino a medida que se iba terminando el S. XIX y dejando paso a cuerpos y chambras de un gusto ya más recatado y urbano. Esta prenda también llamó la atención de G. Adolfo quien al comentar el dibujo de los "Aldeanos de Fuente Toba[46]" remarcaba el aire arcaico de esta pieza señalando que *"El corte*

Justillo. Fuencaliente del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

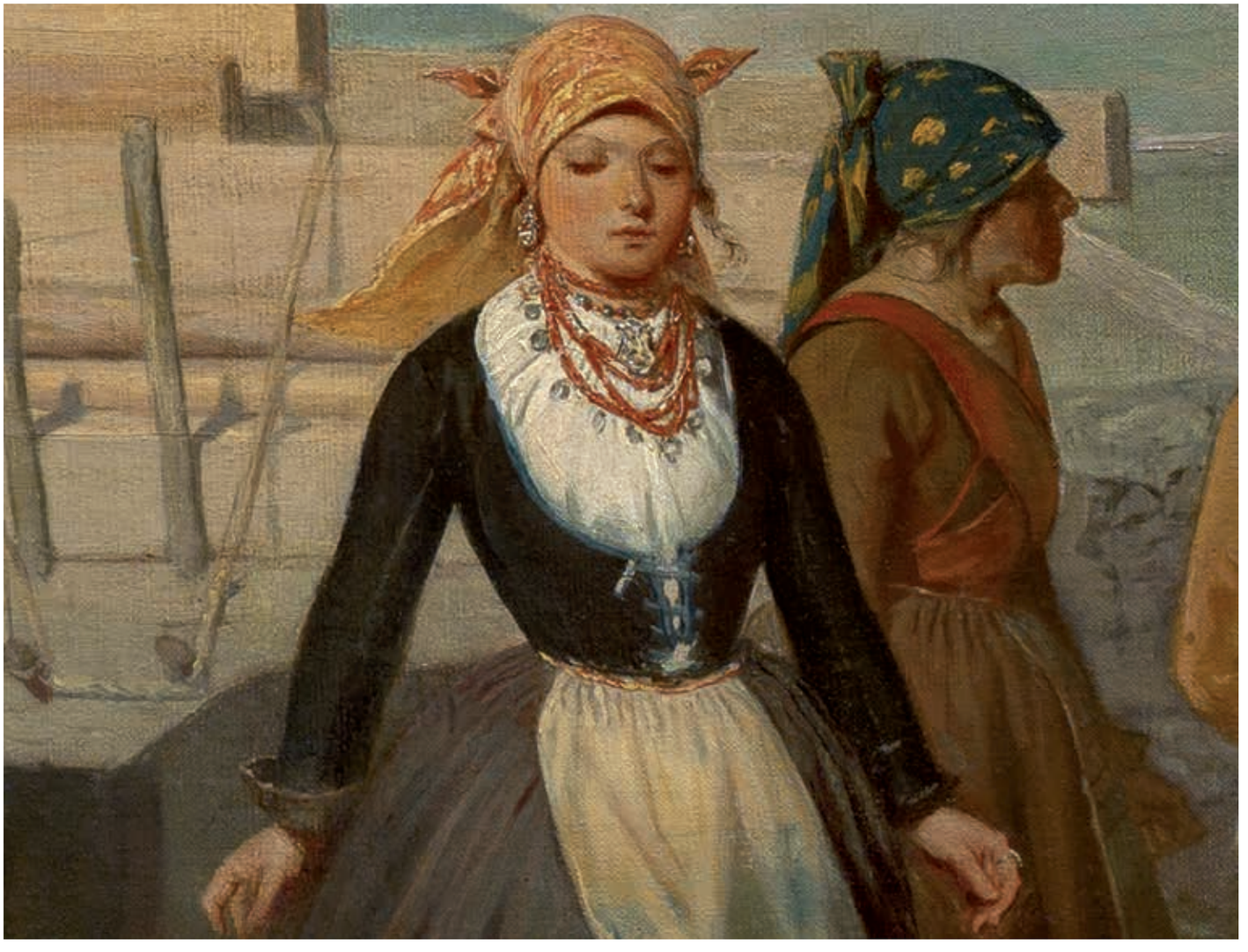
Justillo de algodón estampado. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

43 Hijuelas de la familia Calatañazor. Archivo familiar del autor.

44 Inventario de bienes que entrega al matrimonio Josefa Herrero al contraer matrimonio con Juan Antonio Sanz. Pueblo de Rebollar, año 1776. Archivo familiar del autor.

45 A.H.P.SO. Caja 2900, año 1841, p.148. Inventario de bienes de una familia ganadera de clase popular.

46 Domínguez Bécquer, V. (27 de febrero de 1870). Aldeanos de Fuente Toba. Tipos de Soria. *La Ilustración de Madrid*, p.12.



del jubón y el manteo ceñido de las muchachas recuerdan la moda de los siglos medios[47]". En estas primeras décadas del S. XXI hemos podido grabar descripciones sobre el uso de esas antiguas galas que todavía perduran en la memoria. Prueba de ellos son los dos testimonios que seguidamente transcribimos. Uno del lugar de Villaciervitos, en pleno Páramo de Villaciervos-Calatañazor, y el otro de Berzosa, localidad ubicada en las cercanías de El Burgo de Osma. Ambos lugares son los ámbitos geográficos donde mejor queda reflejado el uso del jubón en la obra de Valeriano: "*Yo me acuerdo de un jubón que iba echado aquí, así cruzando, así, así con un cordón y ajustado a la cintura y bien prieto y luego el pañuelo a la cabeza[48]"*.

> *Pues mira algunos, los jubones eran así por aquí escotados* [señalando el pecho] *en redondito y llevaban por dentro un pañuelo. Eso cuando yo no, era de más antes. Se ponían un pañuelo para que no se les viera la camisa. Entonces era así redondito el cuello y para que no se viera la camisa y las mangas muy aparecidas a estas, así estrechitas y el puño así más ancho. Una señora que vivía ahí abajo llevaba un jubón hecho de lana, pero de lana de casa. Primero se hilaba, se llevaba al tejedor y lo llevaban al batán a un pueblo de la carretera a Madrid, a Valdanzo[49]*.

Este testimonio puntualiza el uso de la lana como material con el que estaban confeccionados. Resulta esta una nota curiosa ya que los jubones de paño fueron los que primero desaparecieron del atavío femenino a principios del S. XX relegados casi al olvido por cuerpos y chambras. Valeriano plasma en sus lienzos jubones de paño, tanto pardos como negros, seguramente por considerarlos más pintorescos y propios de la indumentaria "al estilo del país" ya que procedían en su totalidad de producción local. Sabemos por la documentación notarial, así como por alguna pieza testigo localizada, que también existían en estas mismas zonas jubones confeccionados en telas de comercio más ricas como la seda espolinada o el barragán.

Ambos testimonios expuestos anteriormente reflejan de manera clara lo que entendemos como un jubón tradicional. Estos podían ir más o menos escotados y se abrochaban, al igual que el justillo, con un cordón que iba pasando por unos ojales situados a cada uno de los lados delanteros de la pieza permitiendo ceñirlos más o menos al cuerpo[50]. Estas prendas solían terminar un poco más abajo de la línea de cintura consiguiendo la amplitud de esta con unos cortes verticales que configuraban las conocidas haldetas o aletas. No fue común que la mujer dejara ver las haldetas del jubón por encima de las faldas; de hecho, Valeriano, cuando dibuja estas piezas, no las muestra ni en jubones ni en justillos yendo, por tanto, siempre por dentro de la sayas o refajos. A la sazón señalamos un dicho popular muy extendido por Castilla y por Aragón del que desafortunadamente no hemos podido recoger versiones completas en nuestra provincia que dice:

La mujer que lleva fuera
las haldetas del jubón
no es que no sea decente
pero las trazas lo son[51].

Jubón femenino que forma parte del traje de pastora de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

*Valeriano D. Bécquer. (1866). **El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria**. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle del personaje principal del lienzo.*

47 Domínguez Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p.15.

48 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martin de 76 años, Mónica Hernández Gómez (sin datos de edad), Dionisio Gadea Hortego de 75 años, Piedad (sin datos de apellidos) de 81 años y Enrique Hernández (sin datos de edad).

49 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Berzosa el 20 de septiembre de 2015 a Felisa Carro de 90 años.

50 "El vestido de las mozas" recogido por Joan Tomàs i Parés en 1947 en la localidad de Langa de Duero recoge una estrofa alusiva a esta circunstancia. *Fondo de Música Tradicional IMF- CSIC*. (2018). M17-108. Recuperado el 26 de agosto de 2020, de www.musicatradicional.eu

51 Maneros, F. (2011). *Vestir la tradición I. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón* (p. 113). Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa.

Las haldetas de los jubones sorianos confeccionados en paño aparecen cortadas sin mucho cuidado y no suelen tener tampoco esmero al ser rematadas. En algunos ejemplares incluso aparecen sin forrar ni el cuerpo ni las mangas. En cambio, los jubones realizados con telas ricas aparecen con haldetas perfectamente trabajadas y mucho mejor rematadas, así como forrados en su interior con una tela de lino fino.

Las mangas de estas prendas solían ser ajustadas y ceñidas tal y como nos las describió Felisa Carro durante nuestro trabajo de campo en Berzosa. Este gusto por la manga estrecha y abrochada mediante botonaduras viene de la moda aristocrática de las últimas décadas del S. XVIII y cuajó de lleno en la moda popular al igual que la terminación en saliente de las bocamangas que muchas veces se mostraba vuelta revelando el interior de la misma. En casi todas las obras Valeriano, seguramente guiado en su faceta de documentalista, remarca en sus trazos las hechuras de las piezas y sus formas de uso. En los jubones subraya la utilización común de las bocamangas vueltas, nota común en el vestir decimonónico y en el uso de modas populares peninsulares desde las tierras de Aliste en Zamora hasta las de las serranías valencianas pasando por la provincia de Cáceres, las galas de El Rebollar salmantino y las mujeres del oscense Valle de Chistau. Si bien es cierto, en otras comarcas a las citadas, las bocamangas van trabajadas o engalanadas con picados o percales coloristas. Los jubones sorianos responden a la máxima de sencillez y las bocamangas muestran, al ser vueltas, el forro de lienzo fino como podemos ver en las obras de Valeriano "Hilandera en las cercanías del Burgo de Osma", "La panadera de Almazán" o en "Campesinos en un pozo". En esta última la mujer que aparece apoyada en las piedras que componen el pozo lleva las magas del jubón remangadas y los puños vueltos mostrando el blanco del lienzo interior. De toda la obra soriana de Valeriano tan solo el personaje principal del cuadro de "El baile" vuelve su puño derecho sin que blanquee el lienzo. Más bien parece ser una tela oscura similar a las labores que hemos comentado de otros puntos de la geografía peninsular y que también podemos ver en alguna fotografía tomada en Fuentearmegil a principios del S. XX.

Como hemos comentado en párrafos anteriores los ejemplares localizados respecto a esta tipología de piezas son escasos ya que esta variedad de jubones se dejó de utilizar en los últimos años del S.XIX y principios del S. XX. Los jubones similares a los que plasma Valeriano en su obra son difíciles de encontrar en las comarcas que visitaron los hermanos Bécquer. Las piezas testigo con las que contamos vienen casi todas ellas de recopilaciones de prendas realizadas a principios del S. XX. Por ejemplo, el jubón que compone el traje de "Pastora de Villaciervos" del Museo del Traje CIPE (CE002202) es muy similar en corte y decoración al que viste la figura principal del cuadro de "El baile" coincidiendo hasta en el ribeteado de cinta azul que remata y decora el escote. Seguramente este jubón corresponde al recopilado por la Comisión de Monumentos en la localidad de Las Cuevas de Soria a Salustiano Aragonés y pasó a formar parte de los fondos del museo tras la exposición de 1925. Desde esa misma comarca se envió otro jubón de paño perteneciente a Felipe Barranco de Villabuena que fue devuelto una vez se terminó dicha muestra[52]. El resto de ejemplares documentados análogos a estos forman parte de la recopilación de prendas realizada en los primeros años del S. XX por Hermenegildo García Verde en la comarca del Páramo de Villaciervos-Calatañazor, hoy depositados en el Museo Numantino de Soria. De la citada localidad llama la atención un jubón de una tela engomada de lana de color azul oscuro con dibujo regular de flores en todo su campo denominado en otras tierras "manflor" o barragán, que, junto con otro de la misma colección, este de tisú de seda clara con ramilletes floreados sobre fondo de hilo de plata, formarían parte de los trajes festivos de las mozas de la comarca del Páramo. Pese a ser coetáneos a los que plasma Valeriano, no llamaron la atención del artista por considerarlo aportaciones comerciales a las galas femeninas.

Jubón de paño parduzco. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

52 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes. Agradecemos al investigador Juan Antonio Gómez-Barrera que nos pusiera tras la pista de esta documentación.

El uso del jubón de color pardo fue muy común en la provincia y así lo reflejan las fuentes. No hay nada más que hojear las descripciones de desaparecidas del Boletín Oficial de la Provincia[53] de la segunda mitad del S. XIX y ver que en la obra de Valeriano esta pieza aparece en casi todas las pinturas y grabados. Con todo ello no hemos podido localizar nada más que una pieza testigo también incluida en la colección de Hermenegildo García Verde la cual es muy similar a la que expone el Museo del Traje CIPE en el traje de "Pastora de Villaciervos". Este jubón está confeccionado en paño pardo oscuro casi negro, alejado de esos paños pardos rojizos que plasma Valeriano en "El baile" o en la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma". Presenta decoración de ribeteado en galón amarillo en el escote y un pespunte haciendo ondas en el remate del puño. Las mangas se cierran mediante dos botones metálicos de los conocidos de bola o de manzaneta tan comunes en uso en toda la indumentaria popular de la provincia de Soria y otras provincias de alrededor. Seguramente estos jubones de color pardo no han llegado hasta nosotros por ser prendas cotidianas que se destrozaron por el propio uso de la prenda. De hecho, Valeriano nos muestra varios de ellos remendados con pedazos de otros paños de color pardo en varias partes de la manga, codos y puños, caso de la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" y en la figura situada en el margen

Izquierda

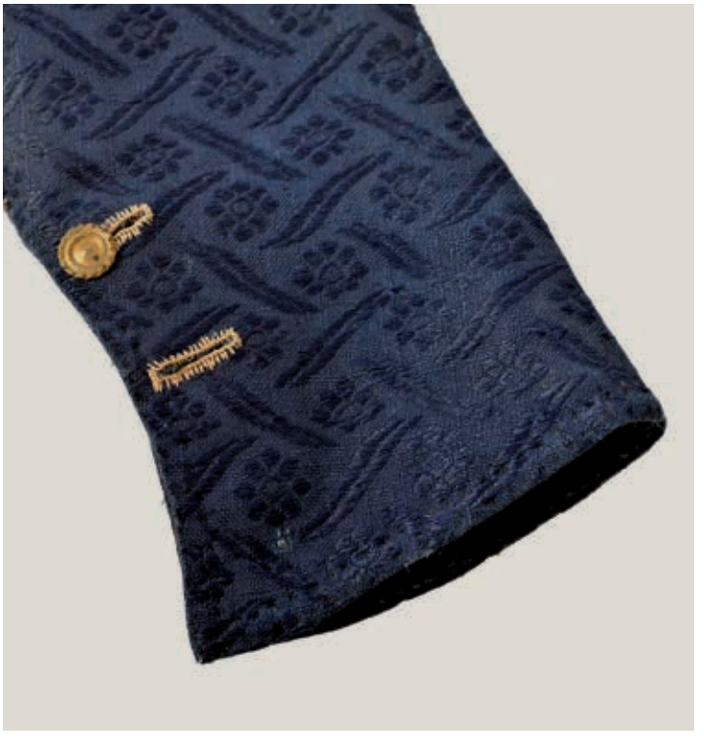
Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de jubón pardo remendado en la zona del codo.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004238. Detalle de hechura de manga y escote de un jubón pardo.*

Derecha

Jubón de barragán azul. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

53 B.O.P.SO. 8 de octubre de 1852: *"Desparecida Petra Ceña. Soltera de 29 años. Natural del Pueblo de La Póveda. Vestida al estilo del país con jubón, saya del color de la lana negra"*. B.O.P.SO. 8 de mayo de 1857: *"Desaparecida Cesárea Salvachua. 19 años de edad de la localidad de Torreandaluz. Lleva una saya y jubón de paño del país, pañuelo al cuello de estambre y otro morado a la cabeza con peineta"*. B.O.P.SO. 10 de marzo de 1865: *"Desaparecida Matea Crespo de la localidad de Valdeavellano. Edad de 13 años. Viste saya y jugón de paño de color de la oveja"*. B.O.P.SO. 27 de mayo de 1874: *"Señas de Andrea Medina. Viuda de Cabreriza. Edad de 58 años. Viste jubón y saya de paño pardo"*.



izquierdo en la escena de "El baile". Por otro lado, a través de los estudios realizados en otras zonas de la geografía peninsular sabemos que las prendas de busto realizadas en estos paños rojos caseros fueron comunes en las galas de las mozas, tal y como demuestran los sayines zamoranos de la Tierra de Aliste o el Valle de Vidriales[54], los leoneses de la Valdería y las tierras del Bajo Órbigo[55], y los documentados en zonas más cercanas a la nuestra como la localidad de Castrillo de la Reina en la sierra burgalesa[56]. No es de extrañar, por tanto, que en la provincia de Soria existieran esas prendas durante todo el S. XIX, pero que Valeriano solo plasmara con un gusto romántico la decadencia de su uso en el cuadro de "El baile".

G. Adolfo destacaba de la pintura de su hermano Valeriano el realismo reflejado en la misma valorando la facilidad, rapidez y precisión que tenía por plasmar del natural, fruto tanto de su formación como de su inquietud. Esto queda demostrado en el dibujo conocido como "Las cisqueras[57]" donde Valeriano aprovecha el papel de la misma hoja para reproducir la escena de las vendedoras de carbón y varios estudios más de diferentes personajes y grupos. Este dibujo junto con "El santero" nos permite extraer información interesante que explica la evolución de las prendas de busto femeninas. Si nos fijamos detenidamente en ambos dibujos, vemos que están ambientados en la ciudad y aparecen personajes vestidos "al estilo del país", caso de las vendedoras; otros, en cambio, ya visten al uso popular de la última mitad del S. XIX. G. Adolfo describe con su pluma la escena señalando que "*los días de mercado, cuando llena las plazas y calles de la ciudad de Soria de animada multitud de labriegos que de todos los pueblos del alrededor acuden a cambiar los productos entre sí*[58]". Vemos jubones al estilo de los descritos anteriormente, pero también encontramos otros jubones de mangas amplias y abullonadas que, por lo que plasma Valeriano, parecen estar confeccionadas en telas de cuadros. Estos cuerpos a caballo entre el jubón y la chambra fueron los más comunes a finales del S. XIX en la provincia de Soria. Confeccionados en algodón o en franelas finas conservan del jubón la parte del cuerpo ajustada al busto que se abrocha mediante corchetes o automáticos, e incorporan en ocasiones amplias mangas que recogen su vuelo en un puño que se cierra por medio de botón.

A continuación, mostramos una nota del B.O.P. de Soria correspondiente a julio de 1898 en la que se da cuenta de la desaparición en Aldealices de una mozuela de 12 años vestida con *"saya de paño pardo usada, chambra encuadrillada oscura y pañuelo blanco a la cabeza*[59]". Esta descripción viene a confirmar lo mismo que Valeriano plasma en sus dibujos y que hemos podido contrastar con el trabajo de campo realizado en la localidad de Villaciervos donde al preguntar por la chambra, las informantes, muy seguras, dieron esta respuesta:

> *La chambra la llevaban muchas. Era como una blusa, pero con unas mangas anchas. Luego lo otro ajustado al cuerpo, pero las mangas anchas y el cuello no era cuello; lo que llevaban en las chambras era como una tirita así, como la de las camisas más o menos, sin cuello, pero las mangas muy anchas; de eso sí que me acuerdo bien* [60].

Jubón de tisú. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

54 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 115). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. El investigador Ignacio Prieto también ha localizado estas piezas en la vertiente zamorana del Valle del Eria.

55 Cavero, O. (2002). *Indumentaria y Joyería Tradicional en la Bañeza y su comarca* (p. 116). León: Instituto Leonés de Cultura Diputación de León. El ejemplar que aparece en esta publicación pertenecía a Rosa Domínguez y hoy se encuentra junto con otro sayín procedente del bajo Órbigo en el MITLE (Museo de la Indumentaria Tradicional Leonesa) sito en Valencia de Don Juan.

56 En Chicote Cuesta, A. (2017). El traje serrano en Castrillo de la Reina (Burgos). Construcción de la identidad a través de la imagen. En *Identidad e Imagen en Castilla y León* (p. 92). Salamanca: Diputación de Salamanca- Instituto de las Identidades, la autora, miembro de la Asociación "Con las alforjas al hombro", muestra una de las chaquetas pardas femeninas localizadas por su equipo de investigación en este pueblo burgalés.

57 Domínguez Bécquer, V. (ca. 1866). *Las cisqueras* [dibujo a lápiz]. Museo Lázaro Galdiano.

58 Domínguez Bécquer, G. A. (28 de septiembre de 1867). El santero. Tipos Sorianos. *El Museo Universal*, p. 309.

59 B.O.P.SO. 29 de julio de 1989.

60 Grabación realizada por David Álvarez Cárcamo en Villaciervos el 31 de julio de 2016 a Isidora Molina Verde de 84 años y Emilia Gómez Verde de 75 años. Fonoteca Diputación Provincial de Soria.

El uso de los cuerpos y chambras se generalizó en casi toda la provincia conviviendo con los jubones que evolucionaron cerrando sus escotes y modificando sus modos de cierre a corchetes. Esto lo podemos ver en las prendas localizadas en el Páramo de Villaciervos-Calatañazor donde hemos recopilado varios jubones confeccionados en paño fino de color negro de mangas estrechas decoradas con terciopelo. Sirva como ejemplo el depositado por Matilde La Cuesta de Campañarón en el Museo Provincial del Traje de Morón de Almazán[61].

La otra variación localizada en la provincia mantiene el cuerpo de estos jubones evolucionados confeccionados en paño fino e incluso en algodones recios para el cuerpo, y utiliza para las mangas telas más nobles y ricas.

Tenemos que entender que estas prendas rara vez se lucirían sin nada encima y que estaban diseñadas ya con los gustos del momento de lucir pañuelos o mantones de talle. Si nos fijamos en las dos mujeres que visten este tipo de chambras en la obra de Valeriano, vemos cómo en el dibujo de "El santero" una luce un pañuelo por encima de la prenda y en "Las cisqueras" otra porta una toquilla o pelerina.

Cruzados, górgoros y dengues

La abundancia de datos recabados sobre el uso de estas prendas en distintos territorios durante los siglos XVIII y XIX y su pervivencia en el vestir popular de comarcas zamoranas, leonesas, gallegas y asturianas, nos hace pensar que fueron piezas comunes en la indumentaria española. El *Diccionario de Autoridades* publicado en 1726 ya contempla la voz "dengue" definiéndolo como *"cierto género de mantilla nuevamente introducida por las mujeres, tan estrecha que apenas cubre media espalda; pero muy larga de puntas*[62]*"*; en cambio, la información que nos aportan los inventarios sorianos sobre los dengues es escasa y poco descriptiva. En la documentación revisada para este estudio tan solo figuran referencias en un protocolo adnamantino de finales de S. XVIII. En él se cita *"un dengue en 4, más otro viejo en 3*[63]*"*. La falta de notas de este tipo en fuentes escritas se debe a que el término dengue no es el vocablo usado habitualmente para la denominación de dicha pieza en la provincia de Soria. G. Adolfo en el texto que acompaña al grabado de los pastores de Villaciervos recurre al término local usando "*el cruzado, pañoleta de una forma especial y de extremos largos, que se cruza dando vueltas alrededor del pecho y la cintura*[64]". Con esta misma acepción fueron anotadas las prendas que la Comisión de Monumentos recopiló en la provincia[65] de la mano de Blas Taracena y José Tudela. Dos de los ejemplares fueron adquiridos en las localidades de Villaciervos y Villaciervitos correspondiéndose con la misma tipología que dibuja Valeriano. Aunque es una pieza muy recurrente en toda la obra artística del pintor donde retrata esta comarca, su uso ya se estaba perdiendo en la provincia en la segunda mitad del S. XIX. En "El baile" nos hace ver que era un elemento textil usado por las mujeres de todas las edades: mozas, ancianas y hasta la niña más pequeña del lienzo visten cruzados. G. Adolfo dice de esta prenda que "*con sus vivos colores resalta de un modo pintoresco sobre el pardo*[66]". Así lo refleja el cuadro "Campesinos en un pozo" donde

Jubón de paño negro y bocamangas de pana lisa. Camparañón (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Chambra de merino y raso de algodón con puños de pana lisa. El Royo (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) -Diputación de Soria.

Chambra de raso de algodón. Trévago (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Valeriano D. Bécquer. (ca. 1866). ***Las cisqueras****. Dibujo a lápiz. Álbum Bécquer. Museo Lázaro Galdiano. Detalle de ama de llaves.*

Valeriano D. Bécquer. ***Tipos Sorianos. El santero****. El Museo Universal. 28 de septiembre de 1867 p. 309. Detalle de mujer.*

61 Este tipo de piezas debieron ser muy comunes en el Páramo y su entorno ya que este mismo museo conserva otro ejemplar similar que proviene de Valderrueda. Nuestro trabajo de campo también ha dado como resultado la localización de varios ejemplares en la localidad de Rioseco de Soria.

62 Real Academia Española de la Lengua (2019). Dengue. *Diccionario de Autoridades (1726- 1739)*. Recuperado el 1 de junio de 2020 de, https://webfrl.rae.es/DA.html

63 A.H.P.SO. Caja 1928, año 1794.

64 Domínguez Bécquer, G. A. (17 de marzo de 1867). Costumbres castellanas. Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos. *El Museo Universal*, p. 87.

65 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas incluidas en el *Libro Registro de Estadística de Visitantes*.

66 Domínguez Bécquer, G. A. (17 de marzo de 1867). Costumbres castellanas. Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos. *El Museo Universal*, p. 87.

Izquierda

Cruzado encarnado del Páramo de Villaciervos- Calatañazor. Golmayo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Derecha

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de mujer con cruzado azul.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de mujer con cruzado. pardo.*

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Campesinos en un pozo****. Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (La Habana). Inv. 93-636. Detalle de Mujer con cruzado pajizo.*

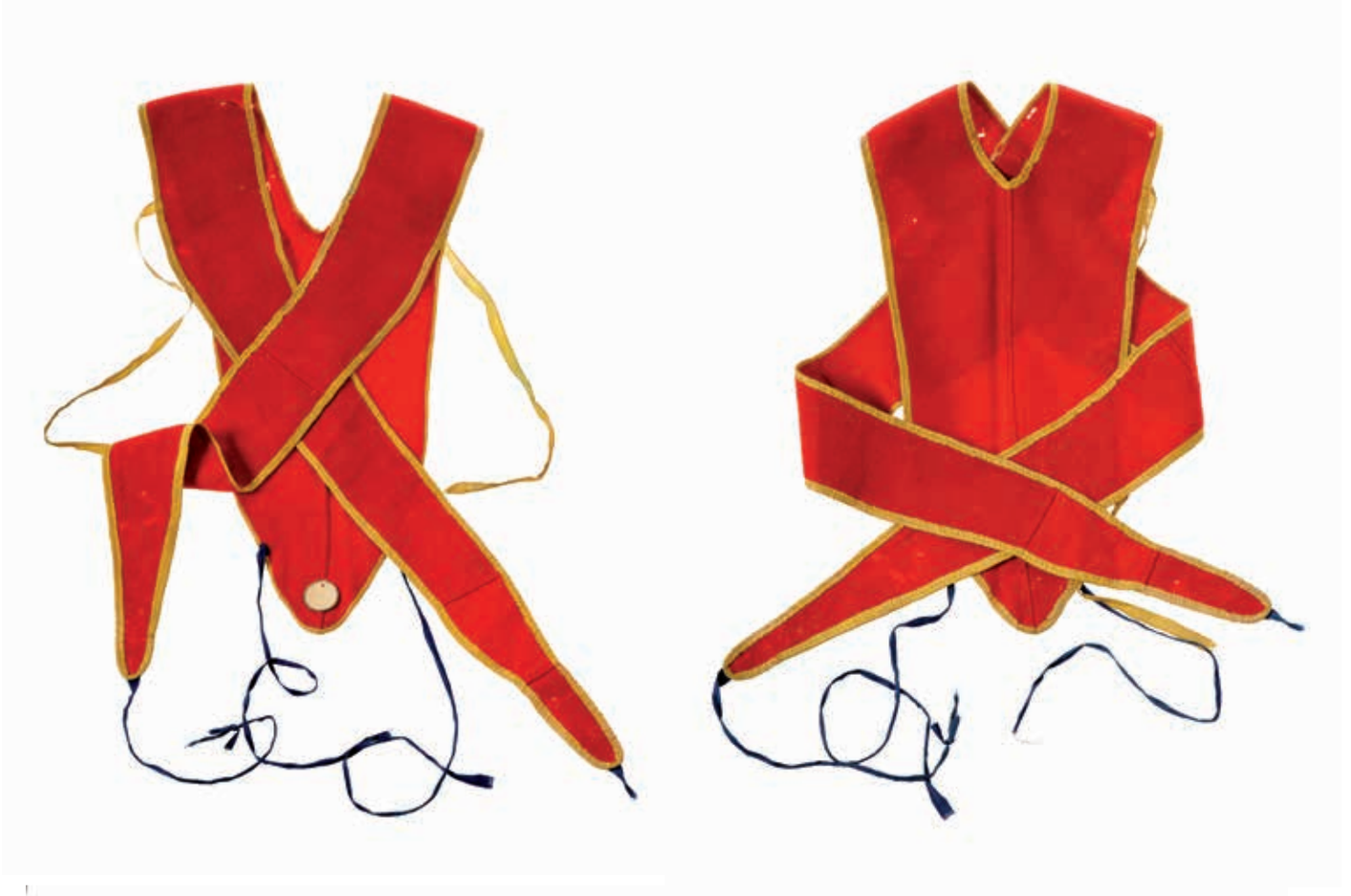
Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de niña con cruzado encarnado.*

podemos ver un ejemplar de paño amarillo con los vivos en color rojo sobre un traje de pardo. En los cruzados que representa en "El baile" apreciamos uno de color azul oscuro con vivos amarillos, dos de color rojo y otro de tono pajizo con vivos en azul. El resto de casos aparecen plasmados en dibujos y apuntes carentes de color.

Recalcamos nuevamente la escasez de piezas testigo recopiladas; apenas llegan a los diez ejemplares y la mayoría forman parte de los fondos de entidades como El Museo del Traje CIPE o el Museo Numantino. En este último se custodia una muestra de cuatro cruzados recogidos por Hermenegildo García Verde a principios del S. XX. En la memoria de los habitantes de Fuentetoba todavía queda constancia del uso de esta prenda pudiendo llegar a comentar en nuestros días que *"el cruzado era así como una toquilla, pero de tela de lana; cruzado así y atado con el pico por atrás*[67]*"*.

---

67 Extracto de la grabación realizada por el autor el 9 de septiembre de 2020 en Fuentetoba a Segunda Recio Romera de 81 años.



Izquierda

Cruzado encarnado. Villaciervos (Soria). Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Cruzado pardo. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Derecha

Cruzado pardo de Villaciervos (Soria). Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

El uso del cruzado no sólo se circunscribió al Páramo de Villaciervos-Calatañazor. En base a la documentación notarial sabemos de su uso en los pueblos del entorno de Ucero situados al Norte de El Burgo de Osma, pero que formaban una gran comarca cultural unida al Páramo[68]. En 1924 la Comisión de Monumentos adquiere de Zacarías Velilla de la localidad de Valdeavellano de Tera *"un cruzado morado ribete de seda azul*[69]*"* que, sumado al resto de piezas testigo localizadas en este mismo lugar, nos permite hablar del uso de esta prenda en las tierras al Norte del Páramo. De este modo, las campesinas que retrata en "El santero" podrían ser aldeanas del Páramo o de El Valle que vendían los productos de sus huertas en el mercado de abastos de la capital.

Anastasio González en su libro titulado *La Región de "El Valle"*[70] puntualiza que *"el atavío mujeril consistía ordinariamente en fuerte jubón de paño color de la oveja, ceñido górgoro o a su falta pañuelo de talle bajo suelto, matafríos o ropón de invierno"*. La denominación de górgoro aplicada a la prenda femenina de paño con forma triangular que cubría la espalda y cruzaba el pecho quedando atada en la parte posterior de la cintura parece propia de las zonas de sierra para denominar al cruzado. Así los datos encontrados en la documentación estudiada para este trabajo corresponden a localidades serranas. En un inventario de Las Aldehuelas leemos *"un gorgorito encarnado*[71]*"*, pero destaca el hecho de que los datos más numerosos, no por la cantidad de prendas sino por su extensión de uso a lo largo de los años, pertenecen a Rebollar. En una carta de dote de la segunda mitad del S.XVIII

68 A.H.P.SO. Caja 5977. Referencias localizadas en cuadernillos sueltos: "un cruzado morado en 5". Inventario de los bienes muebles y raíces por muerte de Ignacia Arroyo. Ucero, 1859; y "dos cruzados morados en 7". Inventario de los bienes de Antonio Grande y su nieto Francisco Ortego. Ucero, 1860.

69 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el *Libro Registro de Estadística de Visitantes*.

70 González Gómez, A. (1931). *La Región de "El Valle"* (p. 29). Soria: Imprenta de E. las Heras.

71 A.H.P.SO. Caja.1221, pp.169-170. Inventario de una familia dedicada a la trashumancia.

Górgoro negro. Valdeavellano de Tera (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Górgoro. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

se referencia *"un górgoro de bayeta en 5*[72]*"* y en un protocolo de 1879 advertimos *"un górgoro morado en 5, otro rojo en 4*[73]".

Los ejemplares localizados en El Valle parecen ser elementos más festivos por la calidad de los finos paños negros o pardos en los que están realizados y su adorno con cinta de color azul frente a los documentados en el Páramo donde los paños son finos, pero de factura local. El trabajo de campo realizado no nos ha aportado muchos datos respecto a su uso reduciéndose tan sólo a recuerdos lejanos registrados en las localidades de Las Fraguas y Villaciervos. Por los dibujos y pinturas de

72 Inventario de los bienes que entrega al matrimonio Josefa Herrero cuando contrajo matrimonio con Juan Antonio Sanz. Rebollar, año 1776. Archivo familiar del autor.

73 Cuentas a la defunción de José de Santacruz. Rebollar, año de 1879. Archivo familiar del autor.

Valeriano sabemos que es una prenda que se colocaba sobre el jubón y que, sobre el pecho, se cruzaba el lado derecho sobre el izquierdo. Algunos ejemplares, para mayor sujeción de la pieza, tenían sobre el cuerpo unos hiladillos del mismo color que el ribete que unían la parte delantera y la trasera, elemento que conservan tres de los localizados.

Posiblemente estas prendas debieron ponerse de moda en todo el territorio nacional a mediados del S. XVIII, aunque en muchas zonas se abandonó su uso a medida que avanzaba el S. XIX; en otras quedó como pieza decorativa del arreo popular, caso de algunas comarcas de tierras gallegas, abulenses y zamoranas donde los modelos son más cumplidos en tamaño y decoración que los dibujados por Valeriano.

Como demuestran las explicaciones anteriores sobre los cruzados de Soria, su uso ha quedado documentado en varias comarcas sobre todo de la zona Norte y Este de la provincia. Procedente de los territorios limítrofes adscritos a las comarcas de la sierra riojana, conocemos un ejemplar con características comunes a los sorianos. Este se halla depositado en el Museo del Traje CIPE (CE005346) y está emparentado directamente con los górgoros sorianos de El Valle y Tierras Altas. Las fotografías realizadas por el padre Benito de Frutos en la provincia de Segovia muestran algunos ejemplares utilizados en sus diferentes comarcas que parecen tener similar patrón a los cruzados localizados en la provincia de Soria y como hemos expuesto anteriormente, a los presentes en la obra de Valeriano. El trabajo realizado por Carlos Porro[74] nos habla del uso de estas piezas en las tierras llanas o La Churrería segoviana y también en las zonas limítrofes con la provincia vallisoletana. Seguramente un estudio sistemático tanto de archivo como de campo en las diferentes comarcas burgalesas ayudaría a conocer las áreas de expansión de estas prendas durante el tiempo que formaron parte del vestir popular de nuestras tierras.

Sayas

Para definir esta prenda basta con revisar la definición que aporta Covarrubias en 1611 en su *Tesoro de la Lengua Castellana*[75] donde define saya como "el vestido de la mujer de los pechos abajo, y lo de arriba sayuelo". En el S. XVIII el término aparece reflejado en el *Diccionario de Autoridades*[76] como "ropa exterior con pliegues por la parte de arriba que visten las mujeres".

Su origen es incierto, aunque ya en la Alta Edad Media la palabra saya hacía referencia al vestido de cuerpo entero, de corte sencillo y mangas largas y estrechas que usaban mujeres y hombres de todas las condiciones. Su nombre deriva de la voz "sagea" que se empleaba para denominar una tela utilizada para confeccionar túnicas.

Durante la Edad Media esta prenda solía ceñirse al cuerpo con un cordón o cinturón dejando el cuerpo de la saya abultado, pero a finales del S. XII se entalla a la cintura. En los siglos posteriores esta prenda sufre escasas variaciones, aunque ya en el S. XV es considerado un atavío femenino que se colocaba encima de la ropa interior. Es entonces cuando las mangas se empiezan a separar del cuerpo de la saya y pasan a ser piezas independientes; sin embargo, no es hasta el S. XVI, bajo el reinado de Carlos V (1516-1556), cuando las mujeres abandonan el uso de estas piezas talares de tradición medieval y las sustituyen por prendas divididas en la cintura estableciéndose una diferencia entre las de busto y las faldas. Esta moda fue tomada por las clases acomodadas y la nobleza, pero rápidamente pasaron a formar parte de la usada por el pueblo llano ya que comenzaron a asimilar las nuevas formas de vestir de estos privilegiados.

---

74 Porro, C. (2015). *Etnografía de la Imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 326). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

75 Lasmarías Ponz, I. (2011). Sayas y basquiñas: estudio retrospectivo. En E. Guarc y D. Latas (Coords.) *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (p. 105). Zaragoza: Ed. Prames.

76 Real Academia Española de la Lengua. (2019). Saya. *Diccionario de Autoridades (1726- 1739)*. Recuperado el 7 de abril de 2020 de, https://webfrl.rae.es/DA.html

Valeriano D. Bécquer. ***Tipos y costumbres. El sastre de aldea****. La Ilustración Española y Americana, 24 de septiembre de 1873 p. 585. Detalle de un sastre cosiendo el bajo de una saya.*

En los inventarios de las mujeres populares datados a finales del siglo XV encontramos por primera vez referencias relativas a este tipo de prendas. Pese a que ya en la Edad Moderna estas piezas aparecen en los sectores populares, no se quedaron fosilizadas en el arcaísmo del S. XVII, sino que, desde entonces y hasta la segunda mitad del S. XX en el que desaparecieron, fueron introduciendo novedades que convirtieron a este elemento textil en una prenda imprescindible del traje popular de la mujer.

Los datos recogidos en el trabajo de campo y alguna fotografía atestiguan que estas prendas fueron usadas aproximadamente hasta los años 50 del siglo pasado por algunas personas mayores que mantenían el vestir popular frente a las nuevas incursiones de la ropa del comercio. Los últimos datos que hemos localizado en un documento oficial forman parte del inventario de bienes por muerte de Benita Santacruz Arribas de Rebollar en 1914; en él se referencia *"Ropa negra sayas: una saya color oveja, otra saya negra, otra saya color oveja, otra saya morada*[77]*"*.

En la primera mitad del S. XX dejó de utilizarse el término popular de saya frente al moderno de falda. Así lo atestigua la nota "*Viste jubón y falda de paño pardo*" tomada de la descripción del atuendo que vestía una moza de 14 años de la localidad de Las Fraguas cuando desapareció de su casa en marzo de 1930[78]. Como vemos, más de 70 años después de que los Bécquer retrataran a las mozas del Páramo vestidas de pardo "al estilo del país", todavía se mantenía vivo el vestir popular en estas zonas entre Villaciervos y Calatañazor. En Villaciervitos, barrio de Villaciervos, recordaban a la

77 Cuentas por muerte de Benita Santacruz Arribas. Rebollar, año 1914. Archivo familiar del autor.

78 B.O.P.SO. 19 de marzo de 1930. Descripción de la desparecida Timotea Soria Soria de Las Fraguas.

tía Luciana como la última mujer en vestir sayas; sirva de ejemplo la siguiente descripción resultado del trabajo de campo realizado en esta localidad.

> *La tía Luciana llevaba una* [saya] *debajo, aunque fuera parda y otra encima o parda o negra. Me acuerdo que iba pastora con todas las ovejas y nosotros fuimos a sacar tierra con las yeguas, y asomó la tía Luciana por el cerro con la saya a la cabeza. Hacía frío y para arroparse, y como llevaba otras por bajo, pues se asustó la yegua; pegó un bote y todas al suelo. Yo la que más he visto con sayas a la tía Luciana*[79].

Sin lugar a duda, los tejidos en los que más aparecen confeccionadas las sayas son el paño y la bayeta. El análisis y estudio de toda la documentación oficial y de archivo, así como las piezas testigo encontradas en nuestro trabajo de campo, permiten confirmar que estos dos materiales fueron los más utilizados en la confección de sayas hasta bien entrado el S. XX. La descripción publicada por la desaparición de Catalina Bartolomé nos dice que *"viste* (…) *una saya de paño pardo y otra de bayeta azul*[80]*"* lo cual corrobora el uso de los dos tejidos citados en el día a día. A la hora de describir las sayas son pocas las veces que aparece reflejada la calidad del paño o de la bayeta que con ellas se han confeccionado. En todo caso, encontramos alguna nota advirtiendo si ha sido elaborado en casa o adquirido en el comercio. Una de las más curiosas que hemos hallado alude a *"una saya de paño de Segovia ventidoseno negra andada con su ruedo de paño azul*[81]"; es decir, aparece descrito el lugar de fabricación del paño y la tipología de este. Como comentábamos se trata de una nota poco común ya que la mayoría de las sayas estaban confeccionadas con paño y bayeta elaborados en los telares locales siendo accesorio el referenciarlo en la documentación; tan solo aparecen reflejados los ejemplares confeccionados en géneros comerciales por el incremento de su precio a la hora de realizar los inventarios de bienes. Aunque la mayoría de las descripciones y piezas testigo encontradas están elaboradas en paño, la calidad de la prenda resultante dista mucho una de otra en gran medida marcada por la elaboración local de los tejidos y del proceso de enfurtido y tundido que en muchas ocasiones son decisivos para la apariencia final de la pieza. Encontramos también alguna nota de sayas confeccionadas en pañete: *"otra saya de pañete encarnado fino con ribete en negro*[82]". Este género textil no era otro que un paño de lana al cual se le había dado un largo proceso de enfurtido en el batán quedando el tejido de poco grosor y tacto fino.

Las hechuras de esa prenda variaron poco desde comienzos del S. XVIII hasta su desaparición. Ante todo, las sayas confeccionadas en paño fueron las de mayor predominio en nuestra provincia hasta bien entrado el S. XX, tal y como lo reflejaron los Bécquer en sus imágenes y en las descripciones de las mismas. Si bien es cierto que desde la segunda mitad del S. XIX algunas familias populares añadieron a su indumentaria sayas de algodón, aunque respetando en muchos casos las hechuras de las antiguas de lana que siguieron vistiendo de bajeras. Así podemos comprobarlo en el dibujo de "Las cisqueras" donde el ama de llaves parece llevar una saya cimera de algodón semirrecogida. No podemos olvidar que rara vez la mujer vistió una sola. El conjunto de sayas y refajos que se lucía ayudaba a protegerse del frío en el invierno, mantenía el recato que se le exigía a la mujer de la época y contribuía al mismo tiempo a mantener esa estética tan dieciochesca de amplias caderas y estrecho talle. A su vez, la superposición de las prendas (en este caso de las sayas) en los trajes destinados a los días de gala es una manera de mostrar el poder económico de la familia, tanto en las mozas como en las mujeres casadas. Valeriano plasmó en su obra soriana todo ello; por ejemplo, en su cuadro de la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" vemos cómo la moza lleva dos sayas de pardo,

Detalle de cinturilla y pliegues de saya encarnada. La Mallona (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Detalle de cinturilla y pliegues de saya morada. Piquera de San Esteban (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Detalle de cinturilla y pliegues de saya parda. Villabuena (Soria).

Detalle de Cinturilla y pliegues de la pala delantera de saya pajiza. Langa de Duero (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Detalle de ruedo encarnado en una saya verde. Velilla de los Ajos (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Saya parda con ruedo de paño verde. Villabuena (Soria).

79 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martin de 76 años, Mónica Hernández Gómez (sin datos de edad), Dionisio Gadea Hortego de 75 años y Piedad de 81 años y Enrique Hernández (sin datos de edad).

80 B.O.P.SO. 24 de abril de 1854. Descripción de la desaparecida Catalina Bartolomé de Hinojosa del Campo.

81 A.H.P.SO. Caja. 5749, p. 357. Inventario de bienes de Catalina Cenezo de la Villa de Langa de Duero.

82 B.O.P.SO. 9 de diciembre de 1898. Descripción de los bienes robados a Apolinar Marcos de Nepas.

una de ellas recogida a la cintura. Lo mismo pasa en el cuadro de "El baile" donde la mujer que está de espaldas lleva una saya recogida al hombro dejando ver su bajera también de color pardo. En el cuadro "Procesión en Noviercas" también observamos esta circunstancia, pero esta vez, al ser una escena más festiva, aparecen sayas de diferentes colores como luego explicaremos.

Como se aprecia en la obra de Valeriano las sayas se confeccionaban recogiendo el vuelo y cerrándolo en un lateral mediante unos corchetes o presillas. Casi todos los ejemplares catalogados en el trabajo de campo están compuestos por cuatro cortes de tela que dan un vuelo alrededor de los cuatro metros. Este se reparte mediante frunces por todo el contorno dejando la parte delantera sin fruncir con el fin de que no abulte el delantal. La cinturilla que sujeta y da firmeza a los pliegues está formada con una tira de la misma tela que el cuerpo de la falda y en muchas ocasiones aparece pespunteada con formas geométricas en el mismo color que la saya. Estas prendas eran confeccionadas habitualmente por los sastres locales. No es de extrañar que Valeriano plasmara en su dibujo "El sastre de aldea[83]" la escena de un taller de sastrería donde uno de los operarios parece estar confeccionando una saya.

La mayoría de los ejemplares estudiados tienen una pieza de tela o de paño en el interior de su parte inferior que ayuda a dar cuerpo a la misma al tiempo que la hace más resistente al roce. A su vez sirve para dar vistosidad a la prenda cuando se recoge o se coloca sobre la cabeza. Esta pieza se denomina popularmente haldar o ruedo, términos que figuran en los inventarios de bienes: *"Una saya de paño verde con su ruedo de paño azul bueno[84]"*.

En las más antiguas encontramos haldares de lana trabajada en diferentes tejidos por ser esta una fibra textil de gran dureza frente al roce: "*Tres sayas con haldares de sempiterna[85]"*. Muchas veces estos tejidos aparecen cortados en la parte superior a diente de sierra a modo decorativo. En algún inventario también nos aparecen haldares de holandilla: *"una saya de color del clavo con haldar azul, otra de la misma clase haldar de holandilla[86]"*. Se trata de un tejido muy resistente de lienzo prensado y tintado, aunque no hemos podido localizar ninguna pieza testigo con este tipo de ruedos. Valeriano plasma en "El baile" y en "Procesión en Noviercas" ruedos de paño en colores encarnados y azules.

La parte inferior de la prenda, uniendo el ruedo con la propia saya, se remata con un bies que puede ser de terciopelo en el caso de los ejemplares más ricos, o un simple galón de lana o algodón. Predomina en estos el color negro tal y como se ve en la figura principal del cuadro de "El baile", aunque es cierto que a lo largo de las jornadas de trabajo de campo han aparecido galones de colores como el rosa, el rojo o el verde que le dan gracia a piezas de colores sobrios.

Muchas de las piezas testigo estudiadas también presentan una lorza o pliegue de manera horizontal colocado a la mitad de la saya. Este pliegue no cumple otra función que la decorativa. Este elemento aparece representado por Valeriano en muchos casos, pero en la moza de "El baile" es donde mejor se aprecia. Esta lorza decorativa no es sólo propia de la provincia de Soria; también aparece en otras ilustraciones coetáneas a las becquerianas como en la cromolitografía de "Mujer de Teruel" publicada en 1872 en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*[87].

Hoy estamos acostumbrados a ver en nuestro día a día una gama muy amplia de tonalidades, tanto en nuestra ropa como en las pantallas del móvil o la televisión, incluso en nuestros coches o en los libros y folletos publicitarios. Con ese abrumador mundo de color nos es muy difícil comprender el efecto que generaba en nuestros antepasados ver un paño de color morado, naranja o verde cuando ellos vivían en un universo de pardos y negro, muchas veces alumbrado por la luz tenue de un candil o de una tea.

---

83 Domínguez Bécquer, V. (24 de septiembre de 1873). Tipos y costumbres. El sastre de aldea. *La Ilustración Española y Americana*, p. 585.

84 A.H.P.SO. Caja. 5749, p. 385. Testamento de Ambrosio Diez Vecino de la Villa de Rejas de San Esteban.

85 Inventario de los bienes que entrega al matrimonio Josefa Herrero cuando contrajo matrimonio con Juan Antonio Sanz. Rebollar año de 1776. Archivo Familiar del autor.

86 A.H.P.SO. Caja.1234, p. 530. Suellacabras, año de 1793.

87 VV.AA. (1872). *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. Tomo II (p. 412). Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro.

Saya parda. Velilla de los Ajos (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

Siempre se ha hablado de una forma errónea sobre los colores de las sayas y el significado que tenían en la vida social anterior a la nuestra. En ninguna de las localidades donde hemos realizado trabajo de campo se nos ha ligado el color de la vestimenta con la edad de la mujer o su estado civil, salvo en el caso de los lutos en el que las féminas vestían las sayas de color negro durante un periodo determinado. En este sentido es curiosa y esclarecedora la descripción que nos ofrece el B.O.P. sobre las ropas que vestía la moza Antonia Calonge al desaparecer de Buberos: *"Viste de luto con sayas y jubón negros de palla y bayeta esto del uso ordinario y otros vestidos de varios colores que se llevó y tenía para el uso de los días festivos*[88]*"*. Esta nota también nos aclara que encontremos sayas destinadas al día a día o de uso ordinario y otras las más coloridas destinadas a los días festivos.

Valeriano en su cuadro "El baile" y también en "Campesinos en un pozo" nos presenta a todas las mujeres vestidas con sayas pardas que verdaderamente fueron las más comunes en nuestra provincia. Cuando hablamos de color pardo nos referimos a los diferentes tonos de paño elaborados con lana de las ovejas negras y que no han sido tintados. Son numerosas las notas que aparecen a lo largo de toda la geografía provincial en los inventarios de bienes referentes a sayas pardas. Un inventario de 1707 procedente de la zona de la Ribera del Duero nos describe *"Una saya de paño pardo andada con su ruedo de paño azul andado en 30*[89]*"* y otro de Tierras Altas enumera "*Tres sayas de paño pardo bastante usadas*[90]"; sin embargo, una de las notas que más nos ha llamado la atención ha sido la relación de vestidos que aportaba Manuela de Calatañazor en su dote cuando contrajo matrimonio en 1852 con José Santacruz. De las nueve sayas que llevaba, siete de ellas se ajustaban a la denominación "*saya de paño de la oveja*[91]". Estas sayas pardas también sirvieron para atuendo dominguero y festivo en muchos pueblos de la provincia. Así lo reflejan los versos que se cantaban a la mujer casada en el tiempo navideño para la ronda de El Reinado de la pequeña localidad de Muñecas.

¿Qué se pondrá esta señora
mañana para ir a misa?
Se pondrá su saya parda,
de lienzo buena camisa[92].

Precisamente en el cuadro de "El baile" ambientado en la localidad de Villaciervos podemos apreciar esta circunstancia festiva.

Tal fue el uso de las sayas pardas en nuestra provincia que en el atuendo femenino se le denominó vestir "al estilo del país" como atestigua la requisitoria publicada en el B.O.P. por la desaparición de Petra Ceña en la que leemos "*Vestida al estilo del país con jubón y saya del color de la lana negra*[93]". Valeriano en su "hilandera" nos plasma el uso habitual de vestir las sayas pardas tanto de encimeras como de bajeras, nota común que aparece en cantidad de descripciones de desaparecidas en los Boletines Oficiales; quede como ejemplo esta del pueblo de Cuéllar de la Sierra en la que se indica que *"Viste jugón y sayas de paño color de la oveja*[94]*"*.

Si nos centramos en el análisis de las piezas testigo, la nota más representativa la hallamos en el ejemplar que se encuentra en el Museo del Traje en Madrid (CE002203) y que forma parte del conjunto de traje de pastora del Páramo recogido en Villlaciervos por la Comisión de Monumentos en 1924. El Museo Provincial del Traje Popular también conserva en sus depósitos varios ejemplares de sayas pardas provenientes de Velilla de los Ajos, Tarancueña y El Burgo de Osma entre otras

---

88 B.O.P.SO. 29 de abril de 1885. Descripción de la desaparecida Antonia Calonge Bados de Buberos.

89 A.H.P.SO. Caja. 5749, p. 357. Inventario de bienes de Catalina Cenezo de la Villa de Langa de Duero.

90 A.H.P.SO. Caja. 2900, p. 148. Inventario de bienes de la familia ganadera de Santa Cecilia.

91 Inventario de los bienes que entrega al matrimonio Manuela de Calatañazor al contraer matrimonio con José Santacruz en Rebollar el año 1852. Archivo familiar del autor.

92 VV.AA. (2021). *Cancionero soriano* (p. xxx). Soria: Diputación Provincial de Soria.

93 B.O.P.SO. 8 de octubre de 1852. Descripción de la desaparecida Petra Ceña de La Póveda.

94 B.O.P.SO. 2 de junio de 1823. Descripción de la desaparecida Petra Almarza de Cuéllar de la Sierra.

Saya parda que forma parte del traje de pastora de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Saya parda. Matanza de Soria (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

localidades. No es muy común encontrarse en las colecciones privadas este tipo de piezas porque son sayas con poca vistosidad y rara vez aparecen decoradas lo que hace que no hayan tenido la aceptación de ser consideradas prendas tradicionales a la hora de vestir el traje regional. Si a esto le sumamos que se utilizaron hasta bien entrado el S. XX[95] para el trabajo diario, hace que muchas de ellas llegaran en pésimas condiciones o remendadas las que no fueron desechadas o abandonadas.

Observando con detenimiento la obra de Valeriano, tanto su pintura como dibujos, nos damos cuenta de que muchas de estas sayas de color pardo presentan dos tonalidades de color de la lana o incluso están realizadas en dos calidades de género. La "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma", la figura del extremo izquierdo de "El baile" o la niña que porta a sus espaldas a otro pequeño en el dibujo de "El santero" son tres ejemplos de la obra de Valeriano en los que las sayas presentan dos tonalidades. En las arcas sorianas no ha quedado rastro de ellas de manera que el trabajo de campo realizado a día de hoy no nos ha permitido localizar ningún ejemplar. Tan sólo en la localidad de Villabuena las mujeres recordaban que alguna señora mayor guardó tiempo atrás una saya de dos colores. Resulta interesante la descripción que incorpora el B.O.P. sobre las ropas que vestía Brígida Martínez cuando desapareció de la localidad de Recuerda: *"Dos sayas bajeras, la una negra y la otra mitad de muletón amarillo y mitad encarnado[96]"*. Desde nuestro punto de vista, Valeriano más bien quiso plasmar en su obra lo que Anastasio González escribió para referirse al vestir de las mujeres de El Valle denominando este tipo de sayas como "mediadas". Así advertía que "*Todavía salen al campo con sus sayas mediadas del paño referido (de color de la oveja) desde la cintura y de color más moreno la parte bajera[97]*". Su uso parece que fue común en gran parte de la provincia ya que Valeriano las ubica en la comarca de la Ribera del Duero y el Páramo de Villaciervos-Calatañazor. Por el testimonio narrativo de Anastasio González sabemos que se utilizaban también en las zonas del Valle y la Sierra[98]. Es llamativo que esta prenda, pese a haber permanecido viva en esta comarca hasta las primeras décadas del S. XX, no llamara la atención de Hermenegildo García Verde o de los miembros de la Comisión de Monumentos encargados de recopilar las piezas para la exposición de 1925.

> *Las sayas de las mujeres pardas, luego ya vino la moda de los colores, pero antes era todo de la lana de las ovejas. Las sayas las hacían pliegue, pliegue, pliegue, to' alrededor y se quedaban en poco[99].*

Durante la segunda mitad del S. XIX las fábricas o despachos de tintes proliferaron por la provincia de Soria sin dejar de lado aquellos telares manuales que producían lienzo y paño casero que, según los datos del *Catastro del Marqués de la Ensenada* de 1753[100], existían en la gran mayoría de los pueblos del territorio. En 1845[101] se remodela la fábrica de tintes y el batán que los Bécquer conocieron probablemente durante su estancia en Soria, la cual estaba situada contigua al puente del Duero que da acceso a la ciudad. Junto a las de otros puntos de la provincia como Ágreda, Almazán, Molinos de Razón, Noviercas, Ólvega o San Pedro Manrique, ofertaban una variada gama de colores: azul, verde, encarnado, diferentes tonos de morado y pajizo. Estos eran muy difíciles de conseguir de manera homogénea con los procesos de tintados caseros. Si nos fijamos con detenimiento estos

---

95 B.O.P.SO. 19 de marzo de 1930. Descripción de la desparecida Timotea Soria Soria de Las Fraguas.

96 B.O.P.SO. 24 de octubre de 1894. Descripción de la desaparecida Brígida Martínez de Recuerda.

97 González Gómez, A. (1931). *La Región de "El Valle"* (p. 20). Soria: Imprenta de E. las Heras.

98 B.O.P.SO. 20 de febrero de 1880. Desaparición de Lorenza Crespo de la localidad de Valdeavellano de Tera vestida con *"tres sayas, una negra de paño fino, otra fina color castaña y otra mediada de paño"*.

99 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villálvaro el 8 de agosto de 2015 a Manuel Romero Cervero.

100 Ministerio de Cultura y Deporte (s.f.) *Catastro Ensenada.* Soria. Recuperado el 7 de abril de 2020, de http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController

101 B.O.P.SO. 17 de febrero y 7 de marzo de 1845. Anuncios de la fábrica de tintes. Según el anuncio, la fábrica propiedad de Sebastián Lucia estaba dirigida por profesionales del tintado formados en las afamadas fábricas de Ezcaray o Burgos.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004238. Detalle de saya mediada de uso bajero.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de niña con cruzado encarnado. Detalle de Saya mediada de uso encimero.*

mismos colores que ofertan las fábricas provinciales son los que plasma Valeriano en "Procesión en Noviercas" y que predominan en toda la provincia.

Las sayas de color verde que nos han aparecido como prendas testigo en los pueblos visitados corresponden a tonalidades de verde muy alegre como sucede en los ejemplares encontrados en Velilla de los Ajos, Valderrueda y Zayuelas; sin embargo, sabemos por los inventarios de bienes que existía una gama más amplia dentro de los verdes. En el extracto de la hijuela de Hermenegilda Delso para su matrimonio con Máximo de Marco aparecen descritas dos sayas: *"una verde y otra verde botella*[102]*"*. Otro caso lo hallamos entre los bienes embargados a Aniceto Tierno de la localidad de Almenar donde aparece la referencia a "*una saya verde clara de bayeta en 7 pesetas 50 céntimos*[103]*"*. En la localidad de Villabuena, en pleno Páramo de Villaciervos, también hemos localizado con un ejemplar de color verde botella.

Valeriano en su cuadro "Procesión en Noviercas" pinta a tres mujeres luciendo sayas de color verde; dos de ellas las llevan colocadas de encimeras y la tercera de bajera. Esto nos dice que el uso de las sayas verdes no era tan común para el día a día sino más bien para las galas domingueras. También podemos comentar que probablemente eran usadas por mujeres de todas las edades en base a la descripción que nos ofrece el B.O.P. sobre una niña de cuatro años desparecida de la localidad del Cubo de la Solana: *"va vestida con dos sayas verdes*[104]*"*.

Otro de los colores en los que aparecen confeccionadas comúnmente las sayas es el que hoy denominamos color rojo. La cultura popular denominó a este color con los términos colorado, rojo o encarnado. Si sólo estudiáramos las piezas testigo que aparecen en nuestra provincia, podríamos decir que las sayas rojas eran las predominantes, pero esta afirmación no es cierta ya que la utilización de la saya roja como parte del traje regional de la provincia o "traje de Piñorra" hizo que las sayas encarnadas se guardaran para lucirse en las fiestas populares. Es por ello que Maximino Peña inmortalizó en su "Pareja de Piñorros[105]" a Elena Martín de Molinos de Duero vestida con su saya colorada de fiesta. Las tonalidades del rojo varían dependiendo de los procesos tintóreos. Las dos fábricas de la capital solamente ofrecían una modalidad de tinte en rojo[106]; en cambio, según leemos en el anuncio de la fábrica de paños "Nueva Numancia", instalada en Molinos de Razón treinta años después que las anteriores, diferencia entre dos tonalidades de rojos: el encarnado de rubia y el grana[107]. Bien es cierto que ninguna de las descripciones de las sayas encontradas en los inventarios, testamentarias o hijuelas hacen tales diferenciaciones entre las tonalidades de los rojos. Entendemos por ello que la saya roja fue prenda del día a día y prenda destinada para los días de fiesta. Valeriano dibuja dos sayas rojas encimeras y dos bajeras en su "Procesión en Noviercas" lo que nos habla de su gran calado en la vida popular durante todo el S. XIX. Así lo corroboran notas coetáneas a la estancia del pintor sevillano en Soria como la descripción de la desaparecida Agustina Arriba en la que leemos "*Viste saya encarnada, medias azules*[108]" o la relativa a Celestina Hernández en la que se puntualiza que "*Viste saya negra, otra encarnada*[109]*"*. Ambas estarían aludiendo a su uso común en el día a día de la mujer soriana.

Otro de los colores utilizado en las sayas de la provincia de Soria es el azul. A lo largo del S. XVIII y XIX existen gran cantidad de referencias a estas prendas en las fuentes escritas. A principios del S. XVIII entre los bienes de la hijuela de Juana Ayuso de la localidad de Bocigas de Perales ya aparecen estas sayas bajo la indicación *"una saya de paño azul andada con su ruedo de paño verde tasada*

---

102 Archivo Familiar de Olga Alonso de Marco. Localidad de Cabrejas del Campo.

103 B.O.P.SO. 8 de agosto de 1884. Descripción de los bienes embargados a Aniceto Tierno y María Borobio de la localidad de Almenar.

104 B.O.P.SO. 27 de abril de 1877. Descripción de la desaparecida Francisca López Lozano del Cubo de la Solana.

105 El cuadro pertenece a la colección privada de los nietos del pintor, conservándose en la casa natal del mismo en la localidad de Salduero.

106 B.O.P.SO. 17 de febrero y 7 de marzo de 1845. Anuncios de la fábrica de tintes.

107 B.O.P.SO. 25 de septiembre de 1876. Anuncios de la fábrica de tintes "Nueva Numancia".

108 B.O.P.SO. 6 de junio de 1863. Descripción de la desaparecida Agustina Arriba de Torrevicente.

109 B.O.P.SO. 19 de agosto de 1864. Descripción de la desaparecida Celestina Hernández.

Saya encarnada. Torrubia de Soria (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Saya azul. Burgo de Osma (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

en 30[110]". Los inventarios y descripciones de desaparecidos también están cuajados de notas sobre estas prendas. En una requisitoria de finales del S. XIX del pueblo de Chaorna aparece la siguiente nota sobre el atuendo de una de las desaparecidas: *"Viste saya azul de lana*[111]*"*. De las piezas testigo documentadas en nuestro trabajo de campo podemos destacar las sayas de color azul claro como la que pinta Valeriano en su "Procesión en Noviercas" localizadas en toda la comarca del Moncayo, así como en el Páramo de Villaciervos-Calatañazor y en la Ribera del Duero. En la Tierra de Almazán encontramos menos ejemplares por ser un color que se usó generalmente para cobertores de cama.

También en su "Procesión de Noviercas" pinta en segundo plano a una mujer con la saya bajera de color amarillo. Las notas que aparecen en los inventarios sobre estas sayas son muy prolijas en todas las décadas; sirva como ejemplo la indicación "*una saya de bayeta pajiza a medio andar*[112]" tomada de un inventario de la villa de Ágreda de 1877, fecha próxima a la estancia de los dos hermanos por tierras del Moncayo. El uso de las sayas amarillas o pajizas fue general por toda la provincia como así lo demuestran las notas de desaparecidas publicadas en el Boletín Oficial. Entre las muchas descripciones encontradas, nos parece significativa una de la zona de la Ribera del Duero que dice "*Viste saya exterior pajiza*[113]*"* y otra de la zona central de la provincia donde leemos *"viste sayas cortas pajizas y dos que lleva encima son del color de la lana*[114]*".* Ambas notas determinan el uso de las sayas pajizas tanto de encimeras como de bajeras. Son numerosas las piezas testigo de sayas amarillas documentadas en nuestro trabajo de campo. Como hemos dicho anteriormente, sabemos de su existencia en toda la provincia, pero se han conservado más piezas originales en los pueblos del centro y Oeste de la provincia.

Además del cromatismo de los pardos y negros que fueron los colores más reiterados en el "estilo del país", el verde, el azul, el encarnado y el amarillo pajizo son los predominantes en la indumentaria no sólo de la provincia de Soria sino también fuera de sus límites provinciales. G. Adolfo lo describe a la perfección en su texto sobre del mercado de Tarazona (Zaragoza) en el Somontano del Moncayo: *"Figúrense, ustedes, circulando (…) mujeres de los lugares convecinos con sayas azules, verdes, encarnadas y amarillas*[115]*"*. Este breve fragmento de la *Carta V* es vivo reflejo no sólo del Somontano del Moncayo aragonés sino de gran parte de la provincia de Soria.

Valeriano plasma en su obra soriana sayas no muy largas que dejan ver gran parte de la media. El vestir antiguo "al estilo del país" nos refleja una moda popular que usaba sayas más bien cortas que la moral del S. XIX y la influencia de la moda burguesa se encargó de alargar hasta casi no mostrar nada más que el calzado. A principios del S. XIX *El Avisador Numantino* nos hablaba con las siguientes palabras del abandono de aquellas sayas cortas por parte de las mujeres de Trévago: "*así en las mujeres se ha desterrado el uso de aquellas sayas, bien amarillas, bien encarnadas de bayeta tan cortas que producían tamaño escándalo y que hoy llamaríamos pornográfico tal modo de vestir*[116]".

En las primeras décadas del S. XX aún pervivieron estas modas antiguas de sayas cortas en algunas comarcas de nuestra provincia. Así en los pueblos pertenecientes al ayuntamiento de Fuentearmegil hemos podido localizar sayas cortas de tejido de lino y lana parda que las mujeres utilizaban en su día a día. En otros reductos de la geografía española también se conservó este uso de sayas cortas. Las mantillas de Montehermoso en Cáceres, los guardapiés de Lagartera en Toledo o las sayas "de tecíu" de Peñaparda son ejemplo de cómo se mantuvieron antiguas modas que consiguieron superar los gustos de la estética de la segunda mitad del S. XIX.

---

110 A.H.P.SO. Caja 5749, p. 276. Bienes de Juan Redondo Pandillo cuando casó con Juana de Ayuso en 1708.

111 B.O.P.SO. 2 de octubre de 1889. Descripción de las desaparecidas María y Vicenta Blasco Maján del pueblo de Chaorna.

112 A.H.P.SO. Caja 1877, p. 152. Hijuela de Vicenta Martínez natural de la Villa de Ágreda.

113 B.O.P.SO. 16 de octubre de 1876. Descripción de la desaparecida Trinidad Gonzalo de Valverde de los Ajos.

114 B.O.P.SO. 6 de mayo de 1865. Descripción de la desaparecida Dorotea Molina de Rabanera del Campo.

115 Domínguez Bécquer, G. A. (26 de junio de 1864). Variedades. Desde mi celda. V. *El Contemporáneo,* p. 4.

116 Jimeno López, J. (18 de octubre de 1903). *El Avisador Numantino,* pp. 2-3.

Saya pajiza con marca de telar. Langa de Duero (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Saya verde. Velilla de los Ajos (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

La memoria y la pervivencia de los modos de vida tradicionales hasta bien entrado el S. XX en la provincia de Soria han hecho que casi 150 años después de que G. Adolfo y Valeriano relataran esta imagen hayamos podido grabar en los pueblos que ellos mismos visitaron notas tan esclarecedoras como esta:

> *La tía Eustaquia tenía al menos cuatro pardas. El Tío Pedro, el marido, las sacaba a las escarchas para que no se apolillaran. Tenía la colorá que nos dejaba a nosotras para revestirnos el Domingo de Piñata cuando venían los carnavales; luego tenía otra de paja, así como pajiza, como la furgoneta esa. Esas eran bajeras y luego tenía otra morá*[117].

Delantal

Seguramente sean los delantales las piezas que menos hayan llamado la atención en la obra soriana de Valeriano. Este complemento exterior del vestido, cuya finalidad es proteger las prendas que cubre, suele tener forma rectangular y se coloca sobre la saya en la parte delantera. Tras estudiar la documentación notarial de la segunda mitad del S. XIX vemos cómo en los inventarios de bienes aparecen delantales confeccionados con diferentes géneros textiles. Pondremos como ejemplo un inventario de El Burgo de Osma donde leemos *"un delantal de indiana en 2, uno azul ramiteado en 5, otro de sargueta en 5, otro de estameña en 2, un delantal negro en 2*[118]*"*. En esta descripción aparecen géneros de producción local, como podría ser la estameña, y otros importados, caso de la sarga y la indiana. Este inventario es fiel muestra de lo que refleja la mayoría de la documentación notarial sobre estas piezas de la indumentaria femenina.

El propósito de los hermanos Bécquer de plasmar el arcaísmo de la indumentaria soriana que ya estaba cayendo en desuso en la segunda mitad del S. XIX queda perfectamente claro cuando hablamos de los delantales. En su obra soriana ambientada en el Páramo, Almazán y la Ribera no aparecen representados delantales de coloridos algodones, hecho que sí refleja la litografía "Aldeana[119]" de Soria realizada por Saumell en 1889. Valeriano plasma el uso de delantales realizados con tejidos caseros en diferentes calidades. Algunos parecen estar confeccionados en estameñas y paños de color pardo similares a las sayas ya que no parecen destacar sobre ellas. Otros de rayados, tal y como se aprecia en la imagen de "Las Segadoras" donde el delantal del personaje de la derecha se vuelve hacia atrás en una esquina; pero, sin duda, donde vemos con mayor claridad esta tipología es en "El baile". La moza protagonista de la escena luce un delantal rayado en color azul y blanco. Seguramente nos encontremos ante un delantal de lienzo y lana confeccionado de la misma manera que se tejían las carpetas para las arcas y maseras a utilizar en los hornos, ya que parece seguir la misma estructura que estas piezas que han llegado hasta nuestros días. La documentación notarial igualmente nos habla de estos delantales cuajando los inventarios de familias populares con referencias a mandiles de estameñas en diferentes colores o de lienzo y lana[120]. Es probable que estos delantales rayados llamaran la atención de Valeriano por su sencillez y cromatismo, motivo por el que los colocó en varios de sus apuntes y de forma destacada en el personaje principal del cuadro de "El baile". El Boletín Oficial también recoge en las descripciones de desaparecidas variantes de estos delantales o mandiles, aunque casi todos ellos confeccionados en lana azul que nos recuerdan

---

117 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martín de 76 años, Mónica Hernández Gómez (sin datos de edad), Dionisio Gadea Hortego de 75 años, Piedad (sin datos de apellidos) de 81 años y Enrique Hernández (sin datos de edad).

118 A.H.P.SO. Caja 3244, p. 380.

119 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 165). León: Ediciones Leonesas.

120 *"un delantal rayado verde en 3, más otro delantal azul en 8"* (Rebollar, 1829); *"un mandil de cáñamo y lana en 3"* (Pozalmuro, 1750); *"más dos delantales uno de jerga y otro de estameña en 11"* (Noviercas, 1842); *"dos delantales de estameña el uno azul y el otro negro y otro de cáñamo y lana"* (Buitrago, 1863).

Saumell. (1889). ***Aldeana****. Cromolitografía. J M. Quadrado. España, sus monumentos y artes. Barcelona, Cortezo.*

Izquierda

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv P.004234. Mujer con mandil de picote en blanco y azul.*

a los mandiles de picote zamoranos. Tan sólo en la descripción de la desaparecida Apolinara Soria de la localidad de Oteruelos leemos "*Viste sayas negras del color de la oveja, delantal de picote azul*[121]". Dentro de este tipo de arcaicos mandiles de telar rayados, aparecen en la geografía nacional otros

Derecha

Mandil de lana negra. Villabuena (Soria). Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

121 B.O.P.SO. 6 de febrero de1885.

con características similares a los sorianos, como son los mandiles *raxones* asturianos también denominados de *llinu y llana*.

En el resto de testimonios figuran los términos más habituales aludiendo a su confección en lino y lana o de cáñamo y lana. Valeriano muestra estos delantales rayados, pero también sabemos por el Boletín que los había cuadriculados, seguramente porque estas dos labores decorativas se erigían como las más comunes en los telares locales. De la actualmente despoblada localidad de Cabreriza en las tierras de Berlanga, al Sur del Páramo, localizamos la siguiente nota: "*viste jubón y saya de paño pardo, delantal de lana con cuadros azules y negros*[122]"; aunque no hemos podido documentar ninguna pieza testigo con este tipo de decoraciones, sabemos del uso de las grandes cuadrículas en delantales de lana en tierras burgalesas de los Juarros y de Lara[123] así como en sus denominadas mantillas, e igualmente en tierras del Pirineo oscense donde se localizó un mandil de cuadro pequeño en la localidad de San Juan de Plan[124].

La única pieza testigo que conservamos de estos delantales de paño también corresponde a ese lote de prendas recopiladas por Hermenegildo García Verde en las primeras décadas del S. XX. Se trata de un mandil que proviene de la localidad de Villabuena, del color negro natural de la lana, y se halla depositado en el Museo Numantino. Está formado por una única pieza de telar de 50 centímetros de anchura que en la parte superior se pliega en diez tablas. Este mandil utiliza a modo de cinturilla y atadero una cinta de telar manual de vivos colores que junto con la cruceta en hilo amarillo que remarca el final de los pliegues es la única decoración de la pieza. Estas cintas de colores las vemos también en el delantal de rayado blanco y azul del cuadro de "El baile" donde Valeriano nos las dibuja en tonos pajizos y encarnados.

Estos mandiles son de pequeño tamaño como demuestran los dibujos de "La panadera de Almazán" o "Aldeanos de Fuente Toba" al concordar con el tamaño del ejemplar anteriormente citado que apenas mide 70 centímetros de largura. Esta prenda evolucionó en grandes mandilones de paño pardo que en algunas comarcas recuerdan todavía haber usado recientemente para ir a realizar las tareas del campo sobre todo en la época de escarda. En el Museo Provincial del Traje Popular se conserva un ejemplar de estos proveniente de la localidad de Zayuelas.

Ya hemos comentado anteriormente que Valeriano no plasma en su obra soriana los delantales de percal al igual que tampoco lo hace con los de sargueta negra que, curiosamente, proliferan en los inventarios[125] hasta la segunda mitad del S. XIX y que Plácido Francés plasma en la "Soriana[126]" publicada en 1873, pareciendo similar al que Valeriano pinta en "El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono[127]". También sabemos que en el último cuarto del S. XIX es cuando las mozas gustaron de engalanar su arreo con delantales de terciopelo para los días festivos. Así lo recoge el periódico local *El Oxomense*:

> *No obstante muchas jóvenes había que encima del jubón llevaban elegante pañuelo que llaman de manila y delantal de terciopelo negro, que parece ser el que priva ahora, entre las doncellas elegantes del país*[128].

---

122 B.O.P.SO. 27 de mayo de1874.

123 Información aportada por Alba Chicote Cuesta en la conferencia titulada "La interpretación de la indumentaria popular burgalesa a través de piezas antiguas" impartida en el Seminario *La Palabra vestida III* en diciembre de 2017.

124 Maneros, F. (2013). *Vestir la Tradición II. Guía Geográfica de la Indumentaria tradicional en Aragón*. Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa. S.A.

125 *"Un delantal también de joyas de sargueta nuevo en 10"* (Rebollar, 1850); *"un delantal de sargueta andado"* (Aldealafuente, 1783); *"un delantal de sargueta negro en 10"* (Rebollar, 1776).

126 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 164). León: Ediciones Leonesas.

127 Domínguez Bécquer, V. (1866). *El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

128 Sin datos de autor (23 de septiembre de 1893). Duruelo. *El Oxomense,* p. 3.

Medias

Las medias derivan de las calzas medievales que cubrían pie y pierna llegando hasta lo alto del muslo y se sujetaban por medio de cintas a la cintura femenina. En el S. XVIII estas calzas se recortaron y utilizaron sólo hasta la rodilla donde se acordonaban con ligas; es entonces cuando empiezan a llamarse medias o calcetas. Ni qué decir tiene que en su gran mayoría estaban tejidas a cinco agujas con las lanas procedentes de los rebaños locales. Todavía recuerdan en nuestros pueblos a las mujeres en los trasnochos invernales o guardando el ganado en los montes mientras hacían media; y no sólo a las mujeres. También tenemos testimonios de que los merineros en sus estancias en dehesas y quintos tejían medias que luego regalaban a las mujeres.

Las medias que usó la mujer soriana siempre fueron de pie entero. No hemos localizado ningún dato que nos aventure a decir que en la provincia de Soria existieron medias de medio pie o estriberas de uso femenino. La economía del terruño eminentemente agrícola y ganadera hace que la lana fuera un material accesible a casi todas las familias y prácticamente la base con la que se confeccionaba la mayor parte del indumento. Valeriano plasma en su obra soriana a varias mujeres hilando lana con la rueca y con el uso. En dibujos como "Aldeanos de Fuente Toba", "El sastre de aldea" o la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" vemos reflejada esta labor que mayormente realizaban las mujeres[129]. Otro ejemplo más es "El cuento del abuelo", siendo en esta ocasión una moza la que está haciendo media.

Las medias confeccionadas en lana solían ser lisas y así parece plasmarlas Valeriano en su obra. En las piezas testigo localizadas no hemos encontrado ninguna decoración salvo alguna simple espiga labrada en la parte de la pierna hasta el tobillo. Cecilia Tejedor de Boós, a sus 90 años, recordaba de esta manera las medias de su bisabuela al mismo tiempo que nos enseñaba unas calzas infantiles que ella estaba tejiendo.

> *Las medias blancas, de lana de oveja, hilada en casa sí, sí. Contaba mi abuela que venía una de Valdealvillo que se echó aquí novio* [Boós] *y venía a casa mi abuela. Tendrían amistad y se ponía las medias de su madre. Lo contaba mi abuela que se ponía las medias de su madre. Eran muy finas y muy majas y cuando se casó también las llevó. Eran lisas, así como estas que hago yo*[130].

El gusto "del país" que refleja Valeriano de gastar sayas más cortas de lo habitual, dejaba a la vista una parte importante de la media. En sus pinturas reconocemos los tres colores más habituales de las medias femeninas: el blanco, el negro de la lana sin teñir que vemos en el cuadro de "El baile" y el color azul que porta la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma". Nada hemos podido documentar respecto a que las medias delataran el estado civil de las portadoras como otros investigadores lo han hecho en algunas zonas de la geografía nacional[131]. En provincias cercanas a Soria como Segovia, las casadas gastaron medias rojas, entre las mozas prodigaban las medias blancas y

---

129 En multitud de entrevistas nuestros informantes sacaron a la luz el recuerdo de las abuelas en el cuidado de los niños e hilando lana para la confección de prendas, en especial medias y piugos. A su vez tenemos noticias del hilado por parte de los hombres en pueblos del Norte de la provincia; nota curiosa porque la lana era hilada directamente del vellón con un instrumento denominado tarabilla.

130 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Boós el 14 de septiembre de 2017 a Cecilia Tejedor Tejedor de 90 años y su hija Inmaculada Sanz Tejedor.

131 En Del Peso Taranco C. (2017). *El avío serrano avilés: El traje de Rabo* (p. 103). Ávila: Archivo de Folklore de Ávila, el autor alude a los resultados ofrecidos por el investigador Carlos Porro en relación a que en la Tierra de Campos las mujeres casadas gastaron medias negras desde su boda hasta el día de su muerte. En esta misma publicación también referencia a Concha Casado quien en sus estudios trata el tema del uso de las medias rojas en las solteras y azul en las casadas. En Liceras Ferreres, M.V. (2017). *Indumentaria Valenciana S.XVIII-XIX. De dentro a fuera, de arriba abajo* (p. 24). Valencia: Editorial Samaruc, la autora expone que, en Valencia, en el medio rural, las mujeres gustaron de gastar media roja o azul, aunque no especifica la procedencia geográfica del dato; sin embargo, en Marco Casero, J., Martínez Gil, P. y Pardo Pardo, F. (2019). *Tápate, María, tápate. Pudor y recato en la Indumentaria tradicional de Requena-Utiel* (p. 44). Valencia: Comunicación Gráfica, sí queda contrastado el uso del colorido por el equipo de investigación dirigido por Fermín Pardo al hablar de las medias en la zona de Requena e Utiel. Así comentan el predominio de la media blanca, seguida de las azules y encarnadas para pasar en último estado a las negras sin que tengan noticias de la unión del color con el estado civil de la portadora tras el amplio trabajo de campo.

Valeriano D. Bécquer. ***Costumbre de Castilla. Soria. El cuento del abuelo****. El Museo Universal 24 de marzo de 1867 p. 92. Detalle de moza haciendo media.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalles de medias pardas.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004238. Detalle de medias azules.*

las ancianas gastaban medias azules o negras tintadas para los lutos[132]. Si estudiamos las requisitorias de finales del S. XIX, por ser un tipo de documento donde muchas veces se refleja el estado civil de la desaparecida, vemos que las sorianas gastaron indistintamente medias de color blanco, azul o negro. Valeriano tampoco refleja en su obra las medias encarnadas las cuales fueron muy comunes en nuestra provincia en el S. XVIII tal y como demuestran los inventarios: *"Unas medias encarnadas en 8[133]"* (Buitrago, 1750); *"tres pares de medias encarnadas en 16[134]"* (Rebollar, 1776); *"Dos pares de medias encarnadas y bordadas[135]"* (Aldealafuente, 1793). Todavía hemos podido grabar algún testimonio residual del uso de estas prendas en nuestra provincia, reflejo sin duda de aquellas calzas rojas que fueron moda en siglos anteriores. Ana Arranz y su hija recordaban su uso en la localidad de Rejas de San Esteban: *"La media, las hacían con lana de las ovejas; las teñían. Algunas las llevaban coloradas. La Jerónima colorada las llevaba[136]"*.

En esta comarca de la Ribera del Duero, calzando los pies de la hilandera, Valeriano pinta medias azules. En este caso es un azul claro, pero tenemos ejemplos de medias azules más oscuras como las que conserva el Museo del Traje CIPE (CE002654). Sabemos de la producción local de estas medias gracias al testimonio de Cecilia Tejedor de Boós quien recordaba el teñido de la lana para la confección de medias azules: *"con medias azules; aquellas las teñían con agua de flores. Cogían flores y las cocían. Las tintaban en casa; creo que tintaban las madejas y luego hacían las medias con ellas. Las tintaban con flores del campo[137]"*. También sabemos de la producción industrial de las mismas por la existencia de una fábrica de medias en la localidad de Berlanga de Duero[138] y por las depositadas en la colección etnográfica de San Andrés de Soria similares a las cameranas del Museo del Traje CIPE (CE005341).

El resto de colorido utilizado en las medias de mujer en la segunda mitad del S. XX eran el blanco de la lana sin teñir y el negro que podía ser del color de la lana de la oveja negra (es decir, pardo, como vemos en la figura que aparece de espaldas en el cuadro de "El baile") o tintado de negro. Las requisitorias coetáneas a la estancia de los Bécquer en la provincia de Soria reflejan a las campesinas de todos los puntos cardinales de la geografía provincial calzadas con medias de lana en estos colores[139]. Estas fuentes aportan muchos más datos para el estudio de estas prendas que la propia documentación notarial donde la anotación de estas piezas es escasa y escueta durante todo el S. XIX[140].

---

132 López García Bermejo, A., Maganto Hurtado, E. y Merino Arroyo, C. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana* (p. 51). Segovia: Caja Segovia.

133 A.H.P.SO. Caja 988, p. 107.

134 Inventario de los bienes que entrega al matrimonio Josefa Herrero cuando contrajo matrimonio con Juan Antonio Sanz. Rebollar, año de 1776. Archivo Familiar del autor.

135 A.H.P.SO. Caja 1194, p. 347.

136 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Rejas de San Esteban el 12 de septiembre de 2017 a Ana Arranz de 93 años y a su hija Gloría Santamaría de 72 años.

137 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Boós el 14 de septiembre de 2017 a Cecilia Tejedor de 90 años y su hija Inmaculada Sanz Tejedor.

138 Seguramente esta fábrica de medias se instaló allí a comienzos del S. XX, ya que según los datos que nos aporta la Asociación de Amigos del Castillo de Berlanga no hay constancia de ella en el momento de la compra del castillo en 1898.

139 B.O.P.SO. 4 de abril de 1860. Victoria Almarza. Desaparecida de Tajueco. Viste *"medias de lana negra"*. B.O.P.SO. 15 de agosto de 1860. Saturia González. Desaparecida de Valdeavellano de Tera. Viste *"medias azules"*. B.O.P. SO. 4 de agosto de 1862. Paula Cuesta. Desaparecida de Alcubilla de Avellaneda. Viste *"medias blancas"*. B.O.P.SO. 29 de julio de 1864. Isidora Ortega. Desaparecida de Almazán. Viste *"medias azules de lana"*. B.O.P. SO. 5 de agosto de 1868. Benita García. Desaparecida de Pedrajas. *"Calzada de albarcas y medias blancas"*. B.O.P.SO. 9 de noviembre de 1870. Bernardina Martínez. Desaparecida de Ocenilla. Viste *"medias blancas y albarcas"*. B.O.P.SO. 29 de enero de 1872. Simona Barrio. Desaparecida de Navaleno. Vestía *"medias azules y abarcas"*. B.O.P.SO. 22 de julio de 1872. Agustina Arranz. Desaparecida de Quintana Redonda. Vestía *"medias negras"*. B.O.P.SO. 12 de noviembre de 1873. Leoncia García. Desaparecida de Villanueva de Gormaz. *"Calzada de media de lana negra"*. B.O.P.SO. 28 de noviembre de 1873. Hilaria Rupérez. Desaparecida de Moñux. *"Calzada de abarcas y medias azules"*. B.O.P.SO. 27 de abril de 1874. Beatriz Catalina. Desaparecida de Quintanilla de Tres Barrios. Calzada con *"medias negras"*. B.O.P.SO. 15 de octubre de 1875. María Moñux. Desaparecida de Las Cuevas de Soria. *"Calzada de alpargata y medias azules"*. B.O.P.SO. 26 de abril 1876. Marcelina Garcés. Desaparecida de Sauquillo de Alcázar. Calzada de *"Media azul vieja"*. B.O.P.SO. 4 de julio de 1877. María Ortega. Desaparecida de Castil de Tierra. *"Calzada de media azul y alpargata"*.

140 *"más unas medias color de la lana, más otras de estambre, más otras medias negras"* (Tozalmoro, 1850) *"un par de medias negras"* (Rollamienta, 1805); *"Un par de medias azules en peseta y media"* (Hinojosa del Campo, 1880); *"Un par de zapatos con dos pares de medias"* (San Leonardo, 1824).

Medias lisas de mujer. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Medias de mujer con dibujos geométricos calados que forman parte del traje de pastora de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medias lisas de mujer con ataderos. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Medias de lana en color azul. Museo Etnográfico de San Andrés de Soria (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

Medias que forman parte del traje de mujer de la sierra media de La Rioja. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Valeriano no documenta ninguna otra prenda que abrigue el pie de las mujeres en toda su obra. Tan solo lo viste con la media y el calzado ya sea de abarcas o de alpargatas. Sabemos por la documentación consultada y por el trabajo de campo realizado que la mujer usaba también peales sobre las medias en los días duros del invierno. El peal era un trozo de paño que solía ser blanco y cubría el pie por encima de la media. Esta prenda que Valeriano documentó como de uso masculino como más tarde explicaremos, también fue de uso femenino y así queda reflejado en la requisitoria de Matea Crespo de la localidad de Valdeavellano de Tera donde leemos que viste "*albarcas de cuero y peales de blanqueta*".

Calzado

A la hora de describir este atavío no podemos hacer grandes distinciones por géneros ya que como demostraremos existen pocas diferencias entre el calzado masculino y femenino. Valeriano, en su afán de documentar el "estilo del país", calza a las mujeres sorianas con dos tipologías de calzado; por un lado, las alpargatas de cáñamo que recrea tan sólo en "Procesión en Noviercas" y por otro las abarcas de cuero que introduce en el resto de su obra circunscrita a la provincia de Soria.

Las alpargatas eran unas prendas adquiridas en el comercio y por ello podían ser consideradas un calzado suntuoso y reservado para los días festivos, probable motivo de que Valeriano las represente en su tabla de "Procesión en Noviercas". En la segunda mitad del S. XIX las alpargaterías proliferaron tanto en Soria capital como en los núcleos comerciales de la provincia. Sabemos que la mayor parte de su manufactura provenía de tierras de la Ribera del Ebro, pero también existía una pequeña producción local como la que se realizaba en el Hospicio de El Burgo de Osma donde la Institución Provincial daba formación en oficios a los huérfanos[141].

La alpargata es un calzado compuesto por una suela o piso de cáñamo (aunque también lo puede ser de esparto), una puntera y un talón de cáñamo tejido, y unas cintas negras de algodón que llaman trenzaderas las cuales, enrolladas en el talón o alrededor de la pantorrilla, sirven para sujetarlas y atarlas al cuerpo.

A pesar de que todas las alpargatas han tenido estos componentes, no todas han sido iguales. Desde el punto de vista técnico había diferencias en la manera de trenzar o tejer sus piezas y a nivel decorativo variaba fundamentalmente la manera de colocar las cintas en la puntera distinguiéndose en ello las de hombre de las de mujer.

Todas las alpargatas localizadas siguen la descripción anteriormente comentada; así están compuestas de una suela de cáñamo a la que se le une un talón y una puntera también de cáñamo tejido y unas vetas de algodón negro que proporcionan la sujeción de la pieza al pie. Las utilizadas por la población soriana respondían a modelos más o menos parecidos a los usados en tierras aragonesas[142]. La diferencia entre los modelos masculinos y femeninos reside en la forma de disponer las vetas o hiladillos. Mientras las de hombre siempre llevaban las cintas ordenadas en forma de ángulo agudo con el vértice en los dedos del pie y la abertura hacia el empeine, las alpargatas de mujer la mayoría de las veces llevaban la cinta dispuesta horizontalmente y de forma paralela sobre la puntera siendo, por tanto, mucho más amplia que la de los ejemplares masculinos.

Las fuentes documentales sorianas de finales del S. XIX citan alpargatas cerradas blancas o negras, las llamadas valencianas, las abiertas también apeladas al estilo del país o alpargatas a la aragonesa,

---

141 B.O.P.SO. 31 de enero de 1970. En el extracto de las sesiones de la Diputación Provincial se dispuso publicar en el Boletín Oficial de la Provincia la provisión de la plaza vacante de Maestro de alpargatería para el Hospicio de Burgo de Osma.

142 Sánchez Sanz, M.E. (1987). Un calzado aragonés de fibra, vegetal: La alpargata y su lenguaje simbólico. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 4, 277-286.

*Valeriano D. Bécquer. (1867). **Procesión en Noviercas**. Óleo sobre tabla. Diputación de Soria. Detalle en el que se aprecia el uso de alpargatas en todos los personajes.*

y las alpargatas a lo miñón diferenciando en estas las que iban con idas y vueltas[143]; sin embargo, nada de esto hemos podido recoger en nuestro trabajo de campo donde tan sólo recuerdan el uso de las abiertas en los hombres con la denominación "alpargatas de hiladillos[144]".

La condición efímera de las propias piezas ha hecho que sean escasos los ejemplares que hemos podido documentar a lo largo de nuestra investigación. Respecto a las alpargatas de mujer sólo hemos localizado un par que se conserva en el Museo del Traje CIPE (CE002655) formando parte del traje de Fuentearmegil. Estas fueron adquiridas por la Comisión de Monumentos junto con otros cuatro pares de alpargatas masculinas a Simón[145], seguramente el propietario de alguna de las alpargaterías que por aquellos años seguían abiertas en la capital, por lo que entendemos que esta tipología era la más extendida por la provincia.

Todas las alpargatas femeninas que conserva el museo madrileño están realizadas en esparto con cintas estrechas negras, puntera cerrada y talón abierto. Las cintas se atan en el centro de la puntera, pasan por tres trabillas laterales cercanas a la puntera y por otras dos en la talonera desde la que se ata la alpargata. Son similares a lo que Valeriano plasma en la figura que aparece de pie y de espaldas en "Procesión en Noviercas".

Como decíamos, desde la provincia de Soria se enviaron cuatro pares de alpargatas masculinas a la Exposición del Traje Regional de 1925. Sabemos que un par formó parte del conjunto del traje de hombre de Ciria[146]. Otros dos pares conformaban el traje de Fuentearmegil (CE002666) y el de Las Cuevas de Soria (CE002187) los cuales se pueden consultar en el catálogo online del Museo del Traje CIPE. En ambos casos son unas alpargatas de esparto con cintas ataderas de color negro,

---

143 B.O.P.SO. 27 de octubre de 1843. Desaparición de José López Pérez de la localidad de Deza con *"Alpargata abierta a la aragonesa"*. B.O.P.SO. 5 de septiembre de 1860. Desaparición de Pedro Pinilla de la localidad de Pozalmuro portando *"Alpargata valenciana"*. B.O.P.SO. 22 de enero de 1877. Desaparición de Bernardo Simón llevando *"Alpargata a lo miñón"*. B.O.P.SO. 19 de marzo de 1862. Desaparición de Remigio García (quincallero de profesión) llevando *"Alpargata a lo miñón con idas y vueltas"*. B.O.P.SO. 27 de junio de 1881. Desaparición de Santiago Palacios Rubio de la localidad de Deza calzando *"Alpargata al estilo del país"*.

144 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la Residencia Fuente del Rey de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años.

145 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

146 A.H.P.SO. Fotografía nº 8213. Representa al maniquí de la exposición de 1925 con el traje recopilado por la Comisión de Monumentos en Ciria.

talonera abierta y empeine cerrado. Poseen ocho vetas que salen de la puntera. Dichos hiladillos negros se unen cosiéndolos entre sí, cuatro y cuatro en cada lateral. Dos de estos hiladillos pasan por sendas trabillas colocadas en el empeine con la finalidad de atar la alpargata y sujetarla al cuerpo. Similares a estas son las que Valeriano plasma en los hombres de "Procesión en Noviercas"; a su vez son semejantes a las que hemos podido ver en diferentes puntos de la provincia de Soria, caso de las localidades de Rello o Rioseco de Soria. Estas mismas alpargatas son las que lució el Tío Gregorio Ruiz[147] de Berlanga de Duero, considerado uno de los últimos hombres castellanos en vestir cotidianamente al modo popular.

El otro calzado representado por Valeriano en su obra son las albarcas de cuero. Si ha sido difícil documentar alpargatas, aún más si cabe, localizar para este trabajo de investigación albarcas de cuero como las que pinta Valeriano en sus pinturas y dibujos de la provincia de Soria.

Serrana, si fueras buena,
te compraría unas albarcas,
pero como tú eres mala,
anda y vete descalza.

Los mozos de Piquera de San Esteban entonaban esta copla en la ronda[148], lo cual nos habla de la estima y utilización de este tipo de calzado. Gracias al trabajo de campo realizado y a las fuentes fotográficas sabemos que su uso estuvo extendido por todas las comarcas sorianas y que fueron sustituidas rápidamente por su versión moderna con suela de goma fabricada con las ruedas de los primeros vehículos a motor que circulaban por nuestra provincia. El trabajo de campo realizado en estas fechas nos ha permitido todavía grabar testimonios de gente que vio hacer este calzado, como el que exponemos seguidamente de Ciriaco Almazán procedente de la localidad de Valderrodilla.

> *Las albarcas, te voy a enseñar. Se moría una; bueno, no es que se moría, es que la mataban. Una vaca que ya no servía nada más que para carne, cortaban la piel en trozos así* [dibujando una forma rectangular] *y luego le cogían y le cortaban una tirita todo alrededor así; y luego le hacían agujeros a las orillas y lo iban metiendo. Le hacían un retorcido, así todo alrededor, todo alrededor y hacían una albarca. Adelante dos puntos: uno aquí y otro aquí. Atrás con dos correas desde aquí cruzadas a un lado y al otro. De ahí ya iba el pie calzado con albarca de*

Alpargatas que forman parte del traje de hombre de Cuevas de Soria (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Alpargatas que forman parte del traje de mujer de Fuentearmegil (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

147 Gregorio Ruiz conocido como "El Tío Pata" junto con Santos Núñez "El Zangarriana" fueron retratados por el fotógrafo Manuel Lafuente Caloto en Berlanga de Duero. Vistieron de calzón corto hasta su fallecimiento en los años 80 del S. XX. Tal fue el carisma de "El Tío Pata" en la localidad que le hicieron hasta un cabezudo en su recuerdo para las fiestas.

148 VV.AA. (2021). *Cancionero soriano* (p. xxx). Soria: Diputación Provincial de Soria.

Alpargatas. Rello (Soria).

cuero con la piel de una vaca. De ternero era más fino y se rompían antes; era mejor la vaca vieja que tenía la piel más dura[149].

En la colección etnográfica del Ayuntamiento de Valderrueda hemos podido ver unas albarcas similares a las que nos describía el vecino de Valderrodilla, siendo las únicas que hemos localizado en toda la provincia a pesar del exhaustivo trabajo de campo realizado. La condición efímera de estas prendas era recogida por la tradición oral en la siguiente retahíla popular: "*las albarcas duran un año, tres meses con pelo, tres sin él, tres rotas y tres esperando otras*[150]". Eran prendas totalmente populares y de uso cotidiano por lo que rara vez se han conservado debido al propio desgaste. Tampoco son muchas las referencias que sobre ellas aparecen en la documentación notarial. Como ejemplo mostramos esta curiosa anotación tomada de la villa de Langa de Duero donde leemos *"Cuatro pares de albarcas de pellejo de buey*[151]". Las pieles de este animal, sobre todo las de sus extremidades, fueron muy cotizadas para este tipo de calzado por su resistencia. También aparecen citadas en alguna ocasión pieles preparadas para su confección denominándolas tórdigas[152]. Su valor venía dado por la cantidad de plantillas que podían sacarse de cada una de ellas.

---

149 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la Residencia Fuente del Rey de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años.

150 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martín de 76 años.

151 A.H.P.SO. Caja 5749, p. 342. Inventario de Bienes de Catalina Cenezo, mujer de Pancho García y vecina de Langa de Duero, año 1707.

152 Deformación popular de túrdiga que significa tira de pellejo. Esta acepción la encontramos en algunos inventarios; valga el siguiente ejemplo que dice "cuatro tórdigas para abarcas". A.H.P.SO. Caja 5774, legajos sueltos. Inventario por muerte de Luis Miguel Benito. Villa de Retortillo, agosto de 1730.

Izquierda

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado (Madrid). Inv. P.004236. Detalle del calzado.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de calzados.*

Derecha

Abarcas que forman parte del traje de hombre de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Abarcas que forman parte del traje de pastor de Arguijo (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Con las albarcas o abarcas, los dos términos que se utilizaron en la provincia de Soria para denominar a este calzado, sucede lo mismo que con las alpargatas: encontramos pequeñas diferencias entre las femeninas y las masculinas. Si analizamos la obra de Valeriano, vemos que su distinción se centra en la forma de realizar la parte delantera de las mismas. Las albarcas femeninas pliegan y cosen su parte frontal haciendo una especie de puntera, pero el resto de la pieza es similar a las que ya hemos descrito anteriormente. Este modo de realizar las abarcas femeninas queda a la vista en el cuadro "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" diferenciándose de las masculinas que vemos en el cuadro de "El baile", mucho más abiertas en la parte delantera.

Una pieza fundamental para la sujeción de la abarca al pie es la llamada correa o calzadera. Podía estar realizada en cáñamo o en correa del propio cuero, tal y como nos explicaba nuestro informante de Valderrodilla. Estas se ataban a la tira de cuero que bordeaba todo el contorno de la albarca y que popularmente se denominaron zarrias. G. Adolfo describe el dibujo del "Leñador de los Pinares[153]" señalando el "*calzado de abarcas de cuero, cuyos cabos suben dando vueltas hasta la mitad de la pierna[154]*". Las calzaderas de cáñamo aparecen ampliamente representadas en la obra de Valeriano; valgan como ejemplo las que apreciamos en el cuadro de "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" o las que pinta en la mujer que aparece como figura principal del cuadro de "El baile". Curiosamente plasma más este tipo de atraderos en las abarcas femeninas, pero sabemos por las requisitorias estudiadas que se usaba indistintamente para hombres y mujeres[155]. En este sentido merece la pena reseñar la interesante descripción que figura en la requisitoria del joven Venancio López Pacheco, desaparecido de Fuentelaldea portando "*calzado de albarcas con correas de cuero una y la otra con calzadera de cáñamo[156]*".

---

153 Domínguez Bécquer, V. (27 de febrero de 1870). Leñador de los Pinares y pastor de Villaciervos. Tipos de Soria. *La Ilustración de Madrid*, p.13.

154 Domínguez Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p.15.

155 B.O.P.SO. 20 de mayo de 1861. Santiago Soria de la localidad de Fuentepinilla: *"Albarcas con calzaderas de cáñamo"*. B.O.P.SO. 15 de diciembre de 1873. Josefa Soria de la localidad de Quintanas de Gormaz: *"Albarcas con calzaderas de cáñamo"*. B.O.P.SO. 18 de noviembre de 1881. Dámaso Verde de la localidad de Nafría La Llana: *"Albarcas con calzaderas de cáñamo"*.

156 B.O.P.SO. 6 de septiembre de 1876.

Abarcas que forman parte del traje de pastora de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Abarcas de la colección etnográfica del Ayuntamiento de Valderrueda (Soria).

Menos comunes fueron las calzaderas de lana seguramente por ser menos resistentes al trajín diario de los aldeanos sorianos. De ellas tenemos pocas notas; una se corresponde a la requisitoria de Andrea Medina, viuda que desapareció del pueblo de Cabreriza provista "*de albarcas con escarpines negros y calzaderas blancas de lana*[157]"

Las calzaderas de cuero o de correa, también denominadas popularmente "*de coyunda*[158]", fueron las que más representó Valeriano en los pies de los sorianos. El "Leñador de los Pinares", los personajes masculinos de "El baile", "Aldeanos de Fuente Toba" o "El cuento del abuelo" son ejemplo de ello. Estas calzaderas de cuero solían ser muy resistentes y se intercambiaban con diferentes suelas. Cada una de las correas solía terminar en un pequeño orificio al que se le ataba un cabo de cáñamo para facilitar el atado de la prenda. Es cierto que las calzaderas de cuero predominan más en las requisitorias masculinas[159], pero no fueron exclusivas de este género como lo demuestra la requisitoria de Petra Barnuevo fugada de la localidad de Pedrajas "*calzada de abarcas, medias y calzaderas de correa*[160]".

En la exposición de 1925 se mostraron tres partes de abarcas formando parte de los que se denominaron "Traje de mujer de Villabuena", hoy conocido en el Museo del Traje CIPE como traje de "Pastora de Villaciervos" (CE002210), traje de Pastor de Arguijo, localidad merinera perteneciente

---

157 B.O.P.SO. 27 de mayo de 1874.

158 Denominadas así por simular a las correas que servían para sujetar el animal al yugo. Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martín de 76 años.

159 B.O.P.SO. 17 de mayo de 1855. Pedro Molina de Valderrueda: *"Albarcas con calzaderas de cuero"*. B.O.P.SO. 31 de julio de 1865. Vicente Sanz de Muriel de la Fuente: *"Albarcas con calzaderas de correas"*. B.O.P.SO. 27 de mayo de 1874. Lucio Borobio Sanz de Almenar: *"Albarca con calzadero de cuero"*.

160 B.O.P.SO. 17 de febrero de 1869.

al ayuntamiento de La Póveda de Soria (CE006927) y traje de hombre de Villaciervos (CE002197). Gracias al documento que Blas Taracena escribió para el registro de las piezas sorianas sabemos que formaron parte de dicha exposición, que todos los ejemplares de albarcas que representaron a Soria salieron de casa del pastor trashumante Fernando Gómez de la localidad de Arguijo y que la Comisión de Monumentos pagó seis pesetas por ellas. Seguramente este pastor, diestro en el manejo de las pieles y acostumbrado en su juventud a utilizar este tipo de calzado, realizó estas piezas para la ocasión ya que ninguno de los tres pares conservados en el museo presenta signos de uso. Si bien es cierto que en la localidad de Villabuena la Comisión de Monumentos adquirió a Felipe Barranco unas calzaderas de cordón blanco que serían colocadas en las albarcas femeninas que vistió el traje de mujer de dicho municipio[161].

Valeriano, en su afán de documentar el "estilo del país" y las costumbres y modos de vestir más arcaicos de los que se le presentaban ante sus ojos, tan sólo fijó su mirada en albarcas y alpargatas, pero sabemos por la documentación notarial que por aquella época ya proliferaron borceguíes masculinos y zapatos bajos para las mujeres; precisamente con unos de esta tipología se representa a la soriana en la litografía de Saumell en 1889.

Mantillo

El término mantillo es utilizado en la provincia de Soria para referirse a dos elementos textiles; por un lado, se aplica al atavío en señal de respeto con el que las mujeres cubrían la cabeza para acudir a los actos religiosos y, por otro, a una prenda de abrigo femenina que arropaba a la mujer desde la cabeza hasta las rodillas. Valeriano documenta en su obra soriana las dos versiones.

El mantillo de gala y de uso solemne para acudir a la iglesia fue tocado común en muchas áreas españolas. Es posible que por este motivo lo plasmara en "Procesión en Noviercas" y en un pequeño boceto que comparte espacio con el apunte de "Las cisqueras" donde aparece el busto de una mujer de avanzada edad cubierta con un mantillo de ir a la iglesia. Seguramente sea esta prenda junto con las capas masculinas las piezas que más se han conservado de la indumentaria popular debido a que su uso para acudir a los actos religiosos se mantuvo hasta el Concilio Vaticano II por lo que muchas personas mayores la vistieron hasta la segunda mitad del S. XX.

En otras latitudes esta prenda es llamada mantilla; sin embargo, en nuestro territorio este término se utiliza en la documentación notarial para referirse a las envueltas infantiles[162] y también para reseñar a la mantilla española. Esta cuestión la hemos podido comprobar a través del propio trabajo de campo ya que, al hablar de este término, los vecinos encuestados referenciaban las mantillas infantiles y las mantillas "de blonda" que algunas mujeres rurales comenzaron a gastar para casarse en los años 40[163].

Los mantillos sorianos localizados en nuestro trabajo de campo son similares a los que aparecen en la obra de Valeriano. Todos ellos son negros con formas semicirculares que prolongan sus extremos. La parte curva era la que quedaba dispuesta sobre la espalda y la parte recta es la que se colocaba centrada sobre la frente. En el centro se ponía una pequeñísima borla de hilo negro con el fin de ayudar a la mujer a su colocación. Valeriano no representa mantillas muy curvas en la parte trasera, pero sí destaca en ellas la borla que marca su punto central. Como apreciamos en la pintura y en los ejemplares localizados, las piezas eran sobrias. Solían estar confeccionadas en paño fino y

161 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

162 *"Una mantilla blanca"* (Suellacabras, 1793); *"Una mantilla blanca en 10"* (Rebollar, 1776); *"Una mantilla de alepín en 60"* (Yanguas, 1840); *"una mantilla de Alepín en 62"* (Santa Cruz de Yanguas, 1843); *"Una mantilla de niños en 17, una mantilla pajiza de niños en 10, una mantilla de niños con guarnición"* (Rebollar, 1849).

163 Estas mantillas españolas aparecen referenciadas en el trabajo de campo como prenda ya tardía y alejada del vestir popular. Apenas aparecen en la documentación notarial; de hecho, tan sólo hemos encontrado notas en poblaciones de índole urbano como esta de 1861 procedente de El Burgo de Osma: "una mantilla de encaje bordada en buen uso".

Mantillo de paño. Velilla de los Ajos (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Mantillo festivo. Torreandaluz (Soria).

Valeriano D. Bécquer. (h. 1866). ***Las cisqueras****. Dibujo a lápiz. Álbum Bécquer. Museo Lázaro Galdiano (Madrid). Detalle de anciana con mantillo.*

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Procesión en Noviercas.*** *Óleo sobre tabla. Diputación de Soria. Detalle de mujer con mantillo.*

con una ornamentación bastante sencilla a base de una tira más o menos ancha de terciopelo negro, colocada al alrededor de toda la pieza. Hemos documentado algún mantillo más rico confeccionado en raso de seda, pero también otros más populares realizados en paños caseros y sin apenas decoración. Otro elemento que cumple función de adorno y protección de la pieza es un forro colocado en la parte delantera de la prenda. Este suele ser de algodón adamascado de color rojo y sirve para proteger la zona que más roce tiene con la cabeza de la mujer.

Valeriano también nos muestra en su obra diferentes formas de lucir el mantillo. Como hemos dicho la forma recta de la pieza era colocada sobre la frente, pero sin cubrirla del todo, dejando ver más o menos el pelo tal y como se aprecia en "Procesión en Noviercas". En esta tabla vemos que una de las mujeres lleva colocado el mantillo a más de media cabeza y parece estar apostado haciendo tope sobre una peineta baja o incluso sobre el propio moño; otra lo lleva colocado mucho más adelante y a una tercera le sobresale el mantillo casi medio palmo por delante de la frente. Esta prenda, al colocarse, solía recogerse la parte delantera realizando un pliegue que enmarcaba el rosto y daba la forma característica que plasma Valeriano en el boceto que aparece junto a "Las cisqueras".

Aunque diferente a los casos descritos, merece especial atención un espléndido mantillo festivo que localizamos gracias a nuestro trabajo de campo realizado en Torreandaluz[164], localidad situada entre la tierra de Berlanga y el Páramo. Este es de gran tamaño y está confeccionado en paño de color pardo y con angosto ribete verde claro. Su campo es perfectamente semicircular y va decorado todo alrededor con un encaje de color de oro y rosado; además tiene la ya nombrada borla para centrarlo sobre la frente que en este ejemplar está realizada de hebras de colores como sucede en la crista del manto alistano[165]. El interior de la pieza esta forrada en todo su perímetro: la parte curva con un algodón engomado de color azul cielo y la parte recta con un lino fino en color natural que presenta una inscripción en lápiz con el número 159, posiblemente fruto de algún inventario de bienes para conformar una herencia.

Este mantillo de considerables dimensiones nos recuerda a una mantilla segoviana que retrató el padre Benito de Frutos y que Carlos Porro estudió en su publicación sobre la fotografía de este etnógrafo segoviano[166]. Aunque esta presenta mucha más decoración que el mantillo de Torreandaluz, se asemeja en la disposición de los elementos decorativos y en el tamaño de la pieza.

Como hemos explicado en páginas anteriores en la provincia de Soria la voz mantillo se aplicó a toda mantilla de la cabeza, pero no sólo se ceñía a las prendas de respeto sino también para las de abrigo que utilizaron las mujeres del campo soriano. Este tipo de prenda está ampliamente representada en la obra soriana de Valeriano. En sus dibujos destaca el estudio de cuerpo entero de la figura situada en el margen superior derecho de "Las cisqueras" o "La panadera de Almazán". Ambas imágenes nos muestran el mantillo sobre los dos hombros en el caso del estudio y sobre un brazo en la panadera. En su pintura lo vemos representado en "El baile" tanto en la mujer situada a la izquierda del lienzo portando un mantillo sobre su hombro izquierdo como en la moza que está sentada encima del carro y se arropa con esta singular pieza.

Tanto por las piezas testigo como por las fuentes documentales sabemos que fue de utilidad en toda la provincia incluso hasta la segunda mitad del S. XX siendo la localidad de Rello uno de los últimos reductos de tierras sorianas en el uso de esta prenda. En esta localidad todavía hemos podido fotografiar algún ejemplar y recoger de primera mano el uso de este atavío por mujeres que lo vistieron como prenda de abrigo; sin embargo, queremos mostrar también un testimonio del Páramo de Villaciervos-Calatañazor, espacio geográfico donde Valeriano escenifica "El baile". En esta comarca la prenda dejó de utilizarse en las primeras décadas del S. XX, aunque todavía algunas

---

164 Ángeles Gómez Bravo, nonagenaria cuando nos mostró la pieza el 3 de agosto de 2010, no recordaba ni siquiera a su abuela hacer uso de esa prenda y deducía por descarte que era un mantillo. La pieza formó parte de la primera Exposición del Museo Provincial del Traje Popular (2012-2013) y al finalizar dicha muestra regresó a Torreandaluz.

165 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 276). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

166 Porro, C. (2015). *Etnografía de la Imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 403). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

vecinas de Villaciervitos y de Villabuena pudieron hablarnos de ello. Este testimonio de Isidora Barranco plasma muy bien la estructura de la pieza.

> *Unos mantillos eran del color de las capas. Eran hechas igual que las capas, pero no llegaban como hasta por aquí* [señalando un poco más abajo de la cintura]. *Yo se lo vi a mi tía Celestina para ir a las ovejas. Era así* [dibujando en un papel media circunferencia] *poco más o menos; más largo o más ancho y luego aquí llevaría algún cinto para atárselo o igual algún botón. Se lo ponían así por el cuello y les llegaba hasta la cintura, en cuenta de los mantones esos que hay negro, ¿sabes? Yo a mi tía Celestina se los vi*[167].

Esta descripción concuerda perfectamente con el ejemplar de mantillo que conserva el Museo del Traje CIPE (CE002205) que forma parte del traje denominado de "Pastora de Villaciervos". Este

Valeriano D. Bécquer. (ca. 1866). ***Las cisqueras****. Dibujo a lápiz. Álbum Bécquer. Museo Lázaro Galdiano (Madrid). Detalle de joven con mantillo terciado.*

Valeriano D. Bécquer. ***Tipos de Soria. La panadera de Almazán****. El Museo Universal 9 de junio de 1867 p. 181. Detalle del uso del mantillo como prenda de abrigo.*

167 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villabuena el 2 de agosto de 2015 a Isidora Barranco de 82 años.

Mantillo que forman parte del traje de pastora de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

mantillo con forma semicircular está confeccionado a partir de varias piezas de fuerte paño pardo. La prenda tiene una anchura de 2,70 m y una altura de 1,70 m, medidas que se corresponden perfectamente con lo que Valeriano plasma en su obra.

Esta pieza, así como la gran parte del traje, fue enviada para la exposición de 1936[168], aunque no tenemos constancia de ella en los inventarios de adquisición de las prendas por parte de la Comisión de Monumentos realizada en 1924 en ninguno de los pueblos del entorno. Esto nos hace pensar que pudo ser confeccionada con materiales antiguos para la exposición madrileña tomando como modelo alguna pieza que ya no reunía las condiciones para ser expuesta, aunque, como hemos dicho, este atavío todavía estaba en uso en el Páramo por esas fechas. Igualmente lo atestigua la nota

168 Sabemos que forma parte del conjunto desde 1936 porque aparece en la fotografía del traje del Páramo de Villaciervos que compuso la Comisión de Monumentos y que Tiburcio Crespo tomó antes de ser enviado a Madrid para la provisión de fondos del Museo del Pueblo Español. Esta prenda no aparece en las fotografías del conjunto realizadas en 1925.

descriptiva de la desaparecida Timotea Soria de la localidad de Las Fraguas publicada en marzo de 1930 en la que se señala que "*para abrigo lleva un mantillo de paño pardo*[169]". Nosotros entendemos, y así nos lo han trasmitido los testimonios recabados en el trabajo de campo, que esta tipología de mantillos fue prenda de abrigo para el campo, aunque no es de extrañar que estos mantillos de tosco paño sirvieran para abrigo de las mujeres en los oficios religiosos, como parece reflejar una

Mantillo con capilla. Zayas de Torre (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

169 B.O.P.SO. 19 de marzo de 1930.

antigua fotografía de la salida de la iglesia de Villaciervitos donde las mujeres van cubiertas con lo que parecen bastos mantillos[170].

A la hora de catalogar los diferentes mantillos localizados en la provincia observamos que existen pequeñas diferencias en su morfología, pero grandes diferencias en cuanto a tamaños ya que los hallados en la zona Sur presentan mayor amplitud. Curiosos son los mantillos de los pueblos del entorno de Zayas de Torre, en el extremo Oeste de la provincia, donde esta prenda de abrigo femenina incorpora una capucha denominada popularmente "capilla". Tras mucho trabajo de campo documentamos un ejemplar de esta tipología que se expone hoy en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán[171]. En el extremo Sur de la provincia encontramos otra tipología de mantillos semicirculares que presentan en el lado recto un corte curvo para sentarlo en el cuello. Este elemento y forma lo hemos podido ver en mantillos de las localidades de Torrevicente y Rello, pero por los estudios de Marcos León sabemos que su uso fue común en la madrileña Tierra de Buitrago[172].

Gran parte de los mantillos están realizados en paños pardos trabajados a golpe de pisón de batán para proporcionar impermeabilidad a la prenda, como hemos podido comprobar en las prendas fotografiadas a lo largo de toda la provincia. Todavía en algún pueblo hemos llegado a recoger el testimonio de personas que recuerdan su proceso de elaboración. Ana Arranz de Rejas de San Esteban nos lo describía de la siguiente manera:

> *El mantillo yo le llevé. Yo le hice y le llevé a tejer; yo hilé, que mi padre me hizo una máquina para hilar y yo le hilaba lana parda bastante gorda y yo la llevé a Langa a tejer. El mantillo era como una capa y los hombres llevaban el capote*[173].

De lo que no hemos podido recoger nada más que el testimonio en algún pueblo de La Sierra es sobre el uso de mantillos de paño blanco de los que habló Blas Taracena en uno de sus escritos etnográficos sobre estas tierras merineras, en el cual leemos estas palabras: "*Como prenda de abrigo usaban el «cruzado» generalmente azul y para abrigo más fuerte «el mantillo», grande y de áspero paño blanco denominado «blanquete»*[174]". Formando parte de la colección del Museo del Traje CIPE (CE005352) se halla un ejemplar de esta tipología de mantillos blancos. Según la catalogación del museo proviene de la comarca de la Sierra de Rioja Media, aunque a nuestro entender el conjunto corresponde a lo que Blas Taracena y Pedro González describen en la comarca del Camero Viejo[175]. En definitiva, el uso de mantos de jerga blancos no es particular de nuestra provincia ya que también tenemos conocimiento de su uso en los valles pirenaicos de Ansó o en tierras zamoranas de Aliste; incluso también sabemos de la usanza de estos mantos blancos tanto por hombres como por mujeres[176] en los valles pasiegos entre la provincia de Burgos y tierras cántabras.

---

170 A.H.P.SO 7230. En Chicote Cuesta, A. (2017). El traje serrano en Castrillo de la Reina (Burgos). Construcción de la identidad a través de la imagen. En *Identidad e Imagen en Castilla y León* (p. 95). Salamanca: Diputación de Salamanca- Instituto de las Identidades, la autora, miembro de la "Asociación Con las Alforjas al Hombro", recoge esta misma práctica en Castrillo de la Reina como resultado del trabajo de campo realizado en esta localidad burgalesa. También el coleccionista Alfonso Díez Ausín recoge una fotografía en la que una figura femenina porta una de estas prendas sin que aparezca reseñada en el cuerpo del texto. Díez Ausín, A. (2009). Riqueza y variedad en el arreo popular: el vestido de la mujer serrana. *Revista de Soria*, 65, 5.

171 Esta prenda fue regalada al autor por Paquita García Molinero de Zayas de Torre el 30 de agosto de 2016 y fue depositada en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán. Posteriormente se sometió a un proceso de restauración llevado a cabo la Escuela de Conservación y Restauración de Bienes Culturales "Mariano Timón" de Palencia.

172 León Fernández, M. (2015). El abrigo de las pastoras en la Tierra de Buitrago (Madrid). *Revista de Folklore*, 401, 23-58.

173 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Rejas de San Esteban el 12 de septiembre de 2017 a Ana Arranz de 93 años y a su hija Gloria Santamaría Arranz de 72 años.

174 Taracena y Aguirre, B. (1946). Notas folklóricas de la divisoria entre el Duero y el Ebro. *Berceo*, 1, 63.

175 En la provincia de Soria hemos documentado el uso de este tipo de mantillas en toda la zona merinera desde los pueblos de la cabecera del río Cidacos, caso de las tierras de Piqueras y El Valle. Todas ellas forman una comarca cultural unida por la trashumancia. Taracena y Aguirre, B. (1946). Notas folklóricas de la divisoria entre el Duero y el Ebro. *Berceo*, 1, 63.

176 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 280). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos; y Cotera, G. (1999). *El traje en Cantabria* (p. 123). Santander: Editorial Cantabria. Santander.

Izquierda

Mantillo pardo. Rello (Soria). Exposición Al Estilo del País. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Derecha

Mantillo negro. Torreviciente (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

En la provincia no tenemos constancia en testimonios orales del uso de estas prendas por los hombres. Según nuestros informantes ellos utilizaban otra tipología de prendas de abrigo, pero sí es cierto que en la descripción del desaparecido Ventura Rodríguez de la localidad de Aldehuela de Calatañazor leemos que "*Viste calzón de paño bueno, chaqueta de id. rota, chaleco remendado, un mantillo de paño tintado a medio uso*[177]". Entendemos que se refiere a un mantillo de abrigo similar a los que retrata en esa misma zona y época Valeriano como abrigo femenino.

---

177 B.O.P.SO. 22 de noviembre de 1861.

Pañuelos

Todavía en los albores de la segunda década del S. XXI hemos podido ver y entrevistar en nuestros pueblos a mujeres mayores que portan a diario pañuelos a la cabeza. Estos lucen habitualmente atados bajo la barbilla y suelen ser de colores, con flores, motivos geométricos o negros en el caso de los lutos. Aunque estas modas ya están desapareciendo, nuestros ojos se encuentran ante el último resquicio de aquel "estilo del país" que vinieron a buscar a nuestra provincia los hermanos Bécquer. Valeriano plasma en su obra soriana el uso del pañuelo en la cabeza y en los hombros. En su pintura no hay ni rastro de esas modas de la segunda mitad del S.XIX de usar mantones de seda, de merino estampado o bordados, o de Manila en las galas festivas y que poco a poco fueron conquistando a las sorianas. La labor documental de la obra de Valeriano hace que seamos capaces de conocer algunas de las tipologías de pañuelos en base a los que aparecen en su obra.

Al hablar del jubón en páginas anteriores hemos citado el testimonio de Felisa Carro de Berzosa en el cual también se referenciaba el modo en que las mujeres lucían un pañuelo velando el escote para no mostrar el lienzo de la camisa. El Diccionario de Blasco recoge una descripción similar referida a las mujeres de la zona de Burgo de Osma:

> *Haya cuenta que se le exhibe una bella de ojos rasgados y tostada por el sol, con jubón pardo, ceñido y descotado, abierta la bocamanga y bordados los ojales con seda verde y amarilla; y cubierta la cabeza con pañuelo atado bajo la barba y en el seno con otro blanco o de color claro, cuyos ángulos o puntas que se esconden por delante y atrás del jubón o van prendidas con alfileres fuera de él*[178] .

Si bien este retrato literario dibuja la imagen de la mujer con un pañuelo de hombros, Valeriano en su obra nos muestra lo que, a nuestro entender, son dos maneras de lucir el pañuelo de hombros. En "El santero" el pintor documenta a la mujer que viste chambra cuadriculada con un pañuelo doblado en pico, más bien de pequeño tamaño, colocado sobre los hombros sin cruzar las puntas en la parte delantera y bien prendido y cerrado al cuello dejando ver las amplias mangas de la chambra. Esta manera de colocar el pañuelo de hombros se extendió por el país y así la vemos reflejada en muchas comarcas españolas a través de las fotografías de finales del S. XIX y principios del S. XX. Valeriano también la documenta en sus dibujos sobre las aldeanas vascas como explica Marcos León en el apartado dedicado a la indumentaria del País Vasco de la presente publicación.

El pañuelo que dibuja el artista en los hombros de la soriana es de fondo claro y estampado con lo que parecen ser motivos vegetales. El pequeño tamaño de los pañuelos y su forma de colocarlos hace que los picos no caigan mucho por la parte de la espalda tal y como puede apreciarse en la moza que aparece de espaldas en la parte central de "Procesión en Noviercas". La descripción de esta prenda corresponde con lo que intuimos en el dibujo de "El santero", donde Valeriano documenta un pañuelo claro de fondo crudo con motivos florales estampados en los que parece predominar el color rosa.

Bécquer en su obra soriana muestra otra forma de poner el pañuelo la cual responde al mismo tipo de colocación, aunque queda más amplio sobre los hombros. En la parte delantera va inserto por dentro del jubón cubriendo todo su escote, pero en la trasera queda un pequeño pico por encima del jubón. Esta curiosa manera de poner el pañuelo aparece plasmada en la figura central del estudio de "Tipos sorianos[179]", en la mujer situada al fondo del extremo derecho en el lienzo de "El baile", en "El cuento del abuelo" y en la moza que porta sobre la espalda un niño pequeño en "El santero".

Micaela Paredes mostrándonos la forma de colocación del mantillo durante nuestro trabajo de campo en la localidad de Rello (Soria) en agosto de 2016.

178 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 121). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

179 Obra vendida en la Casa de subastas "Fernando Durán" en 1990.

Resulta llamativo que en todos estos ejemplos nos encontremos con piezas de color claro salvo en el pañuelo de hombros del estudio "Tipos sorianos" que parece tener estampados.

Atendiendo a la observación directa de la obra de Valeriano, casi podríamos asegurar que los pañuelos que aparecen sobre los hombros y a la cabeza de las mujeres son de algodón estampados conocidos popularmente como "de percal". La documentación notarial estudiada del S. XIX rara vez aporta datos sobre el uso y colocación de este elemento textil. Algunos inventarios acumulan un número considerable de estas prendas y en ocasiones aportan datos sobre el género y el color de los mismos: *"un pañuelo de lana color café*[180]*"* (Burgo de Osma, 1861);*"tres pañuelos, uno de ellos de seda negro en 18*[181]*"* (Santa Cecilia, 1841) ;*"un pañuelo francés, otro de lo mismo amarillo en 10,*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004238. Detalle del uso de pañuelo encarnado.*

180 A.H.P.SO. Caja 3244, p. 551.

181 A.H.P.SO. Caja 1900, p. 149.

otro ordinario en 4[182]*"* (Santa Cruz de Yanguas, 1843) ;*"Un pañuelo azul con flores en 2, otro blanco con listas encarnadas en 5, otro azul con flor amarilla en 6*[183]*"* (Rebollar, 1849); "*un pañuelo de paño mediado en 5 ,un pañuelo azul en 8, un pañuelo de seda en 12, otro medio de musolina bordado en 8, un pañuelo uno de seda y otro de musolina en 30*[184]" (Yanguas, 1833). Traemos a colación el curioso listado publicado en el Boletín Oficial respecto a la pérdida de una talega llena de ropa entre las localidades de Almajano y Garray en el cual se citan varias tipologías de pañuelos: *"una talega azul (….) con un pañuelo bordado, otro de muselina, otro de seda, otro de hilo*[185]*"*.

*Valeriano D. Bécquer. (1866). El **baile. Costumbres populares de la provincia de Soria**. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle del uso de diferentes pañuelos de algodón estampado.*

*Valeriano D. Bécquer. (1867). **Campesinos en un pozo**. Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba (La Habana). Inv. 93-636.*

182 A.H.P.SO. Caja 1900, p. 280.

183 Hijuela de Leandro Sanz. Archivo familiar del autor.

184 A.H.P.SO. Caja 2898, p. 329. Bienes que otorga Ruperta Blasco Blázquez al contraer matrimonio con Aniceto Cuesta, vecino del lugar de Cecilia. Yanguas, año de 1833.

185 B.O.P.SO. 17 de septiembre de 1841.

Estos mismos pañuelos que reflejan los inventarios son los que nos han mostrado en el trabajo de campo realizado en la provincia, en unas ocasiones guardados en las arcas y cuando no, de tapete en una mesa camilla. En la localidad de Berzosa, situada en las cercanías de El Burgo de Osma, nos enseñaron un pañuelo grande de algodón azul cobalto estampado con flores que denominaron "de rosa[186]". En plena documentación de la pieza, Felisa Carro comentó cómo recordaba su uso:

> *Yo a mis tías; me acuerdo un poco. Unas tías mías, me acuerdo. Unas lo llevaban amarillos y otros verdes con una fenefa. A la cabeza, se lo ataban arriba; así, arriba atado lo llevaban* [señalando la parte superior trasera de la cabeza] *y los días de Reyes se los ponían así aparecidos a esos. Ahora con tantos años se han pasado, pero como esos había muchos. Un azul precioso, no compares; no sé cómo explicarte, ya no vienen aquellas cosas[187].*

Valeriano nos muestra en su pintura soriana pañuelos a la cabeza en los que predominan los fondos rojos, amarillos y azules. También las requisitorias[188] de la segunda mitad del S. XIX nos hablan claramente del predominio de pañuelos rojos y azules entre las sorianas con independencia de cuál fuera su condición, oficio o estado civil. En otras tierras estos pañuelos se denominaron franceses[189], de rosa o chinos dependiendo del color de su fondo; sin embargo, en la provincia de Soria no se tomaron estos apelativos por lo que no hemos podido estudiar ninguna denominación propia. Tan sólo Araceli Lapoza, informante de nuestro trabajo de campo realizado en la localidad de Fuentearmegil, lo denominó "pañuelo de flores" al enseñarnos uno encarnado de esta tipología. De él nos comentó que lo gastó su abuela hasta que murió, incluso estando de luto. También hemos localizado ejemplares de esta tipología en varios pueblos del entorno del Páramo de Villaciervos-Calatañazor y en la Tierra de El Burgo coincidiendo claramente con las áreas geográficas en las que los documenta Valeriano.

Si unimos los datos de las piezas halladas con las imágenes que nos aporta la obra del artista, vemos, además de la diversidad de colorido, una variante en la tipología de estampado. Todos los ejemplares localizados tienen una cenefa o greca colocada a unos centímetros del borde del pañuelo. Algunos presentan el centro liso como el que plasma Valeriano en "Campesinos en un pozo" o en la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" que, tras colocarse, queda a la vista toda la parte frontal en rojo liso. En la localidad ribereña de Rejas de San Esteban hemos localizado un caso similar el cual está depositado actualmente en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán.

La otra modalidad de pañuelos representados por Valeriano son los que rellenan todo el centro del recuadro que forma la cenefa con motivos estampados. Aunque estas prendas venían del comercio, encontramos ciertas modas o una predilección comarcal por modelos concretos. Por un lado, contamos con los azules cobalto como el que nos mostraban durante nuestro trabajo de campo en

Traje femenino del Páramo de Villaciervos-Calatañazor (Soria). El jubón es una pieza actual siguiendo los modelos reproducidos por Valeriano en su obra soriana. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

---

186 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (pp. 65-66). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

187 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Berzosa el 20 de septiembre de 2015 a Felisa Carro de 90 años.

188 B.O.P.SO. 4 de abril de 1860. Victoria Almazán de Tajueco con *"pañuelo encarnado a la cabeza"*. B.O.P.SO. 4 de agosto de 1862. Paula Cuesta de Alcubilla de Avellaneda con *"pañuelo azul bueno con varias pintas"*. B.O.P.SO. 10 de marzo de 1865. Matea Crespo de Valdeavellano de Tera con *"pañuelo azul a la cabeza"*. B.O.P.SO. 29 de enero de 1872. Simona Barrio de Navaleno portando *"en la cabeza un pañuelo encarnado con pintas"*. B.O.P.SO. 22 de julio de 1872. Agustina Arranz de Quintana Redonda con *"un pañuelo azul a la cabeza"*. B.O.P.SO. 30 de julio de 1873. Ladrona en la localidad de Benamira con *"pañuelo encarnado a la cabeza"*. B.O.P.SO. 12 de noviembre de 1873. Leonidia García de Villanueva de Gormaz que *"lleva un pañuelo como entremorado a la cabeza"*. B.O.P.SO. 28 de agosto de 1874. María Escudero de Molinos de Duero con *"pañuelo blanco de percal con pintas"*. B.O.P.SO. 4 de julio de 1877. María Ortega de Momparedes con *"pañuelo al cuello morado, otro a la cabeza color rosa claro"*. B.O.P.SO. 14 de mayo de 1880. Petra Andrés de Herreros que *"lleva pañuelo encarnado a la cabeza"*. B.O.P.SO. 11 de mayo de 1883. Polonia Gómez de Pedrajas con *"pañuelo encarnado a la cabeza"*. B.O.P.SO. 2 de julio de 1883. Isabel Pascual de Yelo con *"pañuelo a la cabeza azul oscuro"*.

189 En la provincia de Soria son escasas las anotaciones que figuran en la documentación notarial con esta denominación: *"un pañuelo francés, otro de lo mismo amarillo en 10, otro ordinario en 4"* (Santa Cruz de Yanguas, 1843). Las veces que aparece en las requisitorias casi en su totalidad lo hace sobre cabezas masculinas.

Izquierda

Pañuelo "de rosa". Berzosa (Soria).

Pañuelo estampado de fondo rojo. Rioseco de Soria (Soria).

Pañuelo "de flores". Fuentearmegil (Soria).

Pañuelo estampado de fondo rojo. Rioseco de Soria (Soria).

Pañuelo estampado de centro liso. Rejas de San Estaban (Soria).

Pañuelo estampado que forma parte del traje de mujer de Fuentearmegil (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pañuelo estampado de fondo rojo. Fuencaliente del Burgo (Soria).

Derecha

Pañuelo "de rosa". Fuentearmegil (Soria). Fotografía M. López Morales.

Pañuelo estampado de fondo rojo. Fuentearmegil (Soria). Fotografía M. López Morales.

Diferentes pañuelos de algodón estampado. Velilla de las Ajos, Rejas de San Esteban, Torreblacos y Burgo de Osma, todos pueblos de Soria. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

la localidad de Berzosa[190] y en la de Torreblacos, similares al que plasma Valeriano en la figura que aparece en primer plano de espaldas al espectador en "El baile". En otra de las figuras de este mismo lienzo el pintor refleja otros modelos de azul con estampados en amarillo que igualmente plasma en una de las aldeanas de "Campesinos en un pozo".

El otro modelo imperante en nuestra provincia que queda también reflejado en la obra de Valeriano es el pañuelo de fondo rojo estampado en todo su campo que, como hemos comentado anteriormente, en otras latitudes se conoce como pañuelo francés o pañuelo de palma[191]. En el entorno del Páramo de Villaciervos-Calatañazor encontramos tres variantes; por un lado, la que reproduce en su cenefa una especie de plumas de pavo real intercaladas con motivos florales. De este modelo se conserva un ejemplar en el Museo del Traje CIPE (CE002208) formando parte del conjunto de traje de "Pastora de Villaciervos". La segunda variante se caracteriza porque la cenefa está formada

190 También hemos localizado otros ejemplares de modelos similares en Fuentearmegil, localidad donde hemos podido ver la mayor variedad de pañuelos estampados de toda la provincia: azules, blancos, rojos estampados con flores, plumas o cachemires que fueron utilizados para vestirse "de guardapiés" hasta bien entrado el S. XX.

191 En Zamora se conocen como pañuelos franceses en las comarcas de Aliste y en Sayago. Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 63). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. Calles Pérez, A., y Ramos García, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago* (p. 156). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. En Segovia Carlos Porro apunta la denominación local de "a lo cebollero". Porro, C. (2015). *Etnografía de la Imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 156) Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero"; sin embargo, en el estudio de los inventarios segovianos realizado por Alba Chicote y Enrique Borobio aparece el término "pañuelo francés". Borobio Crespo, E. y Chicote Cuesta, A. (2018). La indumentaria y los ajuares textiles en los protocolos notariales (p. 120). En C. A. Porro (Coord.), *Indumentaria de Segovia*. Segovia: Diputación de Segovia; y Chicote Cuesta, A. (2017). El traje serrano en Castrillo de la Reina (Burgos). Construcción de la identidad a través de la imagen. En *Identidad e Imagen en Castilla y León* (p. 92). Salamanca: Diputación de Salamanca- Instituto de las Identidades. En Navianos (León) se le conoce por "pañuelo francés" aunque en gran parte de la provincia se le identifica también con la denominación de "pañuelo de palma". Cavero, O. (2002). *Indumentaria y Joyería Tradicional en la Bañeza y su comarca* (p. 88). León: Instituto Leonés de Cultura Diputación de León. Estos mismos pañuelos encarnados son los que el investigador valenciano Javier Marco Casero junto con Sergio Civera han recogido en la localidad de Alcublas y que podemos ver en libro Civera, S. y Marco, J. (2020). *María Jubón Rayado: La tradición desvelada*. *Indumentaria tradicional en Alcublas* (pp. 123-125). Valencia: Diputación Provincial de Valencia. Valencia.

*Valeriano D. Bécquer. **Las Segadoras. Estudio de costumbres Sorianas**. El Museo Universal 2 de junio de 1867 p. 172. Detalle del modo de asentar el pañuelo de cabeza.*

*Valeriano D. Bécquer. (ca. 1866). **Tipos Sorianos**. Dibujo a lápiz. Colección Particular. Detalle de mujer con el moño acomodado fuera del pañuelo.*

por cachemires estilizados y pequeños motivos florales entre ellos. Además, el centro de estos pañuelos también aparece estampado con ramos de flores unidos entre sí. Tanto en el extremo Oeste del Páramo, concretamente en la localidad de Rioseco de Soria, como en la Tierra del Burgo en las localidades de Berzosa y Fuentearmegil hemos localizado ejemplares del citado modelo. Estamos hablando de una extensión geográfica que abarca desde La Sierra burgalesa hasta el Páramo de Villaciervos afectando, por tanto, a diferentes comarcas, pero que forman parte de una misma área cultural al compartir muchas manifestaciones en común tanto del vestir como de otras expresiones del patrimonio cultural inmaterial[192].

En la documentación preparada por Blas Taracena para la exposición madrileña de 1925 se anota un "*pañuelo de cabeza de mujer de percal alfombrado*[193]". Este fue adquirido a Victoriano Aragonés en la localidad de las Cuevas de Soria. En el catálogo del Museo del Traje CIPE (CE002650) hallamos una descripción muy similar relativa a un ejemplar procedente de la localidad de Fuentearmegil. Este no guarda la estética habitual de estos pañuelos, aunque sí mantiene todas las características formales de los mismos al tener una cenefa con motivos geométricos y florales y el centro estampado también con motivos de flores en dos de las esquinas interiores que conforma la orla. Además, aparecen ramilletes de plumas de pavo estilizadas que casi se juntan en el centro del pañuelo.

Cada comarca tiene su manera peculiar de atar o colocar el pañuelo de cabeza, lo cual varió según los momentos y las modas. Solo las mujeres más mayores entrevistadas para nuestro trabajo de campo recordaban de las abuelas el uso de los pañuelos atados en la parte de arriba, ya que ellas,

192 No sólo el uso de los jubones escotados, las chaquetillas cortas para las mujeres, los guardapiés finamente plegados o los pañuelos de algodón estampado hermanan a toda esta área cultural. También existen otras manifestaciones como la abordada en el estudio de Arroyo San Teófilo, S. (2018). *Las rondas profanas de Navidad y El Reinado en la provincia de Soria. Identidad cultural, perfiles de género y gestión del patrimonio inmaterial a través del estudio y análisis etnomusicológico* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Castilla y León (en vías de publicación).

193 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

Mujer de Las Fraguas (Soria). Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1266.

de mozas, siempre lo gastaron bajo la barbilla por ser lo moderno. Si bien es cierto, todavía hoy hemos podido ver en alguno de nuestros pueblos[194] los pañuelos atados en la parte trasera de la nuca dejando caer los picos hacia la parte delantera, forma de sujeción similar a la que representa Valeriano en la mujer que parece guiar la carreta de vacas serranas en "El baile". Esta manera que *a priori* nos podría parecer de uso moderno, también queda reflejada en la fotografía del grupo de mujeres serranas que el padre Benito de Frutos retrató en 1923 durante la fiesta del traje segoviano celebrado en la localidad de Riaza[195]. La forma más característica y común de atar el pañuelo es cruzar las puntas en la parte de la nuca y atar sobre la cabeza. Esta fórmula es la más extendida por todo el territorio y la más representativa en la obra soriana de Valeriano, aunque con el gusto local que lo diferencia y le da el toque del "estilo del país" que no es otro que el de no atar las puntas del pañuelo sobre la frente sino haciendo tope en el moño alto que se sitúa en la parte trasera de la cabeza. De este modo, las puntas no caen hacia adelante; lo hacen sobre la mitad de la cabeza sin que molesten en el rostro. Afortunadamente Valeriano documenta a la perfección este gusto local ya que a lo largo de su obra podemos ver a las mujeres desde diferentes puntos de vista. En el lienzo de "El baile", por ejemplo, queda claramente representada esta manera de colocar el pañuelo[196].

Por último, queremos reseñar en la obra de Valeriano otra modalidad de acomodar el pañuelo consistente en salvar el peinado de picaporte rodeándolo con los picos del propio pañuelo. Esta colocación puede apreciarse en "El baile" y en "Las Segadoras" y debió ser común en la provincia de Soria durante la segunda mitad del S. XIX y las primeras décadas del S. XX. El periódico *El Oxomense* recogió una interesante descripción sobre el modo en que las mozas lucían el pañuelo en el baile de las fiestas del Cristo de las Maravillas de Duruelo de la Sierra: "*Todas llevan el pañuelo ajustado a la cabeza y atado atrás recogiendo el moño*[197]". Entendemos que esta manera de colocarlo era algo generalizado. El mundo popular buscó la forma de acomodar el pañuelo y mostrar el peinado lo cual explica que encontremos más ejemplos en diferentes partes del centro de España. Así, la mujer conquense representada en la obra editada por la Imprenta y Librería de Miguel Guijarro *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*[198] deja ver sus rodetes laterales amoldando la colocación de lo que parece ser también un pañuelo de algodón estampado de color azul. Lo mismo ocurre con las serranas de Guadalajara[199] de la comparsa que acudió a la boda de Alfonso XII. El Archivo Histórico Provincial de Soria guarda varias fotografías de una mujer de Las Fraguas[200] realizadas probablemente en la romería de Nuestra Señora de Inodejo. Esta señora debió llamar la atención del fotógrafo por su atuendo arcaizante y le hizo varias tomas de la parte trasera con una intención totalmente documental. Si nos fijamos en el pañuelo de la paisana, vemos que lo lleva totalmente ajustado a la cabeza y en la parte de atrás se reatan los picos del pañuelo dejando a la vista un majestuoso moño de los conocidos como de picaporte, misma manera que vemos en la obra de Valeriano.

---

194 En el pueblo de Rebollar, ubicado en la zona de El Valle al Norte de la provincia, todavía alguna mujer usa a diario el pañuelo de cabeza. No sólo lo echan bajo la barbilla, también hay ocasiones, sobre todo en las tareas agrícolas y en tiempo de verano, que lo atan a la nuca como aparece en el cuadro de "El baile".

195 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 154). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

196 En "Las Segadoras" también podemos ver el atado desde diferentes ángulos puesto que Valeriano aprovecha del movimiento de cabeza de las aldeanas para documentarlo bajo distintas perspectivas.

197 Sin datos de autor (23 de septiembre de 1893). Duruelo. *El Oxomense*, p. 3.

198 VV.AA. (1873). *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas.* Tomo II (p. xx). Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro.

199 Fotografía de Laurent con motivo de la boda real de Alfonso XII con su prima Mª de las Mercedes de Orleáns celebrada en enero de 1878. Museo del Traje CIPE (FD000502).

200 A.H.P.SO. Fotografías nº 1265 y 1266.

Peinado femenino

Muchas veces los estudios sobre indumentaria obvian el tema del peinado, aunque el arreglo del cabello fue faceta primordial para un buen vestir. Al describir los pañuelos hemos hablado del moño que las mujeres dejaban a la vista en algunas ocasiones. La descripción sobre las mozas durulenses que citamos anteriormente, también referencia los siguientes datos sobre sus peinados:

> *Allí se puede observar que las jóvenes van dejando el peinado peculiar del país, que consiste en toca, moño tirado o rodete con una trenza, guedeja o rizo que cae por delante de la oreja y le da la vuelta. Otras mujeres llevan en vez de rizo caído un bucle que cae desde la parte superior de la frente hasta la oreja*[201].

Cierto es que los peinados a tres bandas y estos moños de complicados trenzados se convirtieron rápidamente en el rasgo identificativo de las clases populares españolas del S. XIX. Este estilo del país que ve el periodista en el peinado femenino de las mozas pinariegas no es sino la adecuación de las modas de peinado románticas, algunas con complejos recogidos, al mundo popular.

Para la realización de estos moños las mujeres necesitaban una larga mata de pelo. Nuestro trabajo de campo nos ha permitido conocer todavía a mujeres que nunca se cortaron el cabello; tan sólo se lo saneaban ellas mismas recortando las puntas un poco cada cierto tiempo. Alguna de ellas nos comentó que sus madres o sus abuelas la única que vez que lo cortaron fue cuando se lo ofrecieron en acción de gracias a alguna imagen devocional de la localidad. Como prueba de ello en

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Procesión en Noviercas****. Óleo sobre tabla. Diputación de Soria. Detalle del peinado de picaporte.*

Moza de Quintana Redonda (Soria). Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 2943.

201 Sin datos de autor (23 de septiembre de 1893). Duruelo. *El Oxomense,* p. 2.

muchas iglesias y ermitas rurales[202] aún permanecen colgados manojos de trenzas sueltas o metidas en marcos de madera con alguna anotación sobre su propietaria y la fecha de la ofrenda.

Estas trenzas que observamos pendiendo en las paredes de nuestras ermitas son los moños que los hermanos Bécquer vieron lucir a las sorianas saliendo de sus vistosos pañuelos de colores o sin ellos. En base a los ejemplares que hemos podido analizar pensamos que estos peinados fueron muy comunes a gran parte del territorio nacional. Estos moños están compuestos por una trenza con número impar de guías; solían ser más de nueve y el máximo lo marcaba la habilidad de la peinadora. Este trabajo es una labor similar a la de la cestería. Así lo refleja una curiosa nota publicada en la presa local en 1860 en la que se compara la labor del tejido del esparto para serones y aperos agrícolas con la de los moños de las mujeres de la localidad: *"El trenzado de la estera de paja es el trenzado del moño de vuestras mujeres[203]"*.

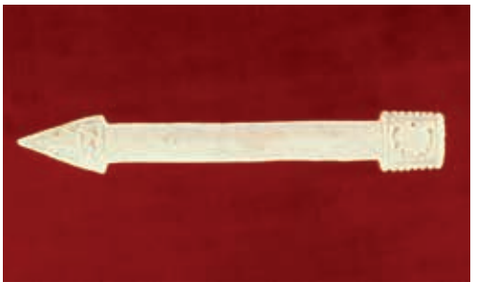
En nuestro trabajo de documentación nos hemos encontrado estas trenzas estiradas como si de cinchas de esparto se trataran, pero sabemos por los dibujos y pinturas de Valeriano que el final de la trenza se unía con el principio componiendo la forma de ocho, seña de identidad de este tipo de moño conocido popularmente como de picaporte. A lo largo de nuestro trabajo de campo no hemos podido grabar esta denominación, pero aparece en ciertas descripciones contemporáneas a su uso. Valga como ejemplo la siguiente descripción sobre la mujer de El Burgo de Osma publicada en 1922:

Detalle del moño de picaporte entregado como exvoto en 1928 por Juliana Soto Abión conservado en la Iglesia Parroquial de Torrubia de Soria (Soria).

Moño de picaporte entregado como exvoto en 1927 por Isabel Ibañez Abión conservado en la Iglesia Parroquial de Torrubia de Soria (Soria).

202 El camarín de la ermita de Ntra. Sra. del Castillo en El Royo tiene una buena cantidad de moños colgados como exvotos en toda la sala; algunos de ellos bien conservados en su caja de ofrenda. En la ermita de la Virgen del Val en Pedro nos contaban que antes de su restauración todas las paredes estaban llenas, pero tras la intervención tan sólo se guardó como testigo una muestra representativa de moños en una vitrina. En la ermita de Ntra. Sra. de las Angustias de la localidad de Rello hay también una gran cantidad de estas trenzas. En la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Torrubia de Soria, pueblo natal de Casta (mujer de G. A. Bécquer), también se conservan varias trenzas, alguna de ellas fechada en el cambio de siglo.

203 Señor director del *Avisador Numantino* (6 de mayo de 1860). Variedades. *El Avisador Numantino*, p. 5.



Las mujeres enjutas y tostadas, con sus abultados faldamentos, que descubren las delgadas canillas cubiertas de medias azules o negras, el pañuelo de colorines al talle, el collar vistoso, los largos pendientes de gruesas filigranas de platas, el moño de picaporte hecho de fino trenzado[204].

Este tipo de peinado cayó en desuso en la primera mitad del S. XX y en muchas ocasiones sólo era lucido por personas de avanzada edad. Inés Tudela, hija de José Tudela (1890- 1973), estudioso de la tradición soriana, recuerda cómo siendo niña, su padre, en la feria de Berlanga, estuvo un largo rato localizando entre la gente a una señora que había visto con este tipo de moño. Al encontrarla le enseñó a su hija esta tipología de peinado que los investigadores ya consideraban arcaico en los años previos a la Guerra Civil Española. En la tierra de Berlanga hemos podido documentar uno

Pasador de moño. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pasador de moño. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pasador de moño realizado en hueso. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pasadores de moño. Candilichera (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

204 Mélida, J.R. (22 de septiembre de 1906). Por tierras de Castilla. El Burgo de Osma. *El Noticiero de Soria*, p. 2.

de los pocos testimonios sobre este tipo de moños a las hermanas Hernández Alejándrez quienes recordaban cómo iba peinada su abuela.

> *Mi abuela Petra llevaba como un lazo. Mi abuela, una trenza así ancha y luego se lo ponía como un lazo; así* [dibujando la forma de 8] *para arriba y para abajo. Se hacía una trenza así anchota y luego se preparaba como el lazo; llevaba una horquilla. Otras lo llevaban redondo, pero mi abuela no*[205].

Valeriano documenta muy bien este tipo de moño en varias escenas. En el cuadro "Procesión en Noviercas" lo vemos en la mujer que aparece de espaldas situada en el centro de la tabla. Luce un gran moño de esta tipología atado con un hiladillo negro que deja caer y llega hasta el final del cuello. En el dibujo de "El santero" aparece una mujer colocada a la derecha del dibujo que viste chambra y luce este tipo de peinado. En la provincia de Soria Valeriano no introduce en ninguno de estos moños pasadores o adorno alguno. Sí lo hace en su cuadro sobre costumbres aragonesas titulado "Interior de una casa de un pueblo de Aragón" en el que refleja la escena de cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate. En nuestra investigación por la provincia de Soria hemos podido localizar varios pasadores similares a estos que seguramente utilizarían las sorianas tanto para estos moños como para los más conocidos denominados "de rosca". El Museo del Traje CIPE conserva varios ejemplares procedentes de la localidad de Villaciervos. Entre ellos, dos[206] son de hueso de sección circular: uno con extremos redondeados y la parte central moldurada y decorada con motivos geométricos, y otro de vástago plano de sección rectangular en forma de flecha y decoración similar al anterior. Los otros dos ejemplares[207] que conserva el museo madrileño son vástagos cilíndricos con los extremos redondeados y decorados con cuatro líneas de contorno, dos de ellas en el cuerpo central y dos en los extremos. Además, son de diferente tamaño y hechura muy sencilla que recuerdan a los que Valeriano retrata en Aragón. El Museo Provincial del Traje Popular conserva dos ejemplares de la localidad de Candilichera que parecen ser de factura algo más moderna, aunque siguen estando realizados en bronce dorado. Su depositante, Isidora Postigo, comentó que era el regalo que le hacía el novio a la novia durante los meses anteriores a la boda.

Joyas y Alhajas

Sobre los cruzados y pecheras de las mujeres representadas por Valeriano en sus cuadros y dibujos aparecen lo que, a nuestra vista, parecen ser collares de pasta vítrea y de coral y plata a los que se les han engarzado medallas y cruces.

Hasta el momento se ha estudiado poco la joyería de la provincia de Soria siendo escasos los trabajos publicados respecto a esta materia. En la monografía sobre el vestido popular que realizó Esther Vallejo[208] se cita tan sólo el listado de piezas de joyería que formaron parte de la exposición de 1925. Los estudios de Javier Herrero Gómez[209] relativos a la platería de la provincia de Soria están centrados en la obra de los plateros destinada a la Iglesia y a las instituciones civiles quedando por estudiar toda la joyería de uso personal. Seguramente este tema es uno de los menos conocidos y de los que encierra mayor arcaísmo y riqueza respecto a su uso. Es cuanto menos llamativo que otros territorios del Occidente castellano y leonés tengan monografías o estudios en los que la joyería

---

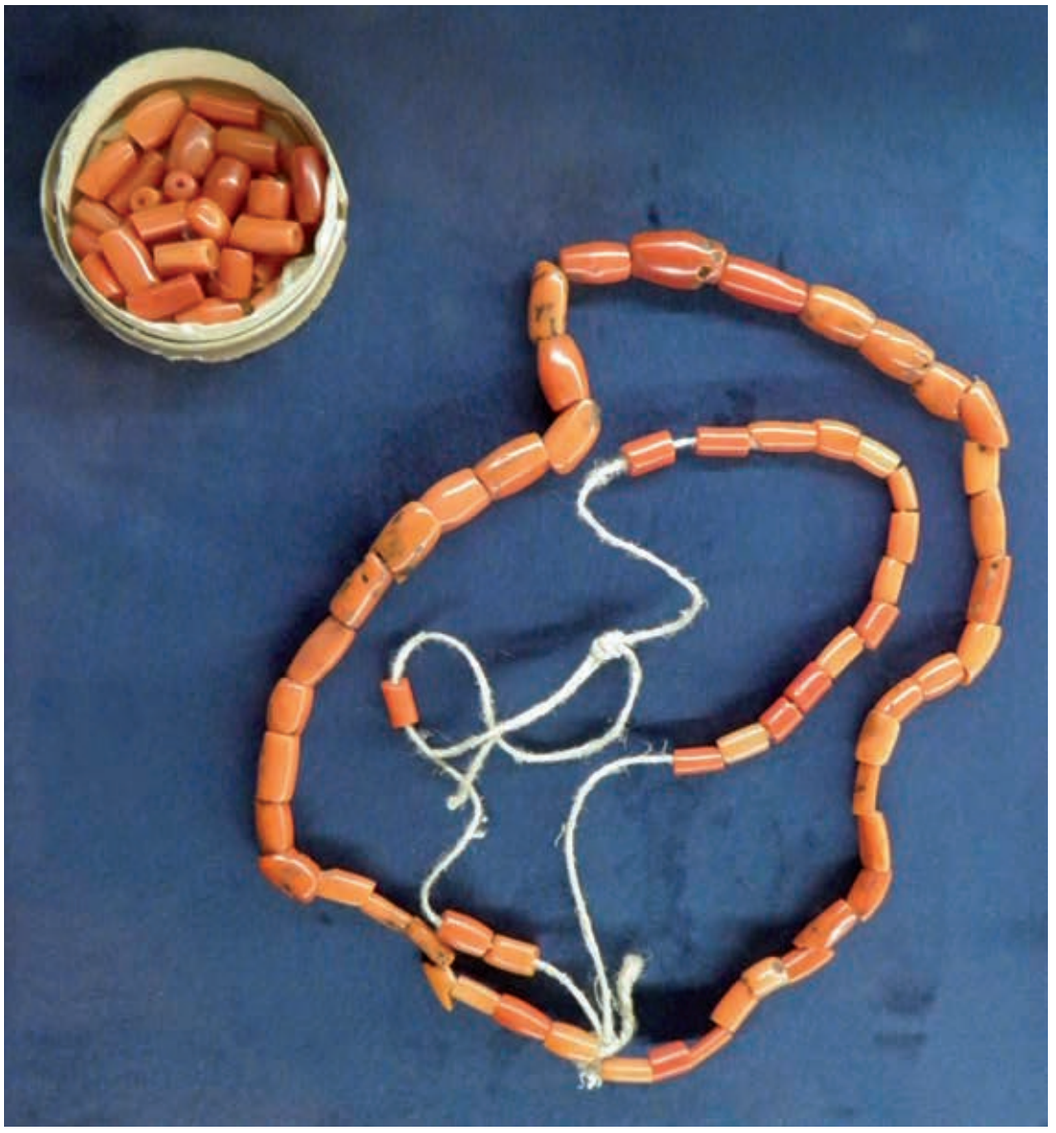
205 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Morales el 12 de septiembre de 2018 a las hermanas Hernández Alejándrez (Camelia de 84 años, Trinidad de 72 años, Avelina de 87 años y Concepción de 74 años).

206 Museo del Traje CIPE CE006895 y CE006897.

207 Museo del Traje CIPE CE00689 y CE006899.

208 Vallejo, E. (2006). *El Vestido Popular de Soria* (p. 153- 154). Soria: Diputación Provincial de Soria.

209 Herrero Gómez, J. (2000). *Platería soriana, 1600-1800: (arciprestazgos de Tierras Altas y Pinares).* Soria: Diputación Provincial de Soria.



popular adquiere un protagonismo indiscutible, mientras son casi inexistentes los datos que se conocen sobre este tipo de joyería en las provincias de Burgos, Segovia y Soria. Por ello vamos a intentar perfilar un catálogo de la joyería del Páramo, la Sierra y la Ribera según las piezas representadas por Valeriano en su obra, así como a través de las localizadas en nuestro trabajo de campo. Aunque la joyería popular guarda patrones comunes que ayudan a equiparar a sus portadores con una identificación comarcal o local, mantiene una fuerte unión con el gusto personal y el estatus social.

En estas primeras décadas del S. XXI aún hemos podido ver en la localidad zamorana de Villalcampo a las mujeres en su día a día luciendo vueltas de corales similares a las que los Bécquer vieron sobre las camisas y cruzados del Páramo de Villaciervos o las que reseña Loperráez[210] a finales del S. XVIII en su descripción del obispado de Osma. Posiblemente los Bécquer pasearon por la provincia de Soria en plena decadencia del uso de este tipo de aderezos siendo este gusto por adornarse con vueltas de coral y plata una moda antigua que solo quedaba en las zonas más arcaicas que se resistían a abandonar las vetustas modas de vestir y engalanarse. Es probable que Valeriano, en su labor de recopilar estos antiguos modos de vestir, quisiera plasmar con gran realismo este tipo de aderezos

Vueltas de coral. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

210 En Loperráez Corvalán, J. (1788). *Descripción histórica del Obispado de Osma.* Tomo II (pp. 4-5). Madrid: Imprenta Real, se dice referente a las mujeres de Pinares: *"cárguense generalmente en los días festivos y de funciones de corales y planchas de plata"*.

Cuentas sueltas de coral. Recopiladas por Hermenegildo García Verde a principios del S.XX en el Páramo de Villaciervos (Soria). Colección Pilar García Llorente.

Collar de coral. Villaciervos (Soria). Recopilado por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente. Fotografía P. Goyenechea.

pese a formar con sólo dos trazos el dibujo de los corales, las medallas y las diferentes tipologías de cuentas de plata.

Seguramente el cuadro de la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma" sea el que refleje con mayor detalle la composición de este tipo de collares. A la vista del espectador quedan diez cuentas de coral natural de tonos anaranjados que se separan de dos en dos por bolas lisas de plata. Las cuentas de coral que aparecen en la imagen eran las que menor precio adquirían en el mercado ya que estas mantenían la forma original de la rama y tan sólo tenían un pulimento y la posterior perforación para su engarce.

Llama la atención que los inventarios de bienes coetáneos a la estancia de los Bécquer en la provincia de Soria no muestren esta riqueza y sean raras y escasas las referencias a los corales y las joyas cuando los precios de su tasación eran bajos en comparación con otras prendas que sí aparecen reflejadas. Sirva como ejemplo un inventario de la localidad de Fuentecambrón donde leemos "*De santas, corales y una cruz de plata 28 reales, una saya morada en 20 reales, una capa nueva en 120 reales*[211]". Más cercano a la localidad de El Burgo de Osma es este otro inventario de la localidad de

211 A.H.P.SO. Caja 5533. Cuadernillos sueltos. Inventario y tasación de los bienes muebles y raíces de Bartolomé Rincón de Fuentecambrón, 1860.

Berzosa en el que quedó anotada la siguiente descripción: "*Tres vueltas de corales y tres imágenes de plata en 24 reales, tres mantillos buenos y malos en 55 reales*[212]". Como decíamos, el uso de este tipo de aderezos es ya residual en la segunda mitad del S. XIX por lo que tenemos que bucear en la documentación notarial de finales del XVII y del S. XVIII para encontrar copiosas anotaciones sobre este tipo de adornos cuyas descripciones son similares a las piezas que vemos reflejadas en cuadros y dibujos como "El baile", "La panadera de Almazán", o "Aldeanos de Fuente Toba". El vaciado de los inventarios de bienes de la localidad de Langa de Duero efectuado por José María Izquierdo Bertiz aporta numerosas referencias a este tipo de aderezos. En los de finales del siglo XVI ya se encuentran reseñas a estas piezas, caso del inventario de bienes llevados al matrimonio de Juan del Arrabal y su mujer de 1585 en el que se menciona "*un sartal con veinte y una docena de corales y trece cuentas de plata y con cuatro extremos y una tableta de plata*"[213]. En los contratos de matrimonio es habitual que se le entreguen sartas y planchas de plata a la novia. Durante el siglo XVII y hasta la mitad del siglo XVIII las referencias son abundantes. Anotamos seguidamente tres ejemplos[214]; el primero es el inventario de bienes de Pedro Benito realizado en 1617 donde se alude a "*dos vueltecillas de corales con una patenilla de plata y tres cuentas negras*". La segunda nota corresponde a los bienes inventariados en 1669 a Benito Leñero en la que figuran "*seis ramales de corales crecidos con diez y seis canutos de plata con un agnus sobredorado que todo pesa una libra*". El último ejemplo, un poco más tardío, es el inventario de Andrés Redondo realizado en 1731 donde leemos *"una sarta de corales con sus bolas y canutos, con un santo de plata*". Todas las mujeres que Valeriano representa en su obra soriana llevan collares a los que se les prenden lo que parecen ser medallas y alternan piezas intermedias de plata con los corales. La calidad artística y el interés documentalista del autor contribuyen a que, con unos conocimientos básicos de joyería popular, seamos capaces de diferenciar claramente las piezas representadas.

Anteriormente hemos hablado de las piezas esféricas de plata lisa que se intercalaban con coral en el collar de la "Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma". Estas mismas piezas las encontramos representadas en las obras del entorno del Páramo de Villaciervos. Su uso es común en varios de los collares localizados tanto en el Páramo como en sus alrededores. En Segovia estas piezas se denominan bollagras[215] y en las tierras de la Sierra burgalesa calabacillas[216]. En la provincia de Soria, según los datos obtenidos para este estudio, toman la denominación de bolas, tanto las que son lisas como las que aparecen con extremos y labradas. Uno de los collares que forma parte de la colección del Museo del Traje CIPE (CE006900) procede de Villaciervos y tiene piezas de las dos tipologías citadas. Esta casuística se repite en un collar localizado en Talveila lo que nos dice que se usaban indistintamente en la misma pieza.

Con los corales también se engarzaban unas piezas de plata de estructura cilíndrica rematada con forma almenada. Su denominación varía según la geografía; por tierras del Occidente de Castilla y León se denominan alconciles o arconciles, pero pocas fuentes de la provincia soriana usan este término. De manea anecdótica referenciamos el inventario de bienes de Mateo Villate realizado en 1627 en Langa de Duero en el que anotaron "*dos vueltas de corales que pesan media libra con ocho alconciles sobredorados que son de plata y su patena también de plata*[217]. En la provincia de Soria las denominaciones aplicadas a esta pieza son variadas, aunque todas ellas marcadas por su morfología;

---

212 A.H.P.SO. Caja 5533. Cuadernillos sueltos. Inventario de bienes de Santiago Martínez, vecino de Berzosa, 1860.

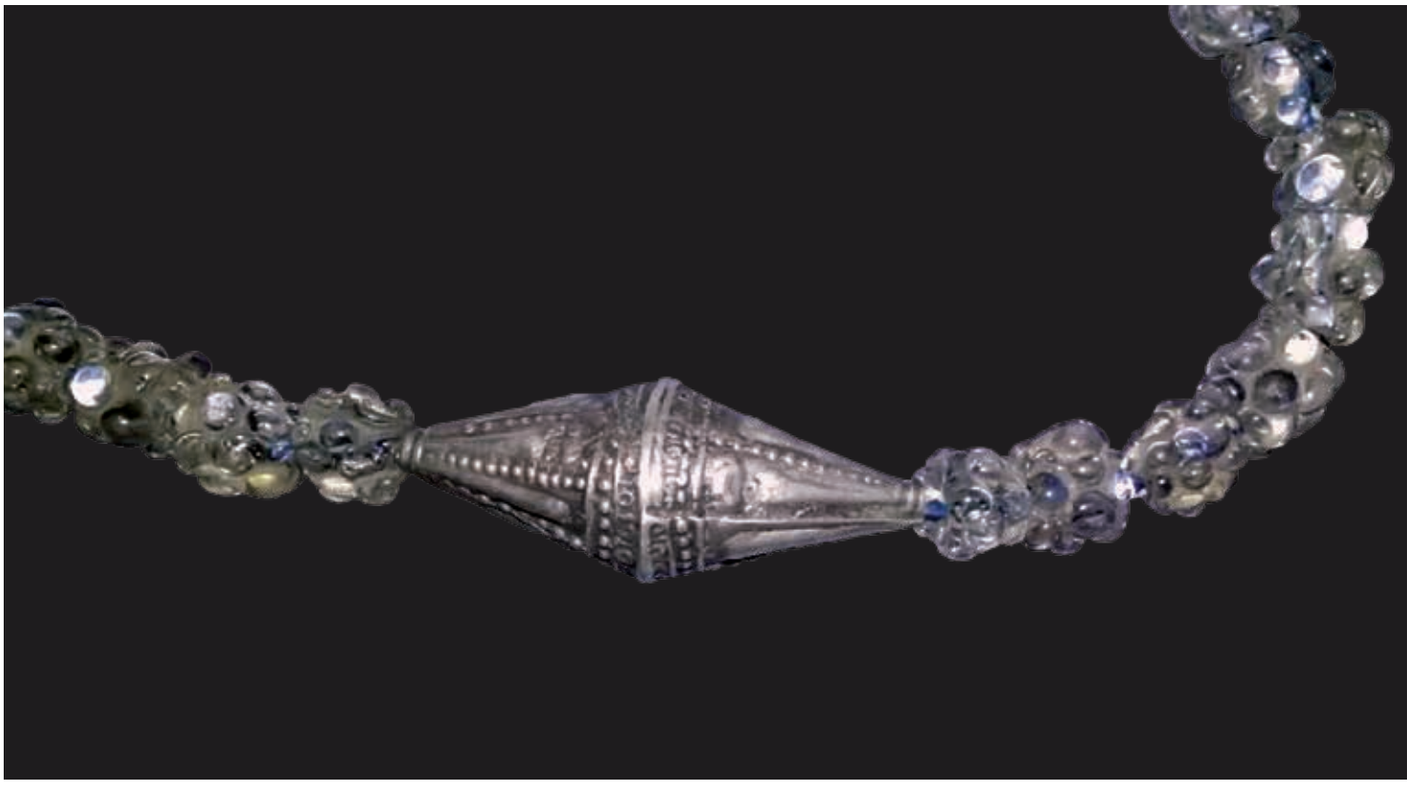
213 Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.

214 Las tres notas siguientes proceden de Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.

215 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 114). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

216 Término aportado por las vecinas de la localidad serrana de Castrillo de la Reina (Burgos) durante las sesiones de recopilación del patrimonio realizadas en septiembre de 2015 por la Asociación "Con las alforjas al hombro" en las cuales colaboramos.

217 Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.



Lubete de plata en collar de pasta vítrea labrada. Valdeavellano de Tera (Soria).

extremos, cañones y canutos junto con la de castilletes son las usadas en las fuentes[218]. Al igual que pasa con las bolas, los encontramos en diferentes tamaños y completamente lisos sin decoración o labrados con líneas trasversales y puntos en realce. En un mismo collar también podemos ver convivencia de varias tipologías de una misma pieza; sirva como ejemplo el depositado en el Museo del Traje CIPE (CE006916) procedente del Páramo de Villaciervos.

En el cuadro de "El baile", la mujer situada de pie en el extremo izquierdo de la tabla va enjoyada con sartas de coral. En el hilo exterior, entre las piezas de coral, aparecen unas cuentas con forma de dos conos unidos por la base. Esta pieza, conocida en tierras segovianas con el nombre de carrete, es también típica de la joyería soriana localizándose su uso en collares y rosarios del Páramo de Villaciervos, El Valle y las Tierras Altas. Este tipo de piezas parecen formar parte de la joyería castellana ya que aparecen en gran cantidad en las provincias de Burgos, Segovia y Soria y en menos medida en la joyería zamorana o leonesa. En la localidad de Valdeavellano de Tera denominaron a estas piezas "lubete", término que también aparece en el inventario de los bienes de Ntra. Señora de las Espinillas de esta misma localidad valleja[219]. Este apelativo es muy similar al de "tubete" por lo que seguramente haga referencia a esta modalidad cónica de castilletes. Desde el Páramo de Villaciervos hasta la sierra burgalesa fue común el uso de collares compuestos casi íntegramente por diferentes piezas de plata con forma esférica, tubular y bicónica. De este tipo de collares hemos podido localizar uno proveniente del Páramo y recogido por Hermenegildo García Verde en los años 20 del pasado siglo. Está compuesto por catorce piezas de plata (siete cuentas bicónicas, cuatro bolas y tres tubulares) entre las que aparecen pequeñas cuentas de coral y de cristal, alguna de ellas de forma alargada denominadas "plumas" en otras latitudes.

---

218 Inventario de bienes de Martín del Cura de 1655: "una sarta de corales de seis ramales tres a cada lado con seis cañones sobredorados y una patena de plata sobredorada y una cuenta de cristal sobredorada". Inventario de bienes de Antón del Cura de 1682: "una sarta de corales de seis ramales con diez y seis canutos de plata que pesan media libra".

219 González Blasco, P. (1998). *Notas sobre Valdeavellano de Tera (Soria)* (p. 253). Madrid: Anzos S.L.

Muchos autores han querido ver paralelismos entre estos collares y los usados por los moriscos que podemos ver en los tesoros de Mondújar y Bentarique. A comienzos del S. XVII Aznar Cardona alude de una forma sarcástica al trance de los exiliados moriscos en Aragón: "*iban de cuando en cuando muchas mujeres hechas unas devanaderas, con diversas patinillas de plata a los pechos, colgadas de los cuellos con gargantillas, collares, arracadas, corales*[220]". Casualmente esta nota guarda gran similitud con la que casi dos siglos después hizo Loperráez sobre las pinariegas del Obispado de Osma.

Izquierda

Rosario de cuentas de vidrio bicolor con cuentas cónicas de plata. Torrubia de Soria (Soria).

Collar infantil compuesto de dos vueltas de coral y dos medallas. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)–Diputación de Soria.

Derecha

Collar de coral y diferentes tipologías de cuentas de plata. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

220 Aznar Cardona, P. (1612). De la condición, trato y traje, comida, oficio, vicio y pestilencia pegajosa de los moriscos.

Collar de coral y diferentes tipologías de cuentas de plata. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Collar de coral. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Collar. Villaciervos (Soria). Recopilado por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente.

Gargantilla de terciopelo con patena y diferentes medallas. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Valeriano recoge al cuello de la niña del cuadro de "El baile" un collar de lo que parecen ser cuentas de vidrio de color azul claro parecidas a las que aparecen intercaladas en algunos de los ejemplares de Villaciervos que describimos anteriormente. El trabajo de campo nos ha permitido localizar varios collares de pasta vítrea labrada e incolora simulando los de cristal de roca. Este tipo de collares fueron comunes en el S. XVII siguiendo las modas centroeuropeas, posiblemente venecianas o milanesas. Pudiera ser que este tipo de collares fueran los que Valeriano representara en las niñas y el uso de corales y medallas estuviera reservado para mozas y mujeres casadas; sin embargo, conocemos un ejemplo de un pequeño collar de coral procedente de la localidad de Talveila compuesto por dos vueltas de pequeñas piezas de rama de coral y dos medallas.

De las sartas de coral prendían uno o varios colgantes de plata; seguramente sean cruces, relicarios o medallas lo que Valeriano quiere representar en sus cuadros reflejando de esta manera que los collares de las sorianas estaban formados con este tipo de elementos junto a los hilos de coral. Teniendo en cuenta el objetivo del presente ensayo, consideramos necesaria la realización a mayores de un estudio detallado y particular de las piezas que hemos localizado en las comarcas que retrataron los Bécquer. La vieja costumbre de enterrar a las mujeres con el coral como recogimos en la localidad de Rollamienta, hace que muchas de las piezas de platería aparezcan sueltas o reutilizadas prendidas de una cinta de terciopelo. En el caso de los collares localizados que mantienen las medallas, estas aparecen atadas a las vueltas mediante unos hilos de cáñamo, pero es cierto que en alguno de los cuadros de Valeriano parecen estar prendidos con una especie de cinta.

Rara vez las anotaciones de la documentación notarial coetánea a la estancia de los hermanos Bécquer en la provincia describen la tipología de cruces, relicarios o joyeles, aunque en ocasiones aparecen como "santas[221]". Estas santas son seguramente en su mayoría medallas de plata con variadas advocaciones marianas tanto locales como otras más populares que se difundieron por toda la geografía española. Las medallas documentadas y que parecen estar reflejadas en la obra de Valeriano se pueden dividir en dos grupos; por un lado, encontramos una pequeña muestra de medallas recortadas. Su forma se corresponde con el perfil exterior de la imagen representada, apareciendo a veces sobre una pequeña columnita o rodeada por un cerco a modo de anillo unido a la figura por su base. Tal cerco puede ser liso o formar una espinera a modo de dientes de sierra orientados hacia el exterior. En el Museo del Traje CIPE (CE006905) se conserva una pequeña imagen de Ntra. Sra. de Nieva procedente de Villaciervos confeccionada en chapa recortada. A pesar de estar muy desgastada se aprecia la representación de la Virgen de pie vestida con manto triangular sosteniendo al Niño en su brazo izquierdo y apoyada sobre la luna en cuarto creciente y un angelote. Esta pieza llegó al museo cosida a una cinta de terciopelo con otras medallas que seguramente formaran parte de un antiguo collar. El museo madrileño también tiene catalogada en esta localidad una medalla formada por una lámina de plata en forma de corazón muy desgastada también seguramente por el uso. En ella aparece la Virgen de Valvanera coronada y sentada con el Niño en el brazo derecho y una rama florida en el izquierdo. Posiblemente formaba parte del mismo conjunto anteriormente citado.

La gran mayoría de los ejemplares localizados corresponden a las conocidas como medallas caladas en diferentes tamaños. Su cuerpo contiene frecuentemente huecos o vanos en la imagen que representan, en los atributos de que están dotadas o en la orla que rodea gran parte de la figura a modo de glorificación en cuya parte central superior está el asa de sujeción. En las medallas que hemos encontrado reconocemos las archiconocidas iconografías marianas de la Virgen del Prado de Talavera de la Reina[222], la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo[223], las advocaciones segovianas de Ntra. Sra. de Nieva, la de Santa María la Real de Nieva, la del Henar en Cuéllar[224] y la riojana Virgen de Valvanera[225] a la que tanta devoción expresó el sexmo de Frentes. Cabe destacar que, aunque estas medallas son piezas que no tienen un excesivo valor histórico-artístico, componen un gran conjunto en la joyería tradicional hispánica del S. XVIII. No podemos olvidar las devociones locales como San Saturio, patrón de la ciudad de Soria. El Museo del Traje CIPE (CE006902- CE006913) conserva dos medallas de este santo soriano. Una es de chapa de plata calada y decorada en relieve

---

221 A.H.P.SO. Caja 5533. Cuadernillos sueltos. Inventario y tasación de los bienes muebles y raíces de Bartolomé Rincón de Fuentecambrón, 1860. Es curioso como en un territorio tan lejano a la provincia de Soria como es el Aliste zamorano, Gustavo Cotera recoge este mismo hábito de descripción. Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 244). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

222 Gracias al trabajo de campo realizado hemos podido localizar en domicilios particulares varios ejemplares de medallas con esta iconografía en las localidades de Camparañón, Talveila, Tera y Vinuesa. El Museo del Traje CIPE (CE006910) conserva un ejemplar de la localidad de Navalcaballo,

223 El Museo del Traje CIPE (CE006901) conserva una medalla de esta iconografía toledana tan común a finales del S. XVI, pero encontramos también otras medallas de esta misma representación mariana, aunque con diferente iconografía en localidades como Casarejos y El Royo.

224 Las iconografías marianas segovianas del Henar y Nieva han aparecido en medallas a lo largo de toda la geografía provincial destacando el área fruto de este estudio, caso de las localidades de Cabrejas del Pinar, San Leonardo, Talveila, Vinuesa y El Royo.

225 Ya hemos referenciado medallas con esta iconografía mariana depositadas en el Museo del Traje CIPE de la localidad de Villaciervos, pero durante nuestro trabajo de campo hemos podido documentar más ejemplares en localidades como Calatañazor o Talveila.

Diferentes medallas de la Virgen de Nieva. Dos de ellas procedentes de la localidad de El Royo (Soria) y la tercera procedente de la localidad de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla romana. El Royo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla calada con la Cruz de Calatrava. EL Royo (Soria). Archivo fotográfico Museo Numantino (Soria). Fotografía A Plaza.

Medallas de la Virgen del Sagrario. El Royo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla de la Virgen del Henar. Talveila (Soria). En el anverso aparece la inscripción "LENAR". Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Medallas de la Virgen del Prado. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Medalla de la Virgen del Nieva. Cabrejas del Pinar (Soria). En el anverso aparece la inscripción "+ N S. DE NIEVA".

Medalla de la Virgen Valvanera. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Medalla de la Virgen de Nieva. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

Medalla de la Virgen de la Fuencisla. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Pequeña medalla de la Virgen de Valvanera. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

reconociéndose en ella una producción similar a la de las medallas marianas. En el centro presenta la imagen del busto de San Saturio y a su alrededor una fina orla de rocallas asimétricas. La otra también es calada y decorada en relieve, pero en esta el santo aparece en pie sobre un pedestal con báculo en la mano de derecha. Fue mucha la devoción que se profesó al santo en el Páramo; de hecho, durante el trabajo de campo hemos podido localizar hasta antiguos pendientes con el busto del patrón de la ciudad.

Al igual que pasa con las medallas recortadas, las de bulto redondo son las menos extendidas en el Páramo y la Sierra, aunque es cierto que las conocidas popularmente como "pilaras" debieron ser habituales y apreciadas ya que todavía las recordaban en las entrevistas realizadas. En el Museo del Traje CIPE (CE006908) conservan una de estas medallas de la Virgen del Pilar procedente de Villaciervos. Es una pieza que representa a la Virgen sobre una columna cilíndrica que apoya a su vez en una base cuadrada moldurada. La parte inferior está realizada en filigrana y asume el volumen del manto triangular característico de esta imagen mariana. Llama la atención que es de las pocas piezas de joyería popular localizadas hasta el momento en la provincia de Soria que tiene lo que parece ser un sello de platero. En la localidad de Cabrejas del Pinar, nexo entre del Páramo con los Pinares, hemos localizado una medalla de bulto redondo que representa la figura de San Antonio con el Niño. Casualmente esta misma tipología de medalla aparece rematando un rosario de la localidad de El Royo.

Izquierda

Medalla de la Virgen del Sagrario. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla de la Virgen del Pilar. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla de la Virgen de Nieva. El Royo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla de San Saturio. Calatañazor (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla de San Antonio de Padua que remata un rosario. El Royo (Soria). Archivo fotográfico Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla de San Antonio de Padua. Cabrejas del Pinar (Soria).

Derecha

Patena oval. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso con anagrama "I H S" y en el reverso con imagen del Cordero Místico. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Patena oval. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso con anagrama "I H S" y en el reverso una Cruz. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Otra de las piezas que parecen colgar de las sartas de coral en la obra soriana de Valeriano son las conocidas como "tablillas" o "patenas" que ya hemos visto citadas en la documentación notarial reseñada al hablar de los collares. Esta tipología de medallas se puso de moda en el S. XVI, pero siguieron colgando de los corales de las mujeres sorianas hasta finales del S. XIX. Las tablillas localizadas en el área cultural estudiada para este ensayo son de tamaño variado. Encontramos ejemplares antiguos con cresterías muy trabajadas y de gran tamaño, y otros más modestos tanto en dimensiones como en factura. Casi todas las localizadas pueden aglutinarse en dos tipologías concretas que, según parece, fueron las más extendidas por la provincia de Soria. Por un lado, están las tablillas rectangulares remarcadas por cerco y crestería y por otro, las patenas ovales rodeadas de cinta en espiral con cordoncillo al exterior y remate de crestería.

Las patenas están compuestas por una lámina central de plata trabajada con técnicas de burilado y nielado por ambas caras. Su decoración suele ser figurativa con elementos vegetales de iconografía mariana vinculados a la tradición inmaculista. También encontramos la representación del *Agnus Dei*, diferentes tratamientos geométricos de la cruz, el anagrama "IHS" y burilados que representan la figura de la Virgen con el Niño. Resulta llamativo que las tres únicas patenas que hemos encontrado hasta el momento con representaciones del santoral sean todas de Santa Lucía y de factura similar, aunque tan sólo una tiene marca de platero.

Todas las tablillas sorianas presentan remates de crestería; con ello los plateros persiguen el realce y mayor lucimiento de la pieza. Las cresterías son variadas: desde los conocidos como florones

Patena oval. Vinuesa (Soria). Está decorada en el anverso con una Cruz y en el reverso con la imagen de Santa Lucia. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria). – Diputación de Soria.

Patena rectangular. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso con cruz y en el reverso con letras de tipología gótica. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Patena rectangular. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso y reverso con motivos vegetales estilizados. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Patena rectangular. Vinuesa (Soria). Está decorada en el anverso con figura de caballero con yelmo y en el reverso con motivos vegetales estilizados. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Patena rectangular. Vinuesa (Soria). Está decorada en el anverso con una imagen de la Virgen con el niño y en el reverso con motivos vegetales estilizados. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Patena oval. Villaciervos (Soria). Está decorada en el anverso con anagrama "I H S" y en el reverso flor estilizada en forma de aspa con botón central. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Patena oval. Villaciervos (Soria). Está decorada en el anverso con una imagen de Virgen con el niño y en el reverso santa con libro en la mano entre árboles. Museo del Traje CIPE (Madrid).

o pomos (que suelen aparecer muy deteriorados ya que no son piezas de fundición) hasta otras cresterías más elaboradas que presentan motivos florales a modo de grutescos renacentistas (estas suelen ser de fundición y tienen menor calidad en el reverso reconociendo así que se trata de la parte trasera de la pieza). Hasta el momento hemos localizado dieciséis tablillas en la provincia de Soria y precisamente proceden del área cultural que trabaja Valeriano en su obra soriana. La tipología de piezas, tal y como se puede comprobar en las ilustraciones, son similares a las halladas en otras comarcas del Occidente de Castilla y León, a las que aparecen recogidas en el estudio del traje serrano[226] de la provincia de Burgos realizado por el P. Saturio González y a las que retrata el padre Benito de Frutos engarzadas de las sartas de coral y cadenas de las segovianas[227].

Otro de los elementos localizados con frecuencia en este área cultural son los relicarios. Su uso como aderezo ya estaba extendido en el ámbito rural de la provincia a principios del S. XVI. En el inventario de bienes de Pedro de Benito realizado en la villa de Langa en 1617 aparece reflejado "*un relicario de plata sobredorado con sus reliquias e vidrieras*[228]". A lo largo de los siglos en los que estas piezas se usaron como aderezo de collares populares resulta común encontrarlas con diferentes denominaciones según su tipología. En los ejemplares localizados predominan las cajas relicario ovales de mediano tamaño realizadas en plata o bronce con cristal en ambas caras dejando ver así las láminas o planchas de cobre o vidrio pintadas con las imágenes de santos y vírgenes que, debido al deterioro por el paso de los años, nos cuesta identificar iconográficamente. En ocasiones estas cajas relicario van decoradas con crestería similar a la descrita con anterioridad al hablar de las tablillas, o un cordón trenzado de plata recorriendo el perímetro de la pieza. El Museo del Traje CIPE (CE006893-CE006894) conserva un relicario de la localidad de Villaciervos a modo de estuche oval de dos ventanas con cerco liso y perfil con aplicación de cordoncillo y cuatro cresterías en los ejes. En el interior presenta estampas coloreadas de San José y Santa Catalina.

Otra de las tipologías de relicarios localizados en el área cultural estudiada son los conocidos como "Agnus Dei" que fueron comercializados por las ordenes mendicantes, en especial por los Dominicos. Su factura solía ser sencilla y dentro del cerco de plata había un bajorrelieve realizado a molde en cera que representaba el Cordero Místico. En la parte inferior aparecía la palabra Roma por ser esta joya un recuerdo de las peregrinaciones a esta ciudad y estar confeccionado con el cirio pascual de la basílica vaticana. No son muchos los "Agnus Dei" localizados. La comunidad dominica abandona Soria en 1836 con la desamortización de Mendizábal y posiblemente ellos mismos eran los encargados del comercio de este tipo de reliquias. De entre los localizados, el ejemplo que mejor se conserva corresponde a la localidad de El Royo y es de factura sencilla.

Las cruces eran otro de los elementos que, de antiguo, también se colgaban de las sartas de coral, pero más tarde pasaron a colgarse de cintas de terciopelo e hiladillos como perfectamente recordaban las vecinas de Camparañón: "*La Tía Jesusa no sé si llevaba un medallón o una cruz; eso sí que se me ha quedado grabado que lo llevaba*[229]".

En el Páramo de Villaciervos-Calatañazor estaba muy cotizada y valorada la conocida como "Cruz de Plata". Se trata de una cruz en forma de la letra griega "tau" (de donde recibe su nombre) con los extremos de sus brazos ampliados y rematados en forma de flor de lis, aunque popularmente se le conoce también como "Cruz de San Antón" ya que es símbolo iconográfico del santo. La tradición popular otorga a esta pieza poderes profilácticos para personas y animales, motivo por el que es tan apreciada en las comarcas ganaderas. Las tipologías de cruces de "tau" localizadas en la provincia

Relicario oval. EL Royo (Soria). Está decorado en el anverso con imagen de la Virgen del Pilar y en el reverso imagen ilegible. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Relicario oval. Villaciervos (Soria). Está decorado con estampas coloreadas en anverso imagen de Santa Catalina y en el reverso imagen de San José. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Relicario oval. EL Royo (Soria). Está decorado en anverso y reverso con imágenes de la Virgen con el niño. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Relicario oval. EL Royo (Soria). Está decorado en el anverso con Agnus Dei realizado en cera y en mal estado de conservación y en el reverso imagen de San Antonio de Padua también de cera. Archivo fotográfico Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Relicario oval. Cuevas de Soria (Soria). Está decorado con cruz patriarcal rodeada de cordoncillo metálico y leyendas impresas y recortadas. Museo del Traje CIPE (Madrid).

226 González Salas, S. (1947). Estudio sobre la indumentaria serrana del partido de Salas de los Infantes (Burgos). En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, 22, lámina XI (p. 61). Madrid: Museo Antropológico Nacional.

227 Porro, C. (2015). *Etnografía de la Imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 105). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

228 Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

229 Grabación de campo realizada por el autor el 17 de febrero de 2018 en Camparañón a María Concepción Aragonés Sanz de 81 años, Margarita González Ayllón de 90 años, Águeda Sanz Barranco de 82 años y Palmira López Aragonés de 60 años.

S. Restituto
Del Sto. Sepulcr
S. Lazus
S. Vicente
S. Ines V
Losa del Cenacul
Respirat

Imagen de San Antón con Cruz de Tau labrada en el hábito. Iglesia Parroquial de Torrubia de Soria (Soria).

Cruz de Tau. Calatañazor (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Cruz de Tau. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Cruz de Tau. Valderrodilla (Soria) localizada en Rioseco de Soria (Soria).

Cruz de Tau. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Cruz de Tau. Villaciervos (Soria). Recopilada por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente.

son de diferente tamaño y factura. Así las encontramos con distintos remates en los extremos, pero todos ellos responden a interpretaciones populares de pomos en flor de lis. Algunos ejemplares presentan acabado de granulado en el resto del contorno de la cruz, como se puede observar en las imágenes. Sabemos del uso de esta joya en tiempos de los Reyes Católicos al aparecer en retratos de corte como el del Marqués de Santillana[230]. Esto junto con sus características formales nos lleva a pensar que ya era una joya común en el último cuarto del S. XV y primero del XVI perdurando su uso en las clases populares sorianas hasta bien entrado el S.XIX.

230 Maureta y Aracil, G. (1877- 1878). *El marqués de Santillana (copia de Jorge Inglés)* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

El Museo del Traje CIPE conserva dos ejemplares que provienen de la localidad de Villaciervos y de Calatañazor respectivamente (CE006915- CE006914). Ambas presentan incisiones reticulares en la zona central que sugieren la presencia, hoy perdida en su totalidad, de esmaltado de trasflor posiblemente verde, blanco y azul al igual que las medallas de cofradía localizadas en la provincia de Soria. Durante nuestro trabajo de campo en el entorno más cercano al Páramo de Villaciervos hemos localizado varios ejemplos en Rioseco de Soria, El Royo y Talveila, aunque sabemos también de su uso en la sierra burgalesa gracias al colectivo de investigación "Con las alforjas al hombro" que ha documentado ejemplares en la localidad de Castrillo de la Reina[231]. En la provincia de Soria su uso no sólo se circunscribe al área cultural del Páramo y de la Sierra puesto que, en localidades de la frontera con Aragón, como es Ciria, también hemos podido documentar casos de este tipo de cruz. En las fotografías que realizó Tiburcio Crespo a modelos vestidos con la ropa que formó parte de la exposición de 1925, observamos que en la mujer del Páramo de Villaciervos se ve un collar de lo que parece coral y plata del que cuelga en la parte central una cruz de "tau". No sabemos nada de este collar ya que tampoco aparece reflejado en el inventario de piezas escrito por Blas Taracena[232] ni en los actuales fondos del Museo del Traje CIPE.

Al hablar de las piezas de plata citamos un collar recopilado por Hermeregildo García Verde que hoy conservan sus descendientes. De este cuelga en su parte central una cruz de "tau" atada al collar con hilo de cáñamo similar al que están engarzadas las piezas. Esta cruz es de factura muy similar a la localizada en Castrillo de la Reina (Burgos). Estos collares largos de coral y plata rematados en cruz "tau" fueron muy del gusto de todo el área cultural que va desde el Páramo soriano hasta la sierra burgalesa. Son escasas las piezas que mantienen el montaje original; sin embargo, este ejemplar presenta el cierre con presilla de trenzadera de cáñamo y botón de bronce al igual que otros collares conservados de la localidad de Villaciervos.

A lo largo del trabajo de campo realizado por todo el área cultural han aparecido gran cantidad de piezas de plata representando cruces latinas con diferentes tipologías, tamaños y decoraciones. De entre ellas destacan las cruces con el Santo Cristo de Burgos y con las advocaciones marianas del Rosario, del Pilar y de las Angustias en el reverso.

Uno de los mejores ejemplos de collar de coral y plata localizado corresponde al municipio de Talveila. Este se compone de tres vueltas de coral; la más ahogadera presenta dos bolas lisas de plata y el resto son piezas de coral pulido en forma de cilindro. En el centro de este hilo cuelga una curiosa medalla de Santiago apóstol. La siguiente vuelta es toda de coral similar a la anterior y cuelga en su parte central una gran patena circular. La vuelta exterior está compuesta por corales y bolas labradas con extremo realizado en plata dorada. De este hilo cuelgan dos patenas de gran tamaño: una rectangular con gran crestería gótica en la que figura representada una cruz y las siglas IHS, y una patena ovalada con crestería de pomos que por una cara contiene burilado con la imagen de Santa Lucía en la parte central y en la otra cara una cruz rameada. Esta última vuelta está rematada con una gran cruz de plata sobredorada en su parte central.

Como hemos comentado en páginas anteriores son pocos los ejemplos de collares que han llegado hasta nosotros con el montaje presumiblemente original, y de ellos sólo dos están compuestos mayoritariamente con cuentas de coral. Tras el estudio del trabajo de Valeriano verificamos que es únicamente en la obra dedicada a la mitad Oeste de la provincia donde aparece reflejada una gran cantidad de piezas que atienden a la consideración de joyería popular. En el Páramo de Villaciervos-Calatañazor todavía hoy recuerdan vagamente el uso de la antigua joyería de coral y plata. El momento que vivieron los Bécquer es un punto de inflexión en el abandono del uso de la antigua forma de ornamento de las mujeres sorianas ya que, tan sólo en zonas en las que mantuvieron durante más tiempo el uso de gustos antiguos a la hora de vestirse y adornarse se mantuvieron las

Cruz. El Royo (Soria). Cruz de forma latina con Cristo de tres clavos sobrepuesto. Bajo los pies del Cristo aparece un tondo con una imagen del rostro de la Dolorosa y de los brazos cuelgan dos crecientes lunares con una higa. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

231 Chicote Cuesta, A. (2017). El traje serrano en Castrillo de la Reina (Burgos). Construcción de la identidad a través de la imagen. En *Identidad e Imagen en Castilla y León* (p. 99). Salamanca: Diputación de Salamanca- Instituto de las Identidades.

232 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

Cristo de Burgos. El Royo (Soria). En el reverso de la Cruz aparece la imagen de la Virgen Inmaculada rodeada de una orla dentada. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Cristo de Burgos. Talveila (Soria). En el reverso de la Cruz aparece la imagen de la Virgen del Pilar. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Cristo de Burgos. Talveila (Soria). En el reverso de la Cruz aparece la imagen de la Virgen de los Dolores. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

vueltas de coral cargadas de medallas de plata. En el resto de la provincia esta antigua joyería iba desapareciendo; el coral iba acompañando en los últimos viajes, la plata muchas veces era empeñada y otras tantas, regalada como ofrenda a las patronas locales. En los casos en los que estas medallas se han quedado en el domicilio, han sido engarzadas a un hiladillo de terciopelo y convertidas en el tradicional "síguemepollo" usado como aderezo de los trajes tradicionales durante el siglo XX.

En el caso del cuadro "Procesión en Noviercas" llama la atención la ausencia casi total de joyería; tan sólo lo intuimos en una mujer mayor cubierta con amplia mantilla que parece sostener un rosario entre sus manos. Igualmente, Valeriano, con un trazo rápido y poco menos que puntos, ha dejado constancia del uso de pendientes de varios cuerpos en la raya aragonesa sin que podamos especificar más que las aportaciones que nos da la tabla. De Torrubia, pueblo natal de Casta Esteban y apenas distanciado de Noviercas en unos kilómetros, hemos podido ver un juego completo de pendientes conocidos como "bellotas". Este tipo de pendientes de "pendeloque" se denomina así por tener el pinjante en forma de bellota. Aunque desconocemos su lugar de fabricación, es una de las tipologías de pendiente más extendidas por la provincia. Esto se justifica por el hecho de que hemos podido localizar piezas testigo de sus diferentes tipologías en todas las comarcas sorianas. Todos los ejemplares encontrados hasta el momento en nuestro territorio son de latón dorado y están formados de tres cuerpos: el primero compuesto de botón circular calado con decoración vegetal y cierre de charnela y anilla; un segundo cuerpo formado por un lazo calado con decoración rameada en forma de mariposa y un tercer cuerpo en forma de bellota hueca con gruesa filigrana en la parte superior correspondiente al cascabullo y lisa con remate cónico en la inferior. Los "intercuerpos" están formados por pasadores abiertos, por lo que no es de extrañar que en la localidad de Torrubia de Soria hayamos localizado una pareja a la que le falta el primer cuerpo. Su uso está también extendido en diferentes comarcas aragonesas. Así no solo aparecen en el entorno del Moncayo sino también en la Sierra de Albarracín y en los valles pirenaicos de la Jacetania y el Sobrarbe[233]. El Museo del Traje CIPE conserva entre sus fondos sorianos tres pares de pendientes abellotados. Uno de los pares está catalogado con procedencia de Cueva de Ágreda (CE002223). Posiblemente llegaron al museo como una pareja, aunque en origen debieron formar parte de diferentes pares ya que el pinjante abellotado tiene distinta forma en cada uno de los ejemplares.

Valeriano dibuja a la mujer que preside "El cuento del abuelo" con lo que a simple vista nos parecen unos pendientes de bellota. Como ya hemos comentado anteriormente, la imagen está ambientada en Villaciervos, localidad de la que el museo del Traje CIPE (CE005899) conserva un par de pendientes de esta tipología, aunque pensamos que son uno de los dos pares adquiridos a Victoriano Aragonés y a Luisa Romera[234] de la localidad de Las Cuevas de Soria para la exposición del traje regional de 1925 los cuales desde el primer momento formaron parte del traje denominado "Pastora de Villaciervos".

Pilar García Llorente conserva del Páramo uno de los ejemplares de pendientes de bellota más curiosos de los localizados en la provincia ya que el sistema de sujeción no es por medio de charnela y anilla sino de un largo y grueso gancho del mismo material del pendiente. En el *Avisador Numantino* de 1903 hallamos una nota curiosa sobre el uso de los pendientes de bellota en la provincia de Soria al hilo de describir la modernización del vestir de las mujeres de Trévago: "*También han desaparecido aquellas arracadas o pesados pendientes de a libra, forma o figura de bellota que desgarraban, por su peso, las orejas de las que los usan*[235]". El tema de las orejas rasgadas por usar grandes pendientes también ha estado presente en las conversaciones de nuestro trabajo de campo, como así nos lo referenció en Boos Cecilia Tejedor[236] al hablar de su abuela Juana Luisa.

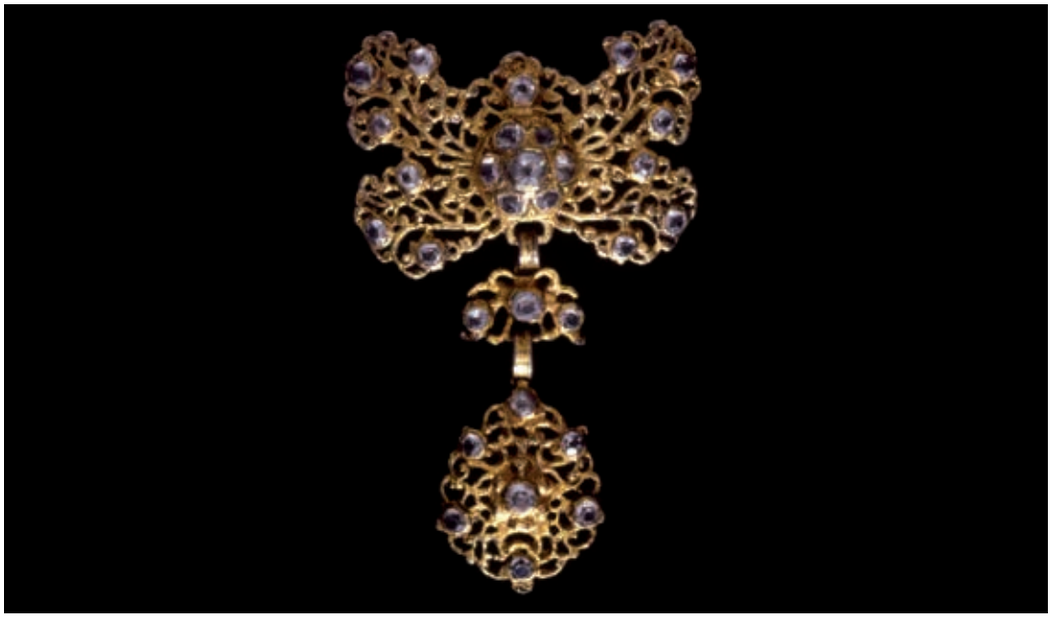
---

233 Maneros, F. (2011). *Vestir la tradición I. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón* (p. 182). Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa, S.A.; y Naya Franco, C. (2017). *Joyas y Alhajas del Alto Aragón* (p. 103). Huesca: Instituto de Estudios Alto Aragoneses.

234 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

235 Bóvilis. (18 de octubre de 1903). El avisador por la provincia. Trévago (Conclusión). *El Avisador Numantino*, p. 3.

236 "*Mi abuela tenía las orejas rasgadas de usar pendientes con mucho peso*". Extracto de la grabación de campo realizada por el autor en Boós el 14 de septiembre de 2017 a Cecilia Tejedor de 90 años.



Según las teorías de Carmen Baroja de Caro "*Durante todo el S. XIX y hasta principios del XX el pendiente más corriente en España fue el formado por dos cuerpos, esto es, un botón y una perilla*[237]". En el caso de la provincia de Soria no podemos corroborar este dato ya que son escasas las piezas testigo localizadas al margen de los ya mencionados pendientes de bellota y los que hacían juego con los aderezos de cuello, muy comunes en la comarca de Pinares. La documentación notarial tampoco nos aporta grandes datos sobre el uso o tipología de los pendientes; ni siquiera en los documentos del S. XVI y XVII relativos a las dotes y partijas que aparecen llenas de patenas y sartas de coral se refleja el uso de pendientes y arracadas por las mujeres sorianas[238]. El arcaico uso de la toca y, por consiguiente, la desaparición a la vista de los lóbulos de las orejas nos hace pensar que no era un adorno muy extendido entre las mujeres y que, pese a la sustitución de la toca por los pañuelos la moda, su uso no cuajó entre todas las féminas.

Pendiente de Bellota. Soria. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pendiente de Bellota. Cueva de Ágreda (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pendiente de tres cuerpos "de mariposa". Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Broche de pecho de tres cuerpos. Soria. Similar al recopilado en Las Cuevas de Soria (Soria) hoy en el Museo Traje CIPE y los localizados durante el trabajo de campo en la comarca de Pinares (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

---

237 Baroja de Caro, C. (1947). *Catálogo de la colección de Pendientes* (p. 12). Madrid: Trabajos y materiales del pueblo español. Recuperado el 7 de abril de 2020 de, http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/biblioteca/publicaciones/catalogo-colecciones.html

238 El vaciado de la documentación notarial de Langa de Duero ya nombrado anteriormente, tan sólo nos ha dado un par de notas sobre el uso de los pendientes. Casualmente en esos inventarios aparecen collares, pero no hay referencias a sartas de coral y plata. En el inventario de Tomás del Cura de 1717 citan *"cinco sortijas y unas arracadas de plata, otras arracadas de cristal azul con sus cabezas de plata"*. En 1797 la dote de boda de Dª Antonia de Aguilar refleja lo que parece ser ya un juego de pendientes y aderezo junto con otros pendientes: *"una primavera y sus pendientes, unos pendientes de plata"*.

Pendientes de bellota. Villaciervos (Soria). Recopilados por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente. De estos ejemplares llama la atención su sistema de cierre.

Pendientes. Torreblacos (Soria). Formados por dos monedas de un real de Isabel II acuñadas en 1852 y 1860.

Pendientes similares a los dibujados por Valeriano en "Aldeanos de Fuente Toba". Torreblacos (Soria).

De las nueve mujeres que componen la escena en el cuadro de "El baile", Valeriano tan sólo pinta pendientes a dos: la moza protagonista porta lo que parecen ser unos pendientes de tres cuerpos y la niña situada junto al tamborilero luce unos sencillos aros de plata. Durante la segunda mitad del S. XIX las mujeres sorianas comienzan a introducir el uso de pendientes sobre todo en los trajes festivos. Así se ponen de moda en la provincia los pendientes catalanes "de mariposa" (predominando sobre todo en la vertiente aragonesa) y los pendientes de lazo con incrustaciones de piedras o pastas incoloras facetadas que casi siempre formaban parte de un conjunto junto con el sofocante. Este tipo de conjunto aparece por casi toda la provincia, pero de especial manera en la Sierra y en los Pinares. Sus diseños están basados en joyeles cortesanos que fueron comercializados por orfebres de toda la península desde mediados del S. XVIII, aunque, como hemos dicho, en la provincia de Soria su uso fue común en la segunda mitad del S.XIX entre las clases populares.

En la obra aragonesa de Valeriano sí vemos un uso más común de pendientes destacando la moda de lo que a simple vista parecen sencillas arracadas (caso de las que luce la pequeña del cuadro soriano de "El baile") o adornadas con algún tipo de bola. En el dibujo "Aldeanos de Fuente Toba" Valeriano plasma unos pendientes que parecen ser una arracada o cuerpo superior del que penden unos perendengues. El trabajo de campo realizado en la localidad de Torreblacos nos ha permitido localizar una pieza similar a lo que parece representar Bécquer en ese dibujo junto con otros pendientes confeccionados a partir de unas monedas en plata con la efigie de Isabel II acuñadas en 1852 y 1860. Estos pendientes están formados por un solo cuerpo compuesto por un aro abierto de mitad inferior plana con incisiones y decoración vegetal muy esquemática del que penden tres colgantes en forma de gaza. En la localidad de San Andrés de Soria hemos localizado unos realizados por un pastor trashumante en madera y alambre de similar estética a los pendientes del Páramo de Villaciervos-Calatañazor.

Traje femenino del Páramo de Villaciervos-Calatañazor (Soria). El jubón es una pieza actual siguiendo los modelos reproducidos por Valeriano en su obra soriana. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Indumentaria masculina

Camisa

Valeriano plasma pequeños detalles característicos de las camisas masculinas en su obra soriana. En dibujos y pinturas asoman blancas pecheras y cuellos que destacan entre los pardos predominantes en "El estilo del país". Al igual que las de las mujeres, las camisas de los sorianos de la segunda mitad del S. XIX estaban confeccionadas con el lino casero más fino. Hoy en día nos sorprende la rigidez de los materiales empleados en estas viejas camisas ya que eran las prendas que estaban en contacto directo con la piel del hombre.

La documentación notarial nos informa de que los hombres frecuentemente disponían de más de un par de camisas, como así lo confirma la siguiente nota del pueblo de Ribarroya: "*Media docena de camisas de hombre de lino nuevas en ciento setenta reales*[239]*"*. Según los inventarios el valor económico de la camisa masculina fue muy parecido al de las femeninas ya que la cantidad de lienzo que se utilizaba para su elaboración era muy similar al igual que su modo de confección: *"seis varas de lienzo para camisas y hechuras*[240]*"*. Las camisas masculinas también se vestían por la cabeza y estaban conformadas por el cuerpo, el cuello, las mangas, la pechera, los puños y los cuchillos de los hombros los cuales muchas veces van tapados con una pequeña pieza de lienzo. Estas prendas masculinas también solían estar abiertas en los costados con la finalidad de acomodar su parte inferior por dentro de los calzones.

A través de las piezas más antiguas que hemos logrado localizar en el trabajo de campo realizado por las diferentes comarcas sorianas podemos decir que las camisas masculinas siguen el mismo patrón que las femeninas. El cuerpo se confeccionaba con dos piezas de lienzo en lino o cáñamo cuya anchura coincide con la medida del telar. La largura de la prenda depende de la altura del portador, pero por lo que observamos en los ejemplares localizados nunca sobrepasaban la rodilla. Algunos de los conservados mantienen dos calidades de tela siendo más basta la parte que no se muestra a la vista. También hemos visto casos a los que se les ha cambiado mangas, cuello y pechera por telas de algodón ya procedentes del comercio, pero que han conservado el resto del cuerpo de lienzo casero[241].

En las camisas populares destacan tres partes: la pechera, el cuello y los puños. Valeriano documenta la pervivencia de camisas con altos cuellos en varios dibujos como en "El cuento del abuelo" o en algún personaje del cuadro de "Procesión en Noviercas". Estos cuellos que, a nuestro entender, pueden parecer exagerados, se abren desde la garganta y culminan casi en los lóbulos de las orejas. Esta tipología de cuellos es propia del vestir antiguo y está presente en muchas áreas geográficas como en tierras de Ávila, Zamora, León o Segovia, pero Valeriano también los refleja en sus dibujos de costumbres aragonesas como en "El pregonero[242]". Este uso de mantener los cuellos levantados viene de una moda burguesa ampliamente difundida a principios del S. XIX por los dandis y por la figura del "Bello Brummell". La moda de llevar las camisas con los cuellos muy altos y amplios dominará toda la etapa de la moda Imperio (hasta 1820 aproximadamente) y se asentará en la popular tomando este referente como el prototipo de camisa "al estilo del país". Esta moda encajaba el rostro masculino dentro de una especie de envoltorio formado por los blancos lienzos de la camisa, hecho que vemos en cuadros como "Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma[243]". Con el paso

---

239 A.H.P.SO. Caja 2739, p. 2.

240 A.H.P.SO. Caja 1928, p.145. Inventario de bienes de Baltasar Sanz (Almazán).

241 El Museo Provincial del Traje de Morón de Almazán conserva un ejemplar de Velilla de los Ajos procedente de la familia Pinilla que presenta esta peculiaridad, fruto de la ingeniosa mano de las mujeres rurales que con tanta habilidad confeccionaron estas prendas para comodidad y economía de la familia.

242 Domínguez Bécquer, V. (12 de noviembre de 1865). El pregonero. Costumbres de Aragón. *El Museo Universal*, p. 365.

243 Domínguez Bécquer, V. (1866). *Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma* [óleo sobre tabla]. Museo Nacional del Prado.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado. Inv.P.004236. Detalle de la camisa.*

de los años estos cuellos fueron reduciéndose en altura e incluso doblándose y ya en el S. XX casi llegaron a desaparecer conformándose tan solo en una simple tirilla.

Son pocos los ejemplares que han llegado hasta nosotros de esta tipología de camisas del S. XIX y en alguno de ellos se aprecia que se han retocado por el uso, el paso del tiempo y las modas. El Museo Provincial del Traje conserva una camisa masculina procedente de la localidad de Camparañón. Toda ella está confeccionada en lienzo sin tener en este caso dos calidades de tejido. Este ejemplar conserva el trabajo de plisado de la pechera desde el cuello hasta donde termina la abertura central con diez jaretas a cada lado que ayudan a recoger la anchura de la pieza de lino. Esta misma labor parece ser la que documenta Valeriano en el "Aldeano de Fuentetoba" siendo ambos pueblos de la misma comarca del Páramo de Villaciervos-Calatañazor. También pudiera ser que no se remarcaran formando jaretas los finísimos pliegues que se originan al acomodar el cuerpo de la camisa al cuello

Camisa masculina. Camparañón (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

en su parte delantera, dejando solo el plegado rasante al cuello. Esto lo vemos, por ejemplo, en una camisa procedente de Retortillo de Soria[244] que forma parte de los fondos del Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán. Aunque, como hemos dicho, son pocas las camisas que hemos localizado en nuestro trabajo de campo con esta forma en la pechera, destacamos la que nos enseñó Nemesia Olmos en la localidad de Miño de San Esteban a la cual su madre denominaba "la camisa del Tío Pedrillo[245]".

Las mangas de la camisa localizada en Camparañón también son anchas recogiendo el vuelo de la parte del puño en un finísimo plegado que es recogido en estrechos puños. Las mangas se asientan igualmente al cuerpo de la camisa con veintisiete finísimos pliegues en la zona central conformando el centro de la manga. Estos pliegues se unen mediante dos líneas de crucetas en hilo blanco. Al igual que en los ejemplares femeninos la unión de las mangas en la zona de la sisa se soluciona introduciendo un cuadradillo de la misma tela. Como hemos dicho anteriormente, algunas de estas camisas poseen un rectángulo de la misma tela que cubre los chuchillos del hombro. En este ejemplar esta pequeña pieza está bordada en todo su contorno con un sencillo dibujo geométrico en la técnica denominada "a hilos contados", muy común en este tipo de camisas documentadas en otras latitudes[246]. Estos mismos bordados aparecen en la tirilla que compone el puño y seguramente aparecían en el cuello original de la pieza, pero este ha sido sustituido por otro liso y de lino más fino. La profusión de los bordados en blanco debió ser también común en nuestra provincia. Aunque no hayan llegado hasta nosotros ejemplares destacados, tenemos constancia de ellos en el diccionario de Blasco que al hablar del modo de vestir de los habitantes del entorno de Cabrejas del Campo describe "*Pechera, hombrera, y aun cuello de la camisa bordados a cadeneta describiendo ramos o jarrones y macetas[247]*".

Durante nuestro trabajo de campo en la comarca del Páramo pudimos grabar el testimonio de camisas bordadas, aunque ya más tardías y confeccionadas en tela de algodón. Isidora Barranco de Las Cuevas de Soria describía así la camisa de bodas de su padre: "*La camisa de mi padre de joyas también la tengo. Es más maja, con unos bordados. Es de retor; tiene así* [señalando el pecho] *unas tablitas todo esto así y un cuello a lo redondo[248]".* Asociamos estas camisas de retor como prendas más modernas, pero en la segunda mitad del S. XIX ya nos aparecen abundantes notas sobre ellas. Los datos de pecheras bordadas tampoco fueron muy comunes en la documentación notarial y son pocos los que aportan sobre la decoración de esta prenda. Del estudio de las requisitorias sacamos esta nota de la localidad de Alaló: "*Viste calzón corto de paño común y por debajo calzoncillos de retor nuevos, botones redondos en el calzón de paño, camisa de retor con pechera bordada[249]*".

En 1924 la Comisión de Monumentos adquiere en la localidad de Las Cuevas de Soria a Bernabé García una "*Camisa de hombre, fruncida y bordada, con cuello alto[250]*" que formaría parte del traje de hombre de Las Cuevas de Soria el cual se mostró en la Exposición Nacional del traje regional de 1925. Esta prenda hoy forma parte de los fondos del Museo del Traje CIPE (CE002184) y, como describió Blas Taracena al catalogarla, es una prenda de lienzo blanco que presenta canesú y pechera fruncidos. El trabajo de fruncido de la parte delantera llama la atención por su amplitud al estar formado por dos grupos de veintitrés pequeñas jaretas y una grande en los extremos, todas ellas verticales y pespunteadas. También presenta fruncido en las mangas para acomodarlas al hombro,

Camisa masculina. Las Cuevas de Soria (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid). Interpretación del motivo que presenta en puños y hombros. Dibujo L. Peinado Ramos.

Pechera de camisa masculina. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Cuello y pechera de camisa masculina. Retortillo de Soria (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Cuello de camisa masculina. Miño de San Esteban (Soria).

244 Junto con un lote de prendas femeninas y de abrigo procedentes de Retortillo de Soria, en Zaragoza apareció una camisa de lienzo basto que conserva esta forma de plegar el pecho, similar a la que vemos en otras provincias como Segovia.

245 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Miño de San Esteban el 31 de agosto de 2015 a Nemesia Olmos de 85 años.

246 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 130). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero"; y Sánchez, J. L. (2017). *El bordado popular toledano y sus símbolos* (p. 46). Toledo: Db comunicación.

247 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (pp. 123-124). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

248 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villabuena el 2 de agosto de 2015 a Isidora Barranco de 82 años.

249 B.O.P.SO. 20 de mayo de 1867. Requisitoria de Juan López, vecino de Alaló.

250 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

como el ejemplar descrito anteriormente procedente de Camparañón, y para recoger el vuelo de las mismas en el puño. Estos se cierran con un botón cada uno. La abertura central se cierra con seis botones de pasta nacarada y sus correspondientes ojales. La nota más relevante de la pieza es su decoración ya que presenta bordados en hilo de algodón blanco a modo de guirnaldas vegetales tanto en la tapilla de la parte central de la pechera como en la de hombros y puños. Asimismo, en la parte inferior de la abertura del delantero muestra un bordado en hilo rojo con las iniciales B. G. que posiblemente correspondan con las de Bernabé García, persona a la que la Comisión de Monumentos adquirió la pieza.

Es a finales del S. XIX y principios del S. XX cuando estas camisas "al estilo del país" empiezan a desaparecer de los arreos populares y comienzan a introducirse las confeccionadas totalmente en algodón, algunas de ellas rayadas. Según avanzaba el S. XX cambiaron las hechuras de las camisas añadiendo canesú a la espalda y abriendo toda su parte delantera.

Chaleco

Sobre la camisa se ponía el chaleco. Este cubría el torso del hombre desde los hombros hasta la cintura. Esta prenda carece de mangas y está abierta en la parte delantera[251] cerrándose por medio de botones y ojales. Estudiar los chalecos en la obra soriana de Valeriano se hace tarea ardua ya que aparecen ocultos por la superposición de piezas como chaquetas o sobretodos, y también porque algunas de las tipologías que plasma en sus dibujos y pinturas no han aparecido en el trabajo de campo realizado en la provincia. A pesar de esta dicotomía, vamos a intentar acercar al lector a los chalecos usados en la provincia de Soria en la segunda mitad del S. XIX.

El origen del chaleco forma parte de las controversias entre los investigadores de la indumentaria por ser varias las teorías sobre su evolución: desde que es prenda heredera del atuendo interior usado por las clases elevadas durante los S. XVII y XVIIII denominado armilla[252], hasta catalogarlo como una evolución de los jubones[253] masculinos, prendas propias del vestir renacentista. Otra de las teorías defiende que el chaleco, al tener cuello con cierta altura y solapas, es fruto del recorte de la chupa, prenda utilizada en la "moda a la francesa" instaurada en España con la llegada de los Borbones.

Observando la obra soriana de Valeriano parece que los chalecos más antiguos que podemos encontrar representados son los de escote cuadrado, tipología que aparece dibujada en "Aldeano de Fuentetoba". De este tipo de prendas que en otras latitudes se denominan armadores[254], no hemos localizado ninguna en la provincia de Soria. Este arcaico chaleco seguramente estaba confeccionado en paño del país y por el dibujo sabemos que no llevaba ni solapas ni cuello. El escote se abre a caja unos centímetros para dejar ver la pechera de la camisa. Este chaleco se cerraba sobre el pecho tanto a diestras como a zurdas. A ambos lados del escote parece llevar unas aplicaciones que conforman

---

251 No todos los chalecos documentados en la provincia de Soria se abrochan por delante. Algunos chalecos de estezado localizados en las comarcas ganaderas del Norte de la provincia se atan en un lateral como, por ejemplo, el que conserva el Museo del Traje CIPE (CE006921) de la localidad de La Póveda de Soria.

252 Esta prenda, extinguida en nuestra provincia, podía usarse por ambos sexos. Es una especie de jubón con mangas o sin ellas que se lucía muy ajustado al cuerpo. En los protocolos sorianos estudiados del S. XVIII aparecen varias anotaciones de almillas: *"Unas almillas de blanquetas con mangas de paño y otras sin ellas"* (Rebollar, 1776. Archivo familiar del autor). *"Más una almilla de mujer de lino, más otra almilla pintada"* (A.H.P.SO. Caja 1194, p. 347. Aldealafuente). *"Más una almilla de lino en 6, más una almilla en uno y medio, más otra almilla vieja en 1"*. (A.H.P.SO. Caja 997, p. 30. Pozalmuro).

253 Además de los protocolos notariales, sabemos del uso de jubones masculinos en la provincia de Soria por la documentación judicial de finales del S. XVIII. En el pleito sobre el robo del tamboril a los mozos de Alcozar por un grupo de mozos de Langa de Duero la noche del 31 de diciembre de 1751 nos describen *"Por lo cual el testigo, de pronto saltó fuera de la cama, se puso un jubón, y unos calzones y en pernera descalzo salió a la calle"*. (A.H.P.SO. Caja 5352, p. 9).

254 Cavero, O. (2002). *Indumentaria y Joyería Tradicional en la Bañeza y su comarca* (p. 104). León: Instituto Leonés de Cultura Diputación de León. En Aliste se denominaba "de portezuela". Cotera, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste* (p. 336). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. El investigador salmantino Raúl Benito Calzada nos confirma que estos chalecos están extendidos en todas las comarcas de Salamanca (El Rebollar, Campo Charro, La Armuña y Las Arribes).

Valeriano D. Bécquer. Soria. ***Aldeano de Fuentetoba****. El Museo Universal 16 de junio de 1867 p. 189. Detalle del chaleco de escote cuadrado.*

Chaleco de los conocidos como "de los gaiteros". Zayuelas (Soria).

Chaleco de escote cuadrado. Castrillo de la Reina (Burgos). Recopilado por la Asociación Con las Alforjas al Hombro durante el trabajo de campo realizado en la localidad en septiembre de 2015. Fotografía A. Flores.

un adorno del cuello. Esta misma ornamentación la vemos en ejemplares alistanos y leoneses e incluso en algunos chalecos de Navalcán (Toledo). Gustavo Cotera ya apunta en su estudio sobre la indumentaria alistana ciertas semejanzas entre los motivos decorativos leoneses, sorianos y burgaleses[255]. Sin lugar a duda, los chalecos de escote cuadrado de la localidad burgalesa de Castrillo de la Reina son los ejemplares que más concuerdan con lo representado por Valeriano en el "Aldeano de Fuentetoba". Ya hemos comentado con anterioridad que la Sierra burgalesa forma un islote cultural en el que participa con varias comarcas sorianas, entre ellas el Páramo de Villaciervos-Calatañazor. Cierto es que las hechuras y los bordados que presentan estos ejemplares burgaleses nos recuerdan a los motivos localizados en los chalecos del entorno de Fuentearmegil[256] o incluso a alguno documentado en el extremo Oeste del Páramo de Villaciervos. Seguramente los chalecos que aparecen en el "Aldeano de Fuentetoba" o en "El baile" sean de esta tipología. Estos están confeccionados con paños caseros en colores oscuros o encarnados como el que parece lucir el mozo situado a la derecha de la escena de "El baile", en este caso ribeteado con trencilla de color azul[257]. Nada más podemos aportar al estudio de esta prenda ya que en ninguna de las obras de Valeriano aparece representada su parte trasera.

Lo mismo ocurre con los chalecos de cuello redondo que plasma Valeriano en toda su obra soriana los cuales vemos representados en "El baile" y en los hombres que acompañan a la Virgen en "Procesión en Noviercas". Estos chalecos, seguramente confeccionados en paños locales, tienen un escote redondo, cerrado y ajustado al cuerpo. Como se aprecia en las mismas pinturas, apenas dejan salir los altos cuellos de las camisas por su escotadura. En los ejemplares representados en "Procesión en Noviercas" Valeriano quiere documentar dos filas de botones verticales que suben un poco más arriba de la mitad del pecho. Estas prendas son comunes en otras latitudes. En la provincia de Zamora las encontramos en la comarca de Sayago y en la de Aliste, aunque en menor cantidad. En Salamanca aparecen en la comarca de la Sierra de Francia[258] recordándonos en gran medida y salvando las distancias a las chamarretas lagarteranas; sin embargo, hasta el momento no hemos localizado ningún ejemplar de esta tipología en la provincia de Soria. Acaso podamos estar también ante la vieja costumbre de levantar las solapas del chaleco con ellas en pico y cerrándolas al cuello, costumbre que aparece ampliamente documentada en la obra fotográfica del padre Benito de Frutos[259]. El Archivo Histórico Provincial de Soria conserva una fotografía (7977) procedente de La Seca en la que vemos esta moda de colocar las solapas. Casi al término de este estudio se depositó en el Museo Provincial del Traje un chaleco procedente de Almazán confeccionado en paño rojo y con solapas triangulares. Conserva la antigua espalda de paño anaranjado[260], pero ha perdido la botonadura manteniendo tanto los ojales como la marca de dónde iba colocada. Estos detalles nos llevan a pensar que este chaleco podía ser lucido con las solapas levantadas cerrando el escote.

Seguramente Valeriano en su afán de documentar "el estilo del país" plasma en sus pinturas y dibujos los modos de vestir que eran arcaizantes en los años 60 del S. XIX. A esto se suma que en

---

255 Cotera, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste* (p. 338). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

256 Son los conocidos popularmente como "chalecos de los gaiteros" ya que fueron precisamente estos músicos de los pueblos del Ayuntamiento de Fuentearmegil (Fuentearmegil, Fuencaliente del Burgo, Santervás del Burgo y Zayuelas) los últimos en vestirlos. También tenemos constancia de ellos en más núcleos de la comarca del Burgo de Osma como en Berzosa donde las más mayores nos hablaban del chaleco "del Santos" describiendo este tipo de decoraciones propias de la zona. Seguramente estamos hablando de escuelas de bordado que se extendían por todo el área Norte de España y que quedaron fosilizados en estas comarcas soriano -burgalesas y en otras leonesas y zamoranas.

257 El coleccionista aragonés Fernando Ortiz de Lanzagorta tiene un chaleco de escote cuadrado realizado en paño encarnado procedente de la comarca de la Ribagorza. En el cuadro que representa la tradición del Santísimo Cristo de Calatorao publicado en E. Guarc, E. y D. Latas, D. (Coords.) (2011). *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (p. 8). Zaragoza: Prames, vemos cómo el artista plasmó a un vecino de esta localidad con un chaleco de escote cuadrado.

258 Cotera, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste* (p. 344). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. Calles Pérez, A. y Ramos García, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago* (p. 224). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. El investigador salmantino Raúl Benito Calzada aporta los datos de su existencia en la Sierra de Francia.

259 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 398). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

260 Las espaldas de los chalecos en paños de color eran comunes. El Museo del Traje CIPE conserva un ejemplar en paño blanco (CE002193) y el Museo Provincial del Traje conserva otro proveniente de Camparañón con la trasera en paño de color amarillo.

Chaleco de escote cerrado. Almazán (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Retrato familiar. La Seca (Soria). Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv.7977.

la obra del artista sevillano estos chalecos que hemos descrito son vestidos casi en su totalidad por ancianos o gente de mediana edad lo que nos ayuda a aseverar que la falta de piezas testigo se debe al hecho de que son modas antiguas.

Entendemos, por ello, que coloque en los jóvenes de "Procesión en Noviercas" o en el estudio de "El tamborilero[261]" los chalecos de escote en pico. Esta tipología ya estaba asentada en las modas europeas del S. XVIII, pero seguramente no fue hasta las primeras décadas del S. XX cuando se generalizó su uso en la provincia en detrimento de jubones masculinos y chalecos de escote

261 Domínguez Bécquer, V. (1 de enero de 1873). Tipos de la provincia de Ávila. *La Ilustración española y americana*, p. 13.

cuadrado y a caja. Valeriano no los muestra en un lugar destacado por considerarlo más moderno, pero es cierto que en 1880 ya los calificaban como propios del vestir "al estilo del país" por lo que seguramente eran los comúnmente más usados durante la estancia de los hermanos Bécquer en nuestra provincia. Manuel Blasco[262] al hablar en su diccionario del vestir popular de los hombres sorianos documenta el uso de "*chaleco de solapa y cuello recto*" en Pinares y el "*chaleco de solapas no muy escotado*" y "*chaleco de solapa con doble botonadura de cadenilla*" en el Campo de Gómara. Sabemos que su uso se extendió hasta bien entrado el S. XX ya que si estudiamos con detenimiento la fotografía antigua de la provincia vemos ejemplares en casi todas las comarcas. De la lectura de las requisitorias del periodo cercano a la obra soriana de Valeriano extraemos que predominan los chalecos confeccionados en paños caseros de color pardo de la lana de la oveja negra sin teñir, aunque encontramos descripciones de ejemplares confeccionados en paño negro, azul, encarnado, color del clavo o morado[263]. Los chalecos que han llegado hasta nosotros del Páramo son escasos. El Museo del Traje CIPE conserva un ejemplar que forma parte del conjunto de "Pastor de Villaciervos" (CE002193) que seguramente sea el adquirido por la Comisión de Monumentos en Villabuena a Felipe Barranco[264]. Está confeccionado con paño pardo en su parte delantera donde resaltan las dos solapas triangulares. No posee ninguna decoración salvo dos bolsillos y una hilera de seis botones metálicos de cadenilla con la figura de Fernando VII. La parte trasera está confeccionada en paño del color natural de la oveja blanca y en la parte superior a modo de adorno presenta una superposición de paño pardo con una estilización vegetal. Esta forma decorativa de picar con el mismo material de la parte delantera lo encontramos en muchos chalecos sorianos y queda plasmado por Valeriano en el mozo que está subido en la tapia en su cuadro "Procesión en Noviercas".

Otro de los más reseñables de esta comarca es el que conserva el Museo Numantino dentro de la colección de Hermenegildo García Verde. Este chaleco procedente de Villaciervos está confeccionado en paño fino de color encarnado y presenta el mismo tipo de corte que el anterior. Lo único que le diferencia es la decoración ya que este presenta las solapas forradas con una tela de fino merino

Chaleco. Villaciervos (Soria). Detalles de la decoración de la espalda y de uno de los botones de la prenda. Museo del traje CIPE (Madrid).

---

262 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (pp. 467, 123 y 254). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

263 B.O.P.SO. 2 de agosto de 1843. Desaparecido Francisco Calabria de Castilruiz. *"Lleva chaleco de paño azul"*. B.O.P.SO. 14 de mayo de 1860. Desaparecido Jorge García de Hinojosa del Campo. *"Viste chaleco de paño negro"*. B.O.P.SO. 5 de septiembre de 1860. Desaparecido Valentín Beltrán de Almazán. *"Viste chaleco de color de clavo"*. B.O.P.SO. 24 de diciembre de 1860. Desaparecido Manuel Diez de Viana de Duero. Viste *"Chaleco y chaqueta parda muy remendados"*. B.O.P.SO. 20 de mayo de 1861. Desaparecido Santiago Soria de Fuentepinilla. Vestido *"al estilo del país, chaleco de paño pardo"*. B.O.P.SO. 26 de agosto de 1861. Desaparecido Simón Hernández de Buimanco. *"Viste al estilo del país chaqueta y chaleco pardo del color de la oveja"*. B.O.P.SO. 17 de octubre de 1862. Circular 313 hallazgo de *"chaleco de paño morado"*. B.O.P.SO. 10 de abril de 1863. Desaparecido Casimiro Calonge de Noviercas. *"Viste chaqueta de paño casero, chaleco id."* B.O.P.SO. 22 de abril de 1863. Segundo García de Sotillo del Rincón. *"Viste chaleco de bayeta morada"*. B.O.P.SO. 6 de noviembre 1863. Desaparecido Fermín Delgado de Ribarroya con *"chaleco y chaqueta de paño negro"*.

264 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

negro decorada con hileras de diferentes puntos y crucetas bordadas (hoy muy deterioradas y descoloridas) que parecen ser de color azul, amarillo y rojo. Además, las solapas parecen presentar algo similar a dos figuras de peces estilizados enfrentados en cada una de ellas. Este ejemplar conserva las tres filas de botones de muletilla o cadenilla de los conocidos como "de manzana[265]". En él observamos la antigua costumbre de no de colocar los botones decorativos en hileras rectas, sino que van abriéndose según ascienden por el pecho. Esta forma la vemos en otros chalecos localizados en nuestra provincia, pero también en provincias limítrofes como Segovia[266]; sin embargo, lo que más llama la atención de este chaleco es el sencillo picado sobre el mismo paño rojo que adorna la parte superior de la espalda. Este motivo decorativo está ampliamente extendido por la comarca del Páramo de Villaciervos-Calatañazor, y posiblemente nos hable de un taller de confección o de sastres que trabajaban en este entorno. Lo vemos en las fotografías que Aurelio Rioja de Pablo realizó en Soria durante la estancia de Sorolla en esta ciudad a primeros de octubre de 1912, hoy depositadas en el Museo Sorolla (82989) o en otras fotografías tomadas por Tiburcio Crespo en la romería de Ntra. Sra. de Inodejo[267]. Hermenegildo García Verde recopiló este chaleco encarnado en

Chaleco. Villaciervos (Soria). Colección de Hermenegildo García Verde recopilado. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

265 "*Llevaban chaleco con botones de manzana, los botones de los chalecos dorados y cuando se jugaba a la tanguilla, cuando no tenían ya monedas, el botón en cuenta del dinero*". Extracto de la grabación de campo realizada por el autor en la residencia "Fuente del Rey" de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años.

266 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 398). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

267 A.H.P.SO. 1262.

Chaleco. Rioseco de Soria (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

Calle de El Collado (Soria) en octubre de 1912. Fotografía de A. Rioja de Pablo. Museo Sorolla (Madrid). Inv. 82989.

Hombres de espaldas en la ermita de Nuestra Sra. de Hinodejo de Las Fraguas (Soria). Fotografía de T. Crespo. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1262.

las primeras décadas del S. XX[268] cuando se trasladaba por los pueblos a dibujar y pintar los tipos sorianos. Él también plasmó en su obra pictórica este tipo de chaleco como se aprecia en un dibujo a lápiz que hoy conserva su hija Pilar.

Otro de los materiales en los que aparece realizada esta prenda en la segunda mitad del S. XIX es la pana conocida popularmente como "pana lisa[269]" o "pana llana[270]" y en la que predomina el color negro. Esta clase de tela se mantuvo en la confección de los chalecos hasta bien entrado el S. XX tanto en los ejemplares en pico como en los de solapas redondeadas. Valga el siguiente testimonio

268 Tudela, J. (18 de agosto de 1922). El traje regional. *La Voz de Soria*, 23, p. 2. Deja constancia de que, en El Royo, pueblo natal de Hermenegildo García Verde, se hace un concurso- exposición de trajes populares en el que seguramente se expusieron muchos de los que García Verde había recopilado por los pueblos del entorno. La figura de Hermenegildo García Verde como pintor y filántropo de esta tierra se merece un estudio detallado y un reconocimiento público.

269 A.H.P. Caja 2395, p. 57. Escritura de confesión y recibo de los bienes que otorga Miguel Gómez vecino de Noviercas a favor de su esposa Lucia Millán: *"Un chaleco de pana lisa ya gastado en 6 reales"*.

270 B.O.P.SO. 21 de agosto de 1865. Desaparecido Rafael Ruilópez de Conquezuela. Viste *"Chaleco de pana llana negra"*.

Chaleco. Burgo de Osma (Soria). Delantera y detalle de la decoración realizada en la espalda.

aportado por Ciriaco Almazán: "*Llevaban chaleco, sí, y luego una chaquetilla cortita como la que usan ahora los toreros. Sí, así negras de pana lisa*[271]". No sabemos si los chalecos negros representados por Bécquer en "Procesión en Noviercas" o en el tamborilero son de pana lisa o paño, pero sí que su uso fue común entre los aldeanos sorianos cuando los Bécquer documentaron el vestir "al estilo del país" en nuestra provincia, hecho que atestiguan las requisitorias publicadas en el Boletín Oficial[272]. En Rioseco de Soria, en el extremo Oeste del Páramo, localizamos un chaleco de pana lisa de color negro con solapas en pico bordadas en hilos de colores (hoy muy desgastados y descoloridos) con una cadena de motivos geométricos que recorre el pico de la solapa y un roleo en su parte ancha formado por una estrella de ocho puntas pespunteada en su contorno. En el contorno de cada solapa también figura bordado a pespunte un pequeño ramillete de tres hojas. Este ejemplar poseía tres filas de botones de trabilla, pero tan solo conserva seis de los denominados de manzana. Los ojetes de los botones iban pespunteados alternamente en los mismos colores que estaba bordado el dibujo de las solapas. En la parte trasera sobre la espalda de retor de algodón no presenta nada más que un pico de pana lisa sin picar en sus orillos. Sabemos que la decoración a base de bordados en hilos de colores fue común en varias comarcas sorianas como así lo corrobora una requisitoria de 1864 en la que leemos "*chaleco de pana con ojetes de seda verde en las orejas*[273]". En la zona del Noroeste de la provincia, en el conocido como Coto Redondo cuyo Ayuntamiento se centraliza en la localidad de Fuentearmegil, se han conservado varios ejemplares de estos chalecos ricamente decorados con pespuntes de colores y picados geométricos en las espaldas los cuales son popularmente conocidos como "los chalecos de los gaiteros" porque fueron los dulzaineros de estos pueblos los que los vistieron en fiestas populares hasta los años 90 del S. XX.

Valeriano documenta en su "Procesión en Noviercas" lo que podría ser un chaleco de tela floreada en varios colores. En base a los datos estudiados de esta época[274] es probable que fuera de seda o algodón. Poco sabemos de los chalecos que no están confeccionados ni en paño ni en pana. Nos referimos a los ejemplares más ricos y por tanto los menos numerosos. Al no estar confeccionados con elementos propios "del país", no llamaron la atención de Valeriano. Así el ejemplar que dibuja lo pone en segundo plano y sin mucha nitidez en la pintura. Tan solo apreciamos que es de tela de diversos colores y que parece tener el picado característico en la parte superior de su espalda y un ajustador en la inferior. Fuera de los de paño y pana lisa, los chalecos que hemos localizado en el trabajo de campo realizado en toda la raya con Aragón son de terciopelo labrado en tonos negros, azules y morados y casi todos con solapas redondeadas. En El Burgo de Osma encontramos uno parecido al que pinta Valeriano. Es un chaleco de seda con dos hileras paralelas de seis botones metálicos con incrustación de pasta vítrea roja en el centro, más otros dos botones que sujetan y decoran las solapas triangulares. La espalda está confeccionada en retor de algodón crudo y en la parte superior presenta el característico picado rematado con formas geométricas y un pequeño bordado de una "A" en hilo rojo sobre el retor.

Aunque no sean los más representados por Valeriano en su obra soriana, está claro que en la provincia se consolidó el uso de chalecos de paño negro a conjunto con el calzón y la chaqueta, mientras se mantenía paralelamente el vestir de corto. Es por ello que encontramos "chalecos majos

---

271 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la residencia "Fuente del Rey" de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años.

272 B.O.P.SO. 22 de noviembre de 1861. Desaparecido Ignacio Cámara de Covaleda. Viste *"chaleco de pana negra"*. B.O.P.SO. 11 de mayo de 1863. Desaparecido Lino Gómez de Chércoles. Viste *"chaleco y calzones de pana negra"*. B.O.P.SO. 19 de diciembre de 1864. Desaparecido Pedro de la Iglesia de Barahona. *"Viste calzón de paño chaleco de pana"*. B.O.P.SO. 21 de agosto de 1865. Desaparecido Rafael Ruilópez de Conquezuela. Viste *"chaleco de pana llana negra"*.

273 B.O.P.SO. 27 de enero de 1864. Desaparición de Domingo Mínguez de Quintanas de Gormaz.

274 A.H.P.SO. Caja 2898, p. 212. Inventario de bienes de Miguel Romero (1832): "*Un chaleco de paño en 30 reales, más otro chaleco de percal verde en 16, más otro de seda azul en 15"*. A.H.P.SO. Caja 2898, p. 180. Hijuela que dan a Inocente Martínez (1830): *"un chaleco de catonía en doce reales"*. A.H.P.SO. Caja 5536. Inventarios sueltos. Inventario de los bienes de Francisco Cabrejas de Muriel Viejo (1863): *"Tres chalecos, dos de seda, un en 12 y el otro en 8 reales y otro de estezado en 8 reales"*.

o floreados[275]" tal y como nos denominaron en Alaló, tierra de Berlanga: chalecos de terciopelo labrado que proliferaron en todas las comarcas de la provincia con un especial gusto por los tonos morados. Los chalecos de seda con escotes de solapa curva son más difíciles de localizar y los escasos ejemplares se encuentran en colecciones de museos que en muchas ocasiones no cuentan con datos del lugar de procedencia de la pieza[276]. El Museo del Traje CIPE conserva otro chaleco (CE002183) de seda con solapas y bolsillos de sentido horizontal confeccionado en seda azul con motivos florales en tonos amarillos. El chaleco está ribeteado con cordoncillo; en el delantero presenta botones de pasamanería y ojales y en su espalda una trabilla con hebilla. Este ejemplar seguramente corresponda con el adquirido por la comisión de Monumentos a Eusebia Moñux en Las Cuevas de Soria.

Chaleco de seda de similar factura al que forma parte del traje de hombre de Cuevas de Soria (Soria) del Museo del Traje CIPE. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

275 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Alaló el 22 de agosto de 2019 a las hermanas Carmen Larriba Cayuela de 86 años y Elena Larriba Cayuela de 82 años. En esta misma localidad y casa se localizaron dos chalecos de terciopelo labrado; uno con solapa triangular y otro con solapa curva, pero ambos en tonos morados.

276 El Museo Numantino guarda en su colección varios chalecos, algunos procedentes de la colección de Hermenegildo García Verde y otros de los fondos del propio centro de esta tipología, pero no podemos precisar a día de hoy el lugar de procedencia de los mismos.

Coleto

Valeriano documenta en el hombre de "Aldeanos de Fuente Toba" un coleto, prenda que ha pasado totalmente desapercibida en los estudios y recopilaciones de indumentaria popular de la provincia soriana. El *Diccionario de Autoridades* lo define en "*Vestiduras como casaca o jubón que se hace con piel de ante*[277]". En tiempos esta prenda formó parte de los uniformes militares, pero Valeriano la plasma en el anciano de Fuentetoba. Es una pieza singular donde las haya. Dadas las hechuras que presenta en el dibujo, esta prenda protegía del frío y, al no tener mangas, posibilitaba los movimientos del trajín diario. En la parte inferior el artista dibuja unas amplias haldetas que dan ese aire tan característico a la prenda. Seguramente Valeriano localizó a este anciano de Fuentetoba quien aún conservaba este arcaizante modo de vestir; sin embargo, no ha quedado casi rastro de estas prendas ni en inventarios ni en requisitorias del S.XIX. Todas las anotaciones que hemos podido localizar corresponden al S. XVIII[278] y en ellas se remarca que esta prenda está realizada en piel. *La Ilustración de Madrid* publicó un dibujo de Valeriano que representa a los "Aldeanos de Fuente Toba" mientras que *El Museo Universal* hace lo propio con la del "Aldeano de Fuentetoba[279]". Ambos casos figuran convertidos a grabados y acompañados de textos de su hermano G. Adolfo. Al describir el caso del anciano representado en el primer ejemplo citado, el poeta señala que *"En los aldeanos de Fuentetoba llaman en primer término la atención el coleto de paño burdo y la alta montera[280]"*. Si observamos el dibujo con detenimiento, vemos que la textura que da Valeriano a la prenda no corresponde con la que da a otros cuerpos de paño. Este parece más rígido; no sabemos si porque estaba confeccionado en paño basto como dice en su escrito G. Adolfo o porque en realidad era de piel como aparece en el resto de atuendos tradicionales.

Esta prenda debió ser común al territorio castellano-leonés ya que tenemos constancia de su uso en arrieros de la Maragatería leonesa gracias a los dibujos de A. Rodríguez y de F. Batanero los cuales ilustran al maragato con el coleto[281]. Parece que era un elemento habitual entre los hombres dedicados a este oficio como así lo corroboran los grabados y dibujos de tipos segovianos compilados por Concha Casado y Joaquín Díaz en su obra sobre estampas castellano-leonesas del S. XIX[282]. Estos arrieros segovianos debieron ser los últimos en lucir esta curiosa prenda tal y como queda constancia en el trabajo de Carlos Porro sobre las fotografías del padre Benito de Frutos[283]. En el trabajo de campo realizado en la provincia de Soria no hemos podido localizar ninguna prenda testigo ni testimonio oral de su existencia. Posiblemente ya a finales del S. XIX fuera una pieza en desuso y por ello llamó la atención de Valeriano. Sabemos que en las tierras cercanas de Atienza (Guadalajara) en el conocido rito de La Caballada todavía vestían de manera ritual esta prenda a finales del S. XIX. Así lo recoge la siguiente nota de prensa al respecto de esta fiesta: "*Todos son vecinos de la villa y labradores en casi su totalidad. Su airoso y tradicional traje de calzón y polaina, complétese este día con el aún más tradicional coleto, prenda ritual que por un día sustituye a la parda chaqueta*[284]".

---

277 Real Academia Española de la Lengua (2019). Coleto. *Diccionario de Autoridades* (1726- 1739). Recuperado el 7 de junio de 2020 de, https://webfrl.rae.es/DA.html

278 *"Un coleto de ante"*. A.H.P.SO. Caja 5774, legajos sueltos. Inventario de bienes de Miguel Benito. Año 1731, Retortillo de Soria.

279 Domínguez Bécquer, V. (27 de febrero de 1870). Aldeanos de Fuente Toba. Tipos de Soria. *La Ilustración de Madrid*, p.12.

280 Domínguez Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p.15.

281 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 94 y 92). León: Ediciones Leonesas.

282 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (pp. 135- 152). León: Ediciones Leonesas.

283 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 334). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

284 Pascual. J.M. (12 de marzo de 1898). La caballada. *Atienza Ilustrada*, pp. 16-18.

*Valeriano D. Bécquer. **Aldeanos de Fuente Toba. Tipos de Soria**. La Ilustración de Madrid 27 de febrero de 1870 p. 13.*

RICO
V. Bergeret

Faja

Fue un complemento indispensable del atuendo masculino en la provincia de Soria. El hombre lucía faja por gala y por abrigo y en ambos ámbitos la plasmó Valeriano en su obra soriana. Cuadros como "Procesión en Noviercas" y "Campesinos en un pozo" nos muestran esta prenda. Aun siendo una pieza que se ha mantenido hasta fechas recientes, son escasas las notas que aparecen sobre ellas en los inventarios de bienes de nuestra provincia, seguramente por ser prendas de poco valor[285]. Sabemos que la faja se incorpora tarde a los trajes populares españoles. Si observamos las fotografías que Laurent hace a la pareja de riberanos leoneses que acudieron a la boda de Alfonso XII[286] o la instantánea de la pareja de campurrianos de Salces vestidos con los trajes enviados a Sevilla en 1908 para la celebración del centenario de la Independencia del 2 de mayo[287], vemos que estos aldeanos vestidos cuidadosamente al estilo "del país" con sus trajes de pardo no gastan faja. Esta costumbre también la documenta Valeriano en su obra soriana de manera que en el cuadro de "El baile" el hombre colocado en el extremo derecho del lienzo deja ver su camisa entre el chaleco y los zahones. Esta moda tan arcaica también la tenemos documentada en fotografías depositadas en el Archivo Histórico Provincial de Soria: una corresponde a un hombre de Las Fraguas (1400) y la otra posiblemente a la localidad de Santervás del Burgo (7229) en la que vemos a dos paisanos vestidos con lo que parece ser paño pardo sin gastar faja a su cintura. La litografía "Molinero de las cercanías de Soria[288]" publicada en 1889, obra de White sobre pintura de Pigal, también nos muestra el personaje sin faja, aunque desconocemos la descripción del atuendo o el modelo que sirvió para conformar esta imagen un tanto idealizada de un molinero soriano.

La faja era una tira larga[289] de mayor o menor anchura que se rodeaba sobre la cintura. Algunos ejemplares se tejían en los telares locales[290] o se realizaban a punto[291], pero la gran mayoría eran adquiridas en el comercio. La casi totalidad de los ejemplares localizados a lo largo del trabajo de campo, así como los referenciados en la documentación consultada, son de un solo color predominando los tonos azul, rojo, negro y morado[292], aunque también encontramos notas residuales de fajas amarillas o rayadas[293]. Los testimonios orales sobre el uso de estas prendas son muchos y en todas las comarcas de nuestra provincia. Transcribimos seguidamente el que grabamos al respecto en La Riba del Escalote:

---

285 *"Una faja azul en cinco reales"* (Rebollar, 1886). "Una faja parda en tres reales" (Tozalmoro, 1832). *"una faja de estambre azul en dos"* (Almazán, 1794). *"Dos fajas una encarnada y otro azul en dieciséis"* (Muriel Viejo, 1863). *"Una faja en seis"* (Hoz de Arriba, 1852).

286 Casado Lobato, C. (1991). *La indumentaria tradicional en las comarcas leonesas* (p. 230). León: Diputación de León.

287 Cotera, G. (1999). *El traje en Cantabria* (p. 137). Santander: Editorial Cantabria.

288 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 166). León: Ediciones Leonesas.

289 B.O.P.SO. 30 de junio de 1873. Robo a Justo Velilla en Borjabad: *"una faja de estambre de 6 u 8 varas de largo"*. B.O.P.SO. 16 de abril de 1845. Descripción de los efectos robados a unos vecinos entre las localidades de Momblona y Nolay: *"Una faja azul hechada en casa de tres varas y media de larga y como una cuarta de ancha, bien tratada. Una faja de lana azul nueva hechada en casa con una lista blanca en las orillas de largor como de cuatro varas y más de una cuarta de ancha"*.

290 El Museo del Traje CIPE (CE002194) conserva una faja de sarga de lana azul "del país que proviene de la localidad de Villaciervos". El B.O.P. SO. del 11 de agosto de 1862 describe un cadáver localizado en fronteriza localidad de Cetina (Zaragoza) diciendo que vestía *"faja de lana azul echada en casa"*.

291 En la zona Sur de la provincia hemos localizado varios ejemplares de fajas tejidas a punto de arroz en lana de los rebaños familiares.

292 B.O.P.SO. 29 de abril de 1861. Desaparecido Agustín Elipe de Cihuela. Viste *"faja azul"*. B.O.P.SO. 5 de junio de 1861. Desaparecido Mariano Diego de Viana. Viste *"faja azul"*. B.O.P.SO. 16 de mayo de 1862. Desaparecido Ángel Bartolomé de Iruecha. Viste *"faja azul de lana"*. B.O.P.SO. 9 de septiembre de 1863. Desaparecido Braulio Sebastián de Alentisque. Viste *"faja de lana azul"*. B.O.P.SO. 26 de octubre de 1863. Desaparecido Enrique Valenciano de Ágreda. Viste *"faja encarnada"*. B.O.P 6 de enero de1864. Desaparecido Celistino Gallo de Muro de Ágreda. Viste *"faja encarnada"*. B.O.P.SO. 31 de octubre de 1864. Desaparecido Rafael Blanco de Nepas. Viste *"faja encarnada"*. B.O.P 26 de abril de 1865. Desaparecido Pedro Aranda de Borobia. Viste *"faja encarnada"*. B.O.P.SO. 7 de Julio de 1865. Desaparecido Gerónimo Andaluz de Osma. Viste *"faja negra"*. B.O.P.SO. 17 de mayo de 1865- desaparecido Pedro Molina de Fuentepinilla. Viste *"faja de lana azul a la cintura"*. B.O.P.SO. 10 de julio de 1867. Desaparecido Bernardino de Pedro. Viste *"faja morada"*. B.O.P.SO. 1 de mayo de 1868. Desaparecido Hilario Carnicero de Tarancueña. Viste *"faja morada"*.

293 B.O.P. SO. 22 de abril de 1864. Desaparecido Segundo García de Sotillo del Rincón. Viste *"faja de bayeta pajiza"*. B.O.P.SO. ,16 de mayo de 1866. Desaparecido Lucas Juanilla de San Estaban de Gormaz. Viste *"faja negra con rayas encarnadas"*. B.O.P.SO. 10 de julio de 1867. Desaparecido Juan López de Alaló. Viste *"faja azul con ribete de id."*.

Retrato de hombre con indumentaria. Las Fraguas (Soria). Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1400.

Tipos de Santervás del Burgo (Soria). Colección Inés Tudela. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv.7229.

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Procesión en Noviercas****. Óleo sobre tabla. Diputación de Soria. Detalle de uno de los alumbrantes.*

Faja de lana azul claro. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Faja de lana morada. Ciria (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

Faja de lana azul. Villabuena (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

Faja de punto realizada en lana blanca. Torrevicente (Soria).

Las fajas eran azules o negras; negras más bien para los hombres. Se daban una cantidad de vueltas, se ponían y se daban ellos la vuelta, pero la llevaban por fuera, ¡eh! Y en ella llevaban el moquero que se decía, y la navaja atada con un hiladillo (…). Pues yo he llevado faja. Como era más joven, me la compró azul mi padre[294].

Este testimonio nos aporta varios datos. El primero es que la gente de mayor edad solía gastar fajas oscuras, especialmente negras, pero también tenemos datos de moradas[295], y los jóvenes de color azul. Precisamente Valeriano documenta este hecho en su obra pictórica. Así los hombres que acompañan a la "Procesión en Noviercas" con las hachas llevan fajas oscuras. Además, vemos que el artista juega con las luces de las velas para crear el volumen de la faja y que esta destaque sobre el negro del conjunto. La colocación de la faja en esta obra también es especial pues su disposición es muy abierta cubriendo por encima y por debajo de la cintura. Este formato es típico de las zonas aragonesas. Valeriano también lo documenta en su obra del somontano del Moncayo, aunque esta moda fue igualmente común desde principios del S. XIX en toda la raya soriana donde se le denominó "a la aragonesa", como atestigua la requisitoria de José López Pérez, vecino de Deza, en la que leemos "*faja morada ancha a lo aragonés o azul en otras ocasiones*[296]".

En "Campesinos en un pozo" del mozo que está tumbado sobre el suelo y bebe agua en el manantial parece que asoma una faja de color azul claro entre el pardo de su chaqueta y el calzón. En el Museo del Traje CIPE se conserva una faja procedente del Páramo de Villaciervos-Calatañazor (CE002194) confeccionada en sarga de lana azul echada en los telares locales similar a la que muestra Valeriano en su obra ambientada en esta localidad.

Jubón

Valeriano parece documentar un jubón masculino colocado por debajo del coleto en el "Aldeano de Fuentetoba". Con los datos que nos aporta el dibujo poco podemos discernir sobre sus hechuras o sobre su uso en nuestra provincia. Sabemos que el artista plasma en este tipo soriano lo más arcaico de la indumentaria que pudo contemplar en el Páramo de Villaciervos-Calatañazor, por lo que no es extraño que vistiera esta pieza.

En la indumentaria cortesana el jubón fue prenda interior que se vestía sobre la camisa. Durante el reinado de Felipe II y Felipe III el jubón y las calzas eran dos prendas obligadas en todo guardaropa masculino. Sobre el jubón los hombres solían vestir el coleto sin mangas o una ropilla con ellas. Su uso se extendió entre las clases populares donde perduró como prenda de busto hasta principios del S. XX, caso de los jibones alistanos, los sayos toledanos, la jugona de hombre de Peñaparda o el sayo de Robleda[297]. En la provincia de Soria sabemos que era el cuerpo más utilizado en la segunda mitad del S. XVIII[298] y ya en las primeras décadas del S. XIX comenzaron a desaparecer del arreo de los campesinos sorianos. Para ejemplificar el uso cotidiano de esta prenda entre los hombres sorianos transcribimos un extracto de la declaración tomada en un juicio de oficio contra unos mozos de la villa de Langa de Duero por robar el tamboril a los mozos de Alcozar la noche de San Silvestre de

---

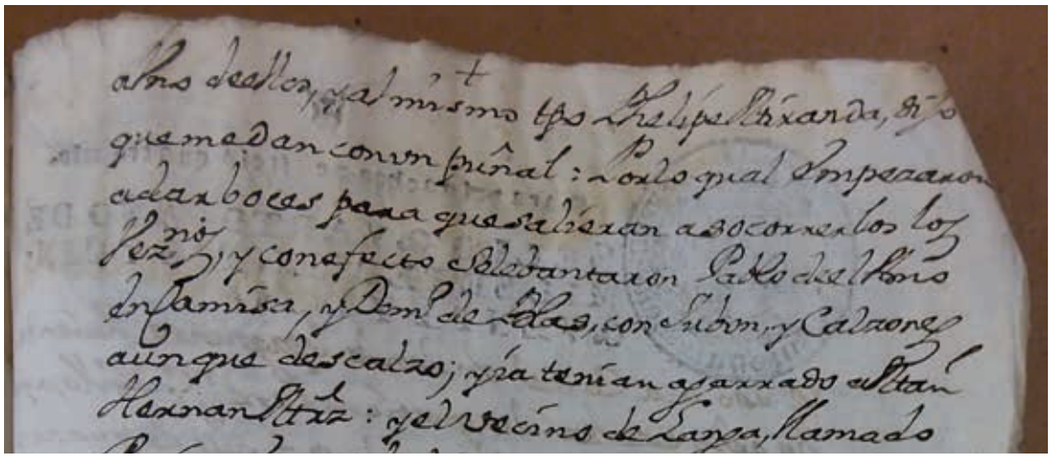
294 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en La Riba de Escalote el 2 de octubre de 2015 a Tomás Gutiérrez Palero de 72 años.

295 Si analizamos los datos obtenidos de las requisitorias reseñadas en las notas al pie anteriores, vemos cómo los que visten faja azul suelen ser jóvenes menores de 23 años y, en cambio, las notas de fajas negras están en adultos. Las dos anotaciones corresponden con sorianos de 59 y 60 años y la de la faja morada también va referida a un adulto que supera los 30.

296 B.O.P.SO. 27 de octubre de 1843. Desaparecido José López de 32 años de la localidad de Deza.

297 Cotera, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste* (p. 346). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos; y Fernández González, G. (1995). *El traje típico de Lagartera* (p. 36). Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

298 *"un jubón de hombre"* (Almazán, 1794); *"un jubón de hombre en paño de casa"* (Pozalmuro, 1750); *"Un jubón de hombre a medio andar"* (Rebollar, 1776).



1751, documento ya comentado con anterioridad. En él se señala que *"Por lo cual el testigo, de pronto saltó fuera de la cama, se puso un jubón, y unos calzones y en pernera descalzo salió a la calle*[299]*"*.

Nada hemos podido localizar sobre esta prenda en nuestro trabajo de campo por la provincia: no tenemos testimonios ni piezas testigo que nos ayuden a poder aclarar su uso en nuestra tierra. El dibujo de Valeriano solo nos muestra las mangas de esta prenda que irían ceñidas al cuerpo, aunque no presenta sangrías en la zona de flexión del codo como otros ejemplares ibéricos[300]. Al igual que sucede en las jugonas de hombre de Peñaparda[301], los puños se vuelven dejando ver seguramente el blanco lienzo con el que estaba forrada la pieza. La parte delantera aparece tapada con el coleto por lo que tan sólo apreciamos que su cuello es a caja y que asoma cerrado por lo que parece una botonadura.

Chaqueta

El paulatino abandono del uso del jubón masculino trajo consigo la incorporación de la chaqueta a la indumentaria popular. Es la prenda exterior que cubre el torso masculino desde los hombros a la cintura. Este atavío está abierto por delante, tiene mangas ceñidas al brazo y presenta largura considerable. Además, está definido con dos rasgos característicos que quedaron muy marcados en la memoria de los informantes: su longitud, ya que rara vez superaban la cintura, y el hecho de que nunca se abrochaban. Ciriaco Almazán recordaba haberlo visto de esta manera en los hombres de Valderrodilla: "*Los hombres, una chaquetilla. Sí, unas chaquetillas cortitas como las que usan ahora los toreros, negras*[302]". Las hermanas Hernández Alejándrez de la localidad de Morales se acordaban de que su abuelo "*llevaba arriba una chaqueta, más bien una chaqueteja; así corta que no se cerraba*[303]*"*.

---

299 A.H.P.SO. Caja 5352. Sección de Alcaldías Menores. Este documento ha sido transcrito y ampliamente estudiado en Arroyo San Teófilo, S. (2018). Arroyo San Teófilo, S. (2018). *Las rondas profanas de Navidad y El Reinado en la provincia de Soria. Identidad cultural, perfiles de género y gestión del patrimonio inmaterial a través del estudio y análisis etnomusicológico* (pp. 829- 847) (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Castilla y León (en vías de publicación).

300 Calles Pérez, A. y Ramos García, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago* (p. 233). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

301 El investigador salmantino Raúl Benito Calzada nos informa de que esta peculiaridad de volver los puños también se estilaba en las jugonas de hombre de Peñaparda para dejar ver las puntas del camisón y lucir las vistas de la jugona que podían presentar una bayeta de otro color como adorno. En esta localidad de El Rebollar salmantino fue nota común que durante los lutos los hombres no mostraran nunca los puños vueltos de las jugonas. Benito Calzada, R. (2020*). Indumentaria tradicional en El Rebollar. El traje charro* (p. 52). Salamanca: IDES- Diputación Provincial de Salamanca.

302 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la residencia "Fuente del Rey" de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años de la localidad de Valderrodilla.

303 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Morales el 12 de septiembre de 2018 a las hermanas Hernández Alejándrez (Camelia de 84 años, Trinidad de 72 años, Avelina de 87 años y Concepción de 74 años).

Extracto de la declaración tomada a los vecinos de Alcozar (Soria). A.H.P.SO. Caja5352. Sección de Alcaldías Menores. Fotografía Susana Arroyo.

En muchas ocasiones se confeccionaban conjuntos completos de calzón, chaleco y chaqueta con los mismos géneros. Así lo vemos en el cuadro de Valeriano "Procesión en Noviercas" donde el hombre situado a la derecha de la tabla viste un traje en el que las tres piezas parecen estar realizadas en un tejido negro muy fino pudiendo ser paño o pana llana. Esta circunstancia es interesante ya que responde a un concepto de vestir en el que se busca la conjunción de la prenda para unificar el vestido. Aunque es cierto que en la obra de Valeriano abundan más los conjuntos de chaqueta y calzón realizados en tonos pardos "del país" como los que representa en el cuadro de "El baile". Como venimos diciendo, los tejidos utilizados para la confección de las chaquetas tienen de base la lana en distintas calidades y en colores oscuros predominando los diferentes pardos del color natural de la lana y el negro. Los inventarios sorianos del S.XIX están llenos de chaquetas que difieren en sus calidades imperando los paños, las estameñas, los sayales y los cordellates según las comarcas[304]. Las requisitorias de los hombres desaparecidos en la época que los Bécquer visitaron la provincia son las que nos dan idea del uso de esta prenda popular[305]. Los Boletines Oficiales están cuajados de descripciones en las que el conjunto de paños pardos caseros se utiliza para las tres partes del traje: "*Viste calzones, chaleco y chaqueta de paño pardo del país[306]*". Esto queda reflejado en el conjunto del "Traje del Pastor de Villaciervos" del Museo del Traje CIPE (CE002191- CE002192- CE002193) compuesto por el chaleco que hemos descrito en páginas anteriores más el calzón y la chaqueta confeccionados del mismo paño.

Las chaquetas que representa Valeriano en su cuadro de "El baile" son cortas y entalladas conservando de este modo el antiguo corte de los jubones en la parte posterior, como podemos ver en el personaje que baila con la protagonista de la escena. Este corte hace que la espalda de la prenda se forme con tres costuras: la central, que en este caso queda oculta por el pelo y la capa, y dos laterales que forman una amplia curva desde el hombro. Esta hechura de confección queda perfectamente documentada por Valeriano en este ejemplo. Los delanteros mantienen el cuello alto de tirilla y las solapas triangulares, tal y como vemos en el personaje de chaleco encarnado, y siguen siendo estrechos dejando a la vista el chaleco. Esta prenda no presenta a simple vista decoración alguna. Las mangas son estrechas y según la pintura de Valeriano parece que los puños están reforzados con otro paño más oscuro. Estas dos chaquetas que se representan en el cuadro de "El baile" son de paños pardos en diferentes tonalidades de las lanas sin teñir. Seguramente esa gama de tonos se deba a la diferencia de raza del ganado; de ahí la existencia de múltiples acepciones como royo, pardo, rojo o castaño para referirse a este tipo de paños caseros en función de la tonalidad más o menos oscura obtenida.

Como hemos dicho el Museo del Traje CIPE (CE002192) conserva una chaqueta parda oscura con cuello de tirilla y solapas triangulares del mismo paño. Esta prenda no presenta decoración alguna salvo los dos bolsillos colocados en sentido horizontal, uno a cada lado del frente de la pieza, y el refuerzo que remarca los puños. La Comisión de Monumentos mandó a la exposición de

---

304 *"A Pedro Corral una vara de paño rojo con una chaqueta vieja. A Simón Alonso una chaqueta con sus calzones según se lo entreguen. A Jacinto Sanz otra chaqueta con calzones"* (San Leonardo, 1824). *"Una chaqueta vieja de cordellate en 4"* (Yanguas, 1832). *"Cuatro chaquetas, una de estameña en 70"* (Cecilia, 1834). *"Dos chaquetas de estameña y cordellate en cuarenta reales" (Magaña, 1834). "Tres chaquetas 30"* (Hoz de Arriba, 1852). *"Tres chaquetas. Una buena, otra dominguera y otra ordinaria. La primera 32 reales, la segunda 18 y la tercera 8 reales"*. (Muriel Viejo, 1863).

305 B.O.P.SO. 1 de enero de 1840. Desaparecido Joaquín Esteban de Deza. Viste *"Chaqueta de paño negro"*. B.O.P.SO. 14 de enero de 1852. Desaparecido Felipe Santiago de Valderrodilla. Viste *"Chaqueta de sayal pardo"*. B.O.P.SO. 19 de enero de 1852. Desaparecido Juan Rubio vecino de Deza. Viste *"Chaqueta de paño pardo, en las mangas de la chaqueta usa ordinariamente terciopelo estrecho"*. B.O.P 31 de mayo de 1852. Desaparecido Lorenzo Andrés de Nograles. Viste *"Chaqueta y calzón de paño pardo"*. B.O.P.SO. 1 de noviembre de 1852. Desaparecido Ildefonso Las Heras de Fuentelfresno. Viste *"Chaqueta y chaleco pardos"*. B.O.P.SO. 27 de mayo de 1853. Desaparecido Rafael Arranz de Santa María de las Hoyas. Viste *"chaqueta corta y chaleco de paño rojo del país a medio andar"*. B.O.P.SO. 28 de noviembre de 1853. Desaparecido Antonio Blasco de Almazán. Viste *"chaqueta del color de la lana"*. B.O.P.SO. 19 de diciembre de 1853. Desaparecido Valentín García de Vilviestre del Pinar. Viste *"Chaqueta de paño casero"*. B.O.P.SO. 1 de mayo de 1857. Desaparecido Antonio Escalera de Montenegro de Ágreda. Viste *"Chaqueta de paño pardo"*. B.O.P.SO. 24 de mayo de 1857. Desaparecido Mateo Martín de Rioseco de Soria. Viste *"Chaqueta de paño del país"*. B.O.P.SO. 21 de septiembre de 1857. Desaparecido Valero Sanz de Gómara. Viste *"chaqueta negra"*. B.O.P.SO. 1 de junio de 1864. Desaparecido Paulino Casado de Iruecha. Viste *"Chaqueta de paño negro"*. B.O.P.SO. 28 de noviembre de 1864. Desaparecido Tomás vera de Ágreda. Viste *"Chaqueta de paño negro casero"*. B.O.P.SO. 22 de diciembre de 1865. Desaparecido Vicente Hedo de Sagides. Viste *"chaleco y chaqueta de paño negro"*.

306 B.O.P.SO. 13 de mayo de 1857. Requisitoria de Vicente Blanco Utrilla de 20 años. Desaparecido de la localidad de Radona.

1925 dos chaquetas de paño pardo procedentes del Páramo de Villaciervos que compusieron los trajes de "Hombre de Villaciervos" y "Hombre de Villabuena"[307]. Tan sólo queda hoy en el museo madrileño una chaqueta que, a nuestro entender, pese a estar en el "Traje de pastor de Villaciervos" es la recogida por la comisión en Villabuena a Felipe Barranco. Sabemos que la propia Comisión de Monumentos[308] coordinó a los miembros que habían colaborado en la recogida de piezas para

Retrato de hombre con indumentaria. Las Fraguas (Soria). Detalle de Chaqueta. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1400.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile****. Costumbres populares de la provincia de Soria. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de hombre con chaqueta parda.*

Chaqueta parda que forma parte del traje de pastor de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

307 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes. La chaqueta de Villaciervos fue adquirida a Victoriano Gómez y la de Villabuena a Felipe Barranco.

308 Gómez- Barrera, J. A. (2016). *Blas Taracena y Aguirre (1895-1951)* (p. 337). Soria: Ayuntamiento de Soria. A.H.P.SO. Caja 5355. Libro de Actas de la Comisión de Monumentos de la provincia de Soria. Sesiones de 4 de febrero de 1925 y 27 de enero de 1926.

Hombre de Ciria (Soria). Detalle del maniquí que formó parte de la Exposición del Traje Regional de 1925. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 8213.

la exposición madrileña con el fin de adquirir alguno de los conjuntos[309] y exponerlos en el Museo Provincial y, más tarde, enviarlos a Madrid para que formaran parte del Museo del Pueblo Español[310].

Estas chaquetas también se solían realizar en color negro como así lo demuestran la documentación notarial y las requisitorias coetáneas a la estancia de los hermanos Bécquer en la provincia[311]. En "Procesión en Noviercas" Valeriano pinta chaquetas negras en los hombres que acompañan a la Virgen. Estos trajes completos pudieron estar confeccionados en paño fino o pana lisa. Ambos géneros los tenemos perfectamente documentados en nuestra provincia para la hechura de estos

---

309 Para la exposición de 1925 la Comisión de Monumentos adquiere uno de Felipe Barranco y le devuelve tras su cierre un traje de hombre compuesto por tres piezas: chaleco de paño pardo, calzón de paño pardo con cordones azules y chaqueta de paño pardo. No se consigue localizar para dicha exposición otro chaleco pardo. Si bien sabemos que el chaleco de paño rojo perteneciente a la colección de Hermenegildo García Verde formó parte de la Exposición como prenda de Villaciervos. La ficha de catalogación del Museo del Traje CIPE del calzón del "Traje de pastor de Villaciervos" (CE002191) nos dice que tiene cintas ataderas de color azul, como el descrito de Villabuena y que Blas Taracena apuntó este dato como peculiaridad de este ejemplar. Nuestra sospecha es que sea el mismo ejemplar adquirido por la Comisión de Monumentos tras la solicitud de adquisición ciertos conjuntos para conformar una exposición permanente.

310 A.H.P.SO. Caja 5355. Libro de Actas de la Comisión de Monumentos de la provincia de Soria. En la de 22 de julio de 1930 se dice que se expongan en las salas del Museo Provincial *"los trajes regionales prestados para la exposición del Museo del Pueblo Español"*. En la del día 27 de marzo de 1936 se *"acuerda ceder al Museo del Pueblo Español la indumentaria popular conservada en el Museo Celtibérico"*.

311 B.O.P.SO. 21 de septiembre de 1857. Desparecido Valero Sanz de Gómara. Viste *"chaqueta negra"*. B.O.P.SO. 1 de junio de 1864. Desparecido Paulino Casado de Iruecha. Viste *"Chaqueta de paño negro"*. B.O.P.SO. 28 de noviembre de 1864. Desaparecido Tomás vera de Ágreda. Viste *"Chaqueta de paño negro casero"*. B.O.P.SO. 22 de diciembre de 1865. Desaparecido Vicente Hedo de Sagides. Viste *"chaleco y chaqueta de paño negro"*.

conjuntos, aunque es probable que la mayoría de las piezas testigo localizadas sean posteriores a la obra del sevillano. El traje del alumbrante de "Procesión en Noviercas" nos recuerda al recopilado por la Comisión de Monumentos en la localidad vecina de Ciria del cual sólo se conserva una fotografía de su montaje expositivo. La chaqueta fue adquirida en la citada localidad a Pascual Caballero y en la anotación de Blas Taracena sobre la misma leemos que se trata de una "*Chaqueta de terciopelo negro y seis agremanes*[312]". Por la fotografía sabemos que es una chaqueta corta de lo que parece ser pana lisa, de escote en caja, delanteros rectos sin motivos decorativos[313] y manga larga pegada al cuerpo con abertura en el puño dejando ver un poco la camisa. En la comarca de El Burgo de Osma encontramos chaquetas con este mismo patrón de delanteros rectos. La localidad de Fuencaliente del Burgo conserva varios ejemplares de estas arcaicas chupas confeccionadas en paños caseros tintados

Chaqueta masculina de paño negro. Fuencaliente del Burgo (Soria).

Chaqueta masculina de paño negro con decoraciones de pana lisa. Camparañón (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

312 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

313 Blas Taracena anota *"y seis agremanes"* que no son visibles en la fotografía por lo que probablemente eran de quita y pon a modo de botones de cadenilla.

Retrato de hombre con ropa. Fuentearmegil (Soria). Fotografía 1398 Archivo Histórico Provincial de Soria.

de negro. Algunas presentan mangas largas y pegadas con abertura en el puño que suelen tener los huecos en los que insertar un botón metálico de cadenilla en la bocamanga de forma similar al que representa Valeriano en el "Leñador de los Pinares". Sabemos que esta tipología de chaqueta estuvo muy extendida por la provincia de Soria en la segunda mitad del S. XIX. Son varias las ocasiones en las que Manuel Blasco la referencia en su diccionario. Al hablar del vestir de la comarca del campo de Gómara describe una *"chaqueta negra, con manga ceñida y abierta en sus extremos*[314]*"*, pero también la documenta en otras como la Tierra de Medinaceli al hablar de los habitantes de Montuenga de Soria[315] y de la propia villa de Medinaceli[316].

---

314 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 254). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

315 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 340). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

316 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 314). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

Como hemos dicho anteriormente estas chaquetas podían estar confeccionadas en paño fino. Para la exposición de 1925 la Comisión de Monumentos adquiere una *"chaqueta de paño fino negro*[317]*"* a Victoriano Aragonés en la localidad de Las Cuevas de Soria. Esta prenda hoy forma parte de los fondos del Museo del Traje CIPE (CE002181) y como indicaba Blas Taracena en sus apuntes está confeccionada en fino paño de color negro con forro de franela a cuadros verde claro y negro. Tiene escote a caja doblado a modo de solapa y bolsillos colocados de manera horizontal. También presenta manga larga pegada y estrecha con abertura en la bocamanga.

El Archivo Histórico Provincial de Soria atesora una magnífica fototeca en la que podemos encontrar ejemplos de primera mano de este material. En las fotografías que lo componen vemos todas las tipologías de chaquetas comentadas documentando su existencia en todas las comarcas de nuestra provincia. Algunas son imágenes de retratos familiares, caso de la imagen 7977 que citamos al hablar de los chalecos en la que vemos a un hombre luciendo una chaqueta similar a la de Ciria, pero confeccionada en paño negro. Lo mismo sucede con la fotografía documental del "Campesino de Las Fraguas" (1400) en la que apreciamos otro ejemplar de similar factura que el conservado en el Museo del Traje CIPE de Las Cuevas de Soria. Todas estas chaquetas parecen respetar el corte arcaico presentando en la espalda tres costuras: la central y otras dos que generan la forma de "V". Es difícil localizar estas piezas en el trabajo de campo ya que suelen aparecer conjuntos más modernos en los que la espalda está confeccionada en una sola pieza y sin costuras.

Calzoncillos

Como prenda interior el soriano gastó calzoncillos. C. Bernis[318] dice ser una pieza de origen medieval. En la provincia de Soria tenemos constancia de su uso popular desde el S. XVII gracias a la documentación notarial, pero no es hasta el S. XVIII cuando empiezan a anotarse en testamentos e hijuelas con algo más de asiduidad[319]. Los calzoncillos son una pieza difícil de rastrear en este tipo de material archivístico por la escasez de apuntes que aparecen de los mismos seguramente al considerarse prenda secundaria y de poco valor económico. Valeriano lo plasma de una manera sutil en todas las obras en las que el hombre muestra la parte de la rodilla. Así en el cuadro de "El baile" ejemplifica su uso en jóvenes y en "Aldeanos de Fuente Toba" en ancianos, lo que nos dice que era prenda muy utilizada por los campesinos sorianos de la segunda mitad del S. XIX[320] y propia del estilo del país.

Los calzoncillos se convirtieron en una prenda básica dentro de la indumentaria masculina. Estos tenían la función de proteger el cuerpo del roce del calzón. Los más antiguos son de lienzo casero de color blanco, aunque más tardíamente se incorporaron las telas de algodón. El blanco de los calzoncillos destacaba sobre el conjunto negro o pardo del traje al estilo del país. En 1880 Manuel Blasco recoge en su *Nomenclátor de la provincia de Soria* que los hombres de Montuenga de Soria visten con "*calzón corto y ceñido abierto por la rodilla, por la cual se deja ver el níveo calzoncillo*[321]".

La obra de Valeriano aporta poco sobre las hechuras de esta pieza. Tan sólo vemos que la largura del calzoncillo alcanza la rodilla a la que se ajusta por medio de unas vetas o cordones como se puede apreciar en el "Aldeano de Fuentetoba" o en el dibujo del "Pastor y pastora de Villaciervos".

---

317 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

318 Bernis Madrazo, C. (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote* (p. 170). Madrid: Ediciones El Viso.

319 *"Vara y media de cáñamo para calzoncillos en diez"* (Almazán, 1794). *"Tres pares de calzoncillos de cáñamo"* (Pozalmuro, 1750). *"Un par de calzoncillos de lino y otros de dos pares de calzoncillos estopa en doce"* (Rebollar, 1776). "Dos pares de calzoncillos" (Retortillo, 1830). *"Cuatro pares de calzoncillos en veinticuatro"* (Yanguas, 1832). *"Siete camisas y unos calzoncillos sesenta y siete"* (Osma, 1852).

320 Este dato lo corroboran las requisitorias publicadas. B.O.P.SO. 31 de julio de 1868. Desaparecido Julio Gonzalo de Puebla de Eca. *"Viste calzoncillo blanco interior"*. B.O.P.SO. 18 de marzo de 1874. Desaparecido Santiago Berlanga de Alpanseque. Viste *"calzoncillo de retor"*. B.O.P.SO. 30 de marzo de 1875. Desaparecido Lorenzo Hernando de Fresno de Caracena. *"Viste calzón, calzoncillo y chaqueta al estilo del país"*.

321 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 123). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

Calzoncillo blanco y calzón pardo. Torrevicente (Soria).

Estos cordones servían a su vez para sujetar las medias al cuerpo a modo de ligas ya que hasta el momento en la provincia de Soria tan sólo tenemos constancia del uso de ligas masculinas en trajes rituales[322]. El diccionario de Blasco también recoge esta manera de sujeción de la media con las vetas del calzoncillo en el Páramo de Villaciervos-Calatañazor describiendo su utilidad en "*un blanco calzoncillo ajustado por jareta, cuya cinta o cordón con borla sostiene una media negra*[323]". De esta misma manera nos lo explicaron las mujeres de Aguilera durante nuestro trabajo de campo en esta localidad.

> *Calzoncillo blanco debajo del calzón. Sí, sí, se lo pillaban con las medias; de eso me acuerdo yo. Con las vetas de los calzoncillos se los ataban bien prietos; así dando vueltas a la media y no se les canteaban*[324].

Son escasos los ejemplares conservados de este tipo de piezas. El Museo del Traje CIPE conserva un calzoncillo confeccionado en algodón blanco (CE002182B). Posiblemente sea el ejemplar que la Comisión de Monumentos[325] adquirió a Victoriano Aragonés y que formó parte del traje de hombre de Las Cuevas de Soria en la exposición de 1925.

En torno a la segunda mitad del S. XIX es el momento en el que el hombre incorpora a su vestimenta el pantalón largo, tal y como vemos documentado en la obra de Valeriano "El sastre de aldea". En este momento el calzoncillo también se adapta a los nuevos gustos alargándose hasta los tobillos donde sigue cerrándose por medio de hiladillos.

---

322 Los antiguos trajes de danzantes de la comarca de Pinares (San Leonardo de Yagüe y Casarejos) conservan ligas tejidas de seda con leyendas casi siempre de índole amoroso.

323 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 130). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

324 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Aguilera de Soria el 26 de julio de 2017 a Benita Sacristán Muñoz de 85 años.

325 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

Aunque Valeriano plasma en muchas de sus obras el uso de esta pieza, en nuestro trabajo de campo hemos podido documentar testimonios en los que se nos dice que la única prenda interior que gastaban los hombres era la camisa. En la localidad de Lumías pudimos recoger a María Rello esta historia que da testimonio de ello

> *Ya verás lo que pasó una vez. Le voy a contar cuando vinieron los carlistas a Lumías. Vinieron un año los carlistas, cuando había carlistas, y en esa casa de aquí arriba vivía un bisabuelo mío, el abuelo Estebillan, y vinieron a preguntar al alcalde cuál era el hombre más rico del pueblo y era mi bisabuelo. Y entonces no llevaban calzoncillos, solo llevaban la camisa. Muy larga que no se les veía nada, pero la llevaba tan llena de remiendos, de peazos cosía que sale mi bisabuelo a abrir la puerta en camisa y le vieron semejante atuendo que dijeron: "este señor no es el más rico del pueblo". Volvieron a ca' el alcalde y gracias que el alcalde se había ido corriendo. Si no, le pegan una somanta de palos*[326].

Calzón

El calzón es la prenda exterior que viste el hombre de la cintura hasta la rodilla. Se suele colocar sobre los calzoncillos y se ajusta a la cintura mediante un ceñidor que arranca en la parte trasera y se va ensanchando hacia la parte abdominal donde se cierra con botones. Este ceñidor suele presentar en la parte de la espalda dos ojetes por el que generalmente pasa un cordón con la finalidad de ajustar la pieza, como parece documentar Valeriano en el cuadro "Campesinos en un pozo". La parte que cubre el abdomen se denomina popularmente la "tapeta" o la "trampa[327]". Esta pieza central cubre el vientre y el ceñidor abotonándose en algunas ocasiones sobre él con el botón inferior del mismo, aunque tenemos ejemplares arcaicos que no presentan más que dos botones en los laterales siendo inexistente el ojal en la zona central. Esta pieza, al llegar a las extremidades, se divide en dos perneras que van ajustadas a la pierna como lo demuestra Valeriano en su obra. Las mujeres de Villaciervos recuerdan el pequeño tamaño de las prendas que ellas ya no vieron vestir a sus antepasados, pero que sus madres guardaban en las arcas y ellas vestían para carnaval.

> *Tenían unos pantalones así cortos de paño, así marrón oscuro y tenían la chaquetilla corta y el chaleco, pero era tan pequeño que sólo le valía a la Petra que se lo ponía para cuando se vestían al final del carnaval*[328].

Estas mismas prendas que quedan en la memoria de los habitantes del Páramo son las que Valeriano documenta en uso durante la segunda mitad del S. XIX. En las cuatro pinturas sorianas del artista en las que aparecen personajes masculinos tan sólo en "Procesión en Noviercas" vemos un calzón al completo. En el resto apreciamos pequeños detalles ya que muchas veces van tapados por otras prendas. En los dibujos y bocetos sorianos del propio Valeriano es donde realmente encontramos más datos sobre las peculiaridades de esta pieza.

En la provincia de Soria fue común el uso del calzón como elemento textil fundamental de la indumentaria masculina. Es habitual encontrarlo reseñado en la documentación notarial junto a

---

326 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Lumías el 30 de agosto de 2016 a María Rello de 82 años.

327 B.O.P.SO. 17 de diciembre de 1845. Desaparecido Miguel Redondo de Pinilla de Caradueña. *"Viste chaqueta amarilla remendada con pedazos blancos, chaleco negro, peales nuevos negros con correas y calzones con trampa".*

328 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervos el 27 de septiembre de 2020 a Emilia Gómez Verde de 79 años.

Detalle de la trampa de un calzón de paño negro. Camparañón (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

las principales prendas del atuendo del hombre. En muchas ocasiones estas notas sólo nos aportan el material con el que está confeccionada la prenda y el valor económico de la misma[329].

En el estilo del país que documenta Valeriano en su obra soriana nos muestra el uso casi generalizado de los calzones de color pardo principalmente en el entorno de Soria capital y el Páramo de Villaciervos-Calatañazor. Este dato queda demostrado en las requisitorias[330] de vecinos de este territorio coetáneas a la estancia de los hermanos Bécquer en la provincia.

La provincia de Soria es probablemente uno de los últimos reductos de Castilla y León en vestir esta prenda. Cabe mencionar tan solo a Santos Núñez Carrasco y a Gregorio Ruiz Valdenebro, ambos de Berlanga de Duero, o a Simeón Lite de Deza que lo vistieron hasta las últimas décadas del S. XX[331]. En el Páramo de Villaciervos está prácticamente olvidado el recuerdo sobre el uso de los calzones de paño del país. Las mujeres de Villaciervitos contestaban así a nuestra pregunta sobre esta prenda: "*Calzón de paño pardo corto y atado a la rodilla. Yo eso lo he oído, pero yo visto, no lo he visto aquí*[332]"; en cambio, en la cercana localidad de Torreblacos Antonina García nos comentaba que "*los hombres con calzones. Eran más bien o rojo o negro. Abierto mucho, así, con unos cordones o*

---

329 *"Dos pares de calzones, los unos nuevos y los otros viejos"* (Retortillo, 1730). *"Dos pares de calzones de paño moreno"* (Rebollar,1776). *"Calzones armador y montera en 39"* (Almazán, 1786). *"Un par de calzones en 20"* (Fuentecambrón, 1820). *"Una chaqueta con sus calzones a Simón Alonso y a Jacinto Sanz otra chaqueta con calzones"* (San Leonardo de Yagüe, 1824). *"Unos calzones de tripé valen 20"* (Santa Cruz de Yanguas, 1832). *"Unos calzones de cordellate valen 7"* (Santa Cruz de Yanguas, 1832). *"Unos calzones de cordellate remendados"* (Yanguas, 1832). *"Unos calzones de paño viejo en tres reales"* (Noviercas, 1840). *"Dos pares de calzones uno de pana y otro de rizo usados en 29"* (Yanguas, 1832). *"Un par de calzones de paño fino en 20"* (Ciria, 1850). *"Tres pares de calzones 24"* (Osma, 1852). *"Un par de calzones nuevos en 24"* (Muriel Viejo, 1863). *"Dos pares de calzones de paño en 4"* (Aguaviva de la Vega, 1898).

330 B.O.P.SO. 26 de agosto de 1853. Desaparecido Benito González de Las Fraguas. Viste *"calzón y chaleco de paño pardo"*. B.O.P.SO. 29 de mayo de 1857. Desaparecido Mateo Martín de Rioseco. *"Viste calzón de paño pardo en medio uso"*. B.O.P.SO. 26 de octubre de 1857. Desaparecido Gregorio Callejo de Los Rábanos. Viste *"calzón de paño pardo"*. B.O.P.SO. 10 de mayo de 1858. Desaparecido Tomás Blasco de Soria. Viste *"calzón corto de paño pardo"*. B.O.P.SO. 20 de agosto de 1858. Desaparecido Mariano López de Rioseco. Viste *"calzón de paño basto del país"* B.O.P.SO. 30 de agosto de 1858. Desaparecido Saturio Soria de La Mallona. Viste *"calzón de paño pardo"* B.O.P.SO. 23 de octubre de 1865. Desaparecido Ramón Ciriano de Los Rábanos. Viste *"calzón corto color de la oveja"* B.O.P.SO. 1 de diciembre de 1865. Desaparecido Julián Soria de la Aldehuela de Calatañazor. Viste *"calzón de paño del país"*.

331 El Tío Simeón Lite Blasco de Deza falleció en octubre de 1984, Gregorio Ruiz Valdenebro el "Tío Pata" falleció el 8 de septiembre de 1972 y Santos Núñez Carrasco el 31de octubre de 1971. Estos datos han sido aportados por la Asociación Cultural Deza Resiste y la Asociación Amigos del Castillo de Berlanga a las que agradecemos su preocupación por el patrimonio cultural de ambas localidades.

332 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martin de 76 años.

Calzón pardo. Tardelcuende (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Calzón que forma parte del traje de pastor de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Detalle de calzón. Fuencaliente del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

hiladillos sueltos por la pierna[333]". La informante destacó la amplia abertura que tenía esta prenda en la parte inferior y exterior de la pernera cuya función era facilitar la colocación de la pieza. Manuel Blasco[334] describe esta misma abertura al hablar del atuendo del hombre de Calatañazor y queda

333 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Torreblacos el 21 de mayo de 2016 a Antonina García Gonzalo de 82 años.

334 Manuel Blasco al hablar de los habitantes de Calatañazor dice que visten "calzón corto abierto por la choquezuela". Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 130). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

Traje masculino del Coto Redondo-Fuencaliente del Burgo (Soria) conocido popularmente como "de los gaiteros". Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

ampliamente documentada en la obra de Valeriano ambientada en esta comarca. Así en el cuadro de "El baile" observamos el arcaísmo en todos los calzones que documenta el artista ya que van abiertos en la parte inferior y exterior de la pernera, pero ninguno presenta hiladillos ni botones para cerrarlos. El Museo del Traje CIPE conserva un ejemplar (CE002191) que forma parte del conjunto del "Traje de pastor de Villaciervos". Es una prenda de paño marrón con trampa cerrada en los laterales a través de dos botones circulares dorados de la Virgen del Pilar. Presenta cinturilla con dos botones circulares similares, ojales en el delantero y ojetes con cinta azul en el trasero pa-

recidas a las utilizadas para ajustar la pernera. Por la descripción parece que se corresponde con el recopilado por la Comisión de Monumentos para la Exposición del traje regional de 1925 adquirido a Felipe Barranco de Villabuena[335] y que compuso el maniquí de "Hombre de Villabuena" en dicha exposición[336].

La utilización de trencillas de colores no fue lo común; sin embargo, contamos con varios ejemplos en la provincia. Valga el siguiente extracto procedente de la requisitoria de Alejo Puerto, vecino de Ambrona, que vestía "*calzón corto de paño casero con trencillas encarnadas*[337]". En el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán se halla depositado otro calzón procedente de la localidad de Tardelcuende similar al anteriormente descrito de Villabuena. Su factura es más pequeña por lo que consideramos que podría ser una prenda de mozo, aunque mantiene las mismas hechuras que el anterior y la misma tipología de botones. Además, presenta la parte trasera de las perneras terminada en forma curva para facilitar el juego de la rodilla y el movimiento[338]. Por lo que parece, Valeriano también representa este detalle en el personaje que baila dando la espalda al espectador en el cuadro de "El baile".

Ya hemos explicado anteriormente que estos calzones de paños pardos del país desaparecieron según iban perdiéndose los tejedores locales. Los más mayores mantuvieron su uso en algunos pueblos mientras, a la misma velocidad, se iban introduciendo nuevos géneros textiles como la pana lisa o rayada. Lo curioso es que pese a la incorporación de tejidos de algodón para el día a día se siguieron usando los trajes de paño negro para los días de fiesta. Así lo recordaban en la localidad de Morales: "*Yo he conocido al Tío Gregorio con calzón. Los de paño negro para el día de la fiesta para ir guapos a las procesiones o a misa*[339]". Valeriano demuestra esta realidad en su obra donde destina el uso del calzón negro para "*los días de repicar fuerte*[340]" como muestra la escena de "Procesión en Noviercas".

Tal y como comentábamos en párrafos anteriores, fueron comunes los calzones negros en dos géneros; por un lado, los de pana que ya aparecen con asiduidad en todo el territorio soriano con especial incidencia en la zona Este durante la segunda mitad del S. XIX como lo demuestran las numerosas citas halladas en la documentación oficial[341]. En la localidad de Ciria la Comisión de Monumentos adquirió a Benjamín Caballero unos calzones de pana lisa que denominaron terciopelo y que formaron parte del traje de "Hombre de Ciria" en la Exposición del traje regional de 1925. En la fotografía que se conserva del maniquí observamos que el calzón está confeccionado en pana lisa de color negro y que la abertura de la parte inferior de la pernera se cierra totalmente con varios botones que parecen ser de pasta vítrea de color negro. Este ejemplar no presenta hiladillos y cumple con el antiguo gusto popular de lucir el calzón bien ceñido y prieto hasta la rodilla. Valeriano plasma de esta manera al alumbrante en "Procesión en Noviercas" con la salvedad de que deja colgar los "machos[342]" a modo de adorno. Los calzones de paño negro también fueron muy comunes en toda

---

335 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

336 Seguramente las piezas que componen hoy el traje de "Pastor de Villaciervos" (CE002191- CE002193) sean parte del conjunto adquirido en Villabuena expuesto en 1925 como "Hombre de Villabuena".

337 B.O.P.SO. 19 de mayo de 1873.

338 Esta característica la presentan casi todos los calzones localizados en la provincia de Soria, tanto los pardos como los de color negro y fue nota común en gran parte de los calzones peninsulares.

339 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Morales el 9 de junio de 2018 a Eulogia Hernández Abad de 82 años, Félix Aparicio Vesperinas de 72 años y Angelita Sacristán Alejándrez de 67 años.

340 Este término junto con el de "días de incienso" o "días de bien comer" son los más utilizados en la provincia para referirse a días grandes relacionados con alguna festividad religiosa en la que el pueblo vestía sus mejores galas.

341 B.O.P.SO. 29 de junio de 1866. Desaparecido Hipólito Llorente de Candilichera. Viste *"calzón remendado de pana"*. B.O.P.SO. 4 de noviembre de 1866. Desaparecido Prudencio Miguel de Somaén. Viste *"calzón corto de pana"*. B.O.P.SO. 9 de marzo de 1874. Desaparecido Miguel Muñoz de Azcamellas. Viste *"calzón corto de pana rayada"*. B.O.P.SO. 3 de junio de 1874. Desaparecido Eusebio Martínez de Taroda. Viste *"calzón de pana negra"*. B.O.P.SO. 15 de junio de 1874. Desaparecido Pablo Puente de Momparedes. Viste *"calzón de pana negra rayada"*. B.O.P.SO. 26 de julio de 1876. Desaparecido Guillermo Medrano de Quintana Redonda. Viste *"calzón y chaqueta de pana negra"*. B.O.P.SO. 24 de julio de 1878 robo producido en la granja de Velacha. Viste *"calzón, chaqueta y chaleco de pana negra"*.

342 Así hemos recogido que se denominó en los pueblos del Oeste de la provincia, gran parte de la Tierra de Ágreda, las Vicarias y la comarca del Jalón. También en algunas comarcas de Aragón se denominan de esa manera como lo recoge Guarc, E. y Latas, D. (2011). El calzón, calzoncillo y banda. Tipología. En E. Guarc y D. Latas (Coords.). *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (p. 95). Zaragoza: Prames.

Calzón de pana lisa. Velilla de los Ajos (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Calzón de pana lisa. Fuentegelmes (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Detalle de calzón. Camparañón (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Traje masculino de Camparañón (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

la provincia y posiblemente sea la prenda de la que más piezas testigo hemos encontrado, pero es difícil precisar si estos corresponden a la segunda mitad del S. XIX o a las primeras décadas del S. XX[343]. Ángela Moreno recoge en su trabajo que "*se ajustan el calzón a la rodilla por medio de botones dorados o bien por medio de cintas (hoy los botones desaparecidos por completo) negras haciendo varias lazadas*[344]", por lo que entendemos que los ejemplares más antiguos son los que conservan botonadura, aunque Valeriano no refleja este tipo de decoración en su obra.

Similar al calzón pintado por Valeriano en su pintura sobre Noviercas encontramos uno depositado en el Museo del Traje CIPE (CE002182A). Este procede de Las Cuevas de Soria y seguramente fuera el recopilado por la Comisión de Monumentos a Mariano García y el que Blas Taracena anota en la documentación de préstamo para la Exposición de 1925 como "*Calzones negros hombre paño fino*[345]". En el Páramo y sus estribaciones hacia tierras de Berlanga de Duero fueron comunes estos calzones de fino paño negro para los días de fiesta. Isidora Barranco de Villabuena recordaba el uso del calzón negro indicando que "*los hombres con calzón llevaban unos calzoncillos y los llevaban atados; luego el calzón encima era de paño. El Tío Silvestre Abad llevaba el calzón negro y el chaleco que por 'lante negro y por 'tras amarillo de paño*[346]". Esta descripción corresponde con el traje localizado en Camparañón propiedad de Matilde La Cuesta, hoy depositado en el Museo Provincial del Traje Popular. Este conjunto de calzón y chaqueta conserva el chaleco con espalda de paño pajizo[347], hoy tapada con una sarga de algodón negro seguramente por un luto. El calzón corresponde a la tipología común; presentaba decoración de botones en la abertura de la pierna (actualmente desaparecidos) y una tapeta de los ojales con terminación a diente de sierra. Este ejemplar también presenta hiladillos de color negro como el conservado en el Museo del Traje CIPE procedente de Las Cuevas de Soria.

Pantalones

Ya hemos comentado que, en alguna de nuestras localidades como Berlanga de Duero y Deza, oriundos de avanzada edad mantuvieron el vestir de calzón hasta la década de los años 80 del S. XX. Junto con Ansó[348] (Huesca) fue uno de los últimos reductos donde se vistió cotidianamente esta prenda. Si bien es cierto que la moda generalizada del pantalón se extendió en la sociedad soriana a principios de S. XX, tenemos datos que confirman su uso entre las clases populares desde la segunda mitad del S. XIX[349], aunque no es hasta el último cuarto del S. XIX cuando empiezan a aparecer de una manera esporádica en inventarios de bienes de casas labradoras[350]. Valeriano plasma los pantalones en su obra soriana tanto en "El sastre de aldea" como en los niños del dibujo "El santero". El pantalón también formaba parte del denominado "Estilo del país" como podemos ver en la descripción de

---

343 B.O.P.SO. 1 de enero de 1840. Desaparecido Joaquín Esteban de Deza. Viste *"calzón y chaqueta de paño negro"*. B.O.P.SO. 13 de octubre de 1843. Desaparecido Antonio Alonso de Cihuela. Viste *"calzón de paño negro"*. B.O.P.SO. 15 de febrero de 1858. Desaparecido Lucio Hernández de Iruecha. Viste *"calzón de paño negro"*. B.O.P.SO. 24 de marzo de 1875. Desaparecido Lucio Borobio de Almenar. Viste *"calzón de paño negro"*. B.O.P.SO. 2 de abril de 1875. Desaparecido Felipe Ortega de Almenar. Viste *"calzón corto de paño negro"*.

344 Moreno Gutiérrez, A. (1929) *El traje de serrano. Soria* (p. 63). Trabajo sin publicar depositado en el fondo archivístico del Museo del Traje CIPE.

345 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

346 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villabuena el 2 de agosto de 2015 a Isidora Barranco de 82 años.

347 No debió ser extraño que los chalecos presentaran las traseras confeccionadas en paño. Ya hemos hablado en este estudio de chalecos con paño blanco, amarillo y anaranjado. Esta nota también queda reflejada en la documentación oficial así el B.O.P.SO. de 7 de mayo de 1880 en la descripción del desaparecido Leandro Corredor de Tardelcuende el cual vestía *"chaleco de blanqueta tintado de color rojo con espalda pajiza, chaqueta de paño del país en mediano uso"*.

348 Jorge Puyó falleció en esta localidad oscense el 15 de diciembre de 1990 a los 92 años y, hasta un año antes, toda su vida vistió de calzón.

349 B.O.P.SO. 6 de diciembre de 1850. Desaparecido Manuel María Benito de Navajún. Viste *"pantalón y chaqueta de paño pardo"* B.O.P.SO. 30 de abril de 1852. Desaparecido Felipe Sánchez de Soria. Viste *"pantalón chaqueta de paño royo"*.

350 *"Un chaleco viejo y unos pantalones en 25 céntimos"* (Aldealseñor, 1880). *"Unos pantalones en 73 céntimos"* (Cirujales del Río, 1880). *"Un pantalón de paño en 6 pesetas"* (Peroniel del Campo, 1881). *"Unos pantalones viejos en 50 céntimos"* (Almenar de Soria, 1884).

unos ladrones sorianos que cometieron un robo en Renieblas sobre los que se dice que van "*vestidos al estilo del país, con pantalones de paño (…) y el otro con calzón corto*[351]".

Conforme va terminando el S. XIX se extiende la nueva moda en la que el calzón alarga sus perneras hasta los tobillos transformándose en pantalón, aunque, si bien es cierto, en la provincia de Soria las dos prendas convivieron hasta casi la Guerra Civil Española. Sabemos que los primeros pantalones que usaron los sorianos estaban confeccionados con las mismas telas de los calzones, dícese "paños del país[352]"; sin embargo, está documentado que se recurre a la pana rayada para la

351 B.O.P.SO. 12 de noviembre de 1875. Descripción de un robo a un vecino de Renieblas perpetrado por unos vecinos del contorno.

352 B.O.P.SO. 10 de agosto de 1844. Desaparecido León Martín de Tera. Viste *"pantalones de paño negro"* B.O.P.SO. 22 de enero de 1845. Desaparecido de El Royo. Viste *"pantalón de paño"*. B.O.P.SO. 17 de febrero de 1845. Desaparecido Lesmes Vitón de Alcubilla de las Peñas. Viste *"pantalones nuevos de paño"*. B.O.P.SO. 6 de diciembre de 1850. Desaparecido Manuel María Benito de Navajún. Viste *"pantalón y chaqueta de paño pardo"*. B.O.P.SO. 30 de abril de 1852. Desaparecido Felipe Sánchez de Soria. Viste *"pantalón chaqueta de paño royo"* B.O.P.SO. 14 de mayo de 1880. Desaparecido Francisco Tejero de Dombellas. Viste *"pantalones de paño rojo"*.

Pantalón. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Traje masculino de la Tierra del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

confección de pantalones en la década de los años 60 del S.XIX, fecha coetánea a la estancia de los hermanos Bécquer en nuestra provincia[353].

No es de extrañar que Valeriano vista con esta prenda al sastre de Villaciervos. Seguramente estos sastres, muchas veces errantes, eran los que iban introduciendo poco a poco la moda en los pueblos sorianos. Ellos dominaban el corte de las prendas y luego las mujeres eran las que en muchas ocasiones cosían y remataban estas piezas. Los sastres iban de pueblo en pueblo y se asentaban en ellos durante una temporada. En las poblaciones más grandes ya existieron sastrerías según las entendemos en la actualidad. Las más mayores de Villaciervos recordaban en su memoria al artesano que a finales del S. XIX y principios del S. XX se instaló en la localidad al cual llamaban coloquialmente el "Tío sastre[354]". El dibujo de Valeriano no aporta muchos datos que permitan concretar las hechuras de la prenda, tan solo que podría estar confeccionada en gruesos paños y que parece estar recogiendo los bajos doblados hacia arriba.

En otras comarcas castellanoleonesas los primeros pantalones conservaron la trampa de los calzones. Desconocemos si esa circunstancia se dio en la provincia de Soria o si se transformó directamente a una prenda con bragueta. De este tipo son los ejemplares que hemos podido localizar en varias comarcas sorianas abundando los confeccionados de paño casero en la zona Noroeste de la provincia[355].

Medias, calcetas, escarpines, pedugos y peales

Valeriano muestra en su obra soriana varias formas de proteger y abrigar la mitad inferior de la pierna que quedaba sin cubrir por los calzones. En sus cuadros y dibujos vemos prendas como medias, calcetas, escarpines y pedugos.

Aunque muchas veces se denominen con la misma voz, encontramos dos tipologías de medias en la provincia de Soria las cuales quedan claramente plasmadas en la obra de Valeriano. La primera es la denominada comúnmente como media[356] y cubre por completo el pie; la segunda es la llamada calceta, media de trabilla o calceta de puente[357] que dejaba al descubierto el pie sujetándose a este, como su propio nombre indica, con una tira o trabilla por debajo del talón que ejerce de estribo o de puente por donde pasa el pie.

Las medias que cubrían el pie entero solían estar tejidas a punto de cinco agujas con hilo de lana de los rebaños familiares y trabajados en el hogar. Era una labor que, según nos han contado en las entrevistas de trabajo de campo, generalmente realizaban las mujeres[358]. Valeriano pinta a los hombres de "Procesión en Noviercas" calzados de alpargata y medias azules o blancas del color

---

353 B.O.P.SO. 16 de junio de 1863. Desaparición de Esteban Pego de Castilruiz. Viste "pantalón de pana rayada".

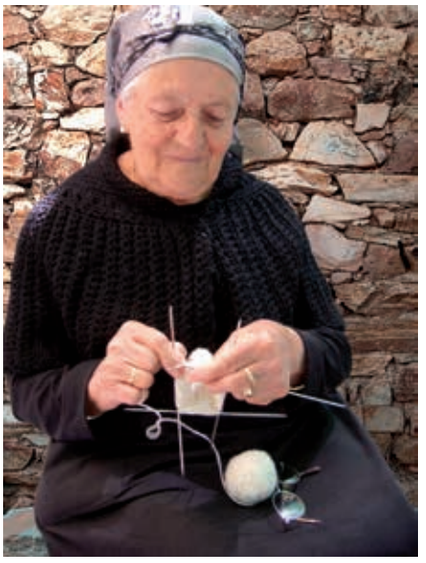
354 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervos el 27 de septiembre de 2020 a Emilia Gómez Verde de 79 años.

355 En el Coto Redondo es donde más ejemplares hemos podido localizar tanto en paños pardos como en negros, todos ellos de paños bastos. Casi siempre estos pantalones iban a juego con la chaqueta confeccionada en la misma tela y remontada con pana lisa. El Museo Numantino, dentro de su catálogo etnográfico, conserva otro ejemplar, pero desconocemos su procedencia. A lo largo y ancho de la provincia hemos podido fotografiar ejemplos de telas finas y algodones incluso de pana lisa y rayada, muy probablemente de las primeras décadas del S. XX.

356 *"Dos pares de medias casi nuevas y las otras viejas"* (Retortillo de Soria, 1730). "*Un par de medias negras en 5"* (Tozalmuro, 1750). *"Un par de medias azules"* (Ribarroya, 1826). *"Unas medias nuevas azules en 7"* (Cecilia, 1833). *"Un par de medias real y medio"* (Quintanilla de Tres Barrios, 1863). *"Cuatro pares de medias de lana negra unas en 10 reales otras en 8 reales otras en 5"* (Muriel Viejo, 1863). *"Un par de medias negras de hombre en 4"* (Rebollar, 1879). *"Un par de medias azules en peseta y media"* (Hinojosa del Campo, 1880).

357 *"Tres pares de calcetas de puente en 6"* (Ciria, 1850). *"Otras medias de trabilla en 4"* (Muriel Viejo, 1863). *"Un par de calcetas de hombre en 34 céntimos"* (Torrearévalo, 1880). *"Dos pares de medias de trabilla en 2"* (Tarancueña, 1904).

358 En la localidad de Santa Cruz de Yanguas recogimos a Félix Jiménez Jiménez, nacido en Valloria en 1932, que los pastores trashumantes durante sus meses en "extremos" realizaban medias de muchos colores para regalar a su vuelta a La Sierra. Este dato también está recogido por Carmen Ramos en la comarca de Sayago y por Fernando Maneros en algunas comarcas aragonesas.



natural de la lana. Sabemos por la documentación notarial y por las requisitorias[359] que, junto con las negras o pardas, fueron las más comunes durante todo el S. XIX en los hombres que vestían al estilo del país. En nuestro trabajo de campo hemos podido recoger cómo en los pueblos sorianos sigue vivo el recuerdo de las medias azules. Hemos recopilado hasta tres versiones distintas de cómo se elaboraban. La primera corresponde a la aportada por Ciriaco Almazán de la localidad de Valderrodilla quien lo recordaba de esta manera.

> *Luego llevaban medias. Las medias del color que se teñían con el hollín y se quedaban como azuladas. Se deshollinaban las chimeneas, que antes eran grandísimas; le daban con una vara y una escoba y lo cogían limpito. Lo echaban a la caldera, la de cocer las morcillas, y echaban la lana en madejas que la habían hilado las mujeres y luego salía de ese color y hacían medias para los hombres, pero medias hasta las rodillas*[360].

En la localidad de Boós Cecilia Tejedor recordaba perfectamente verlas lucir a uno de sus abuelos cuando ella era pequeña y así nos lo expresó.

> *Los hombres, medias azules. El abuelo Pedro llevó, pero no me acuerdo de él, pero el abuelo Silverio, medias blancas o azules. Aquellas las teñían con agua de flores; cogían las flores y las cocían y con aquello tintaban las madejas*[361].

El último testimonio sobre la manera de tintar esta prenda lo pudimos grabar en la localidad de Morales donde una de las vecinas nos explicó su recuerdo sobre las medias azules.

Sotera Sancho haciendo media durante nuestro trabajo de campo en la localidad de Romanillos de Medinaceli (Soria) en agosto de 2007.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de medias pardas masculinas.*

359 B.O.P.SO. 17 de enero de 1845. Desaparecido Lesmes Vitón de Alcubilla de las Peñas. Viste *"medias azueles"*. B.O.P.SO. 16 de abril de 1845. Desaparecido Rufino Niño de Bayubas de Arriba. Viste *"media blanca"*. B.O.P.SO. 13 de agosto de 1845. Desaparecido Calixto Izquierdo de Cabrejas del Campo. Viste *"medias rojas de lana"*. B.O.P.SO. 10 de enero de 1849. Desaparecido Ángel del Poyo de Tardesillas. Viste *"medias azules"*. B.O.P.SO. 26 de marzo de 1849. Desaparecido Tomás Jiménez de Ausejo. Viste *"medias azules"*. B.O.P.SO. 13 de octubre de 1850. Desaparecido Félix Cámara de Covaleda. Viste *"medias negras"*. B.O.P.SO. 29 de junio 1853. Desaparecido Pedro Gil de Cihuela. Viste *"medias blancas"*. B.O.P.SO. 11 de octubre de 1853. Desaparecido Manuel García de Caravantes. Viste *"medias negras de lana"*. B.O.P.SO. 26 de octubre de 1857. Desaparecido Gregorio Callejo de Los Rábanos. Viste *"medias azules con tercios blancos en la parte superior"*.

360 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la residencia "Fuente del Rey" de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años, natural de la localidad de Valderrodilla.

361 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Boós el 14 de septiembre de 2017 a Cecilia Tejedor de 90 años y a su hija Inmaculada Sanz Tejedor (sin datos de edad).

Llevaban medias azules o blancas. Fíjate los años que tengo yo y me acuerdo que las tintábamos en el corral, en la basura, metidas en una olla. Cuando estaba ardiendo la basura, metían una olla con agua caliente y luego echaban el tinte como unas conchas de jabón y metían la media y allí se tintaban azules[362].

Este testimonio remite ya al empleo de tintes comerciales, pero usándolos todavía con un método tradicional. Pese a estar tan vivas las medias en el recuerdo de las gentes, son muy escasos los ejemplares localizados en nuestro trabajo de campo a lo largo de las diferentes comarcas. Sabemos por las descripciones y por las fotografías que podían ser completamente lisas. Valeriano no remarcó ningún tipo de decoración en las medias de los alumbrantes de "Procesión en Noviercas". Tenemos conocimiento de que podían presentar alguna decoración consistente en la realización de diferentes

Media masculina de lana blanca. Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Hombre de Ciria (Soria). Detalle de las medias del maniquí que formó parte de la Exposición del Traje Regional de 1925. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 8213.

362 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Morales el 9 de junio de 2018 a Eulogia Hernández Abad de 82 años, Félix Aparicio Vesperinas de 72 años y Angelita Sacristán Alejándrez de 67 años.

puntos casi siempre formando calles verticales con dibujos en ligero relieve. En la muestra madrileña sobre el traje regional de 1925 se expuso un maniquí de la localidad de Ciria, cercana a los pueblos becquerianos de Noviercas y Torrubia de Soria, del cual sólo conservamos una fotografía. En dicha imagen vemos unas medias masculinas que parecen estar realizadas en lana y delicadamente tejidas con motivos verticales de dientes de sierra que encierran entre ellos un fino labrado de rombos enlazados. El Museo del Traje CIPE conserva otro ejemplar (CE002185) que forma parte del traje de "Hombre de Las Cuevas de Soria". Estas medias están tejidas a punto de media en algodón blanco; en la caña y el empeine presentan una decoración a base de franjas verticales caladas formando distintos diseños geométricos. Manuel Blasco se referiría en su diccionario a este tipo de ornamentación cuando al hablar de las medias usadas por los hombres del Campo de Gómara describía "*dos medias negras o blancas tableadas*[363]". Pocas veces los inventarios o las requisitorias nos aportan datos sobre la decoración de las medias. Tan sólo en alguna ocasión aparece la indicación "rayadas[364]"; entendemos que se refiere, al igual que sucede en las cercanas tierras aragonesas[365], a la labor de la prenda similar a la que hemos descrito anteriormente.

Las mismas vecinas de Morales que nos contaban cómo tintaban de azul las medias, comentaron la existencia de otro tipo de pieza similar con estas palabras: "*Había otras medias, que no eran medias; no llegaban nada más que así* [señalando el talón]. *Mi abuelo Florentino la llevaba también así con una trabilla y era blanca, y encima unos calcetines negros llevaba mi abuelo*[366]". Claramente nos están describiendo las conocidas como calcetas, calcillas, medias de trabilla o de puente. La explicación que tiene esta prenda es que las medias de pie entero se solían romper por el talón por el constante roce con el calzado; de hecho, muchas medias aparecen remendadas por esta parte. Por ello se tomó la costumbre de hacer por un lado la caña y cubrir la parte del pie con una especie de calcetín que se denominó de diferentes maneras: escarpín, pedugo o piugo.

Las calcillas estaban tejidas en lana o en lino y aparecen en los mismos colores que las medias. Los vecinos de La Riba de Escalote nos comentaron que "*las medias de calceta eran azules o blancas. El Tío Toribio Izquierdo las llevaba y encima el escarpín; todo de lana de las ovejas*[367]". Valeriano documenta en su obra ambientada en el Páramo de Villaciervos-Calatañazor calcetas de color pardo y azul, aunque sabemos que también existían en color del blanco natural de la lana o del lino. Lo que sí parece que fue común fue el uso de la calcilla de un color y el escarpín de otro; así lo muestra Valeriano en su obra "El baile" y en "Campesinos en un pozo". Esta manera de calzar el pie está extendida por toda la provincia quedando perfectamente documentada en las requisitorias[368] de la segunda mitad del S. XIX, material coetáneo a la estancia de los hermanos Bécquer en la provincia de Soria. Las calcetas localizadas hasta el momento en nuestro trabajo de campo son lisas y no presentan ornamento alguno, pero sabemos que existieron con decoraciones a modo de acanaladuras verticales como las que parece usar el personaje principal de "El baile". En la documentación estudiada para este capítulo tan solo hemos podido localizar una nota a "*medias negras rayadas*

---

363 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la Provincia de Soria* (p. 124). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

364 B.O.P.SO. 31 de mayo de 1850. Desaparecido Lorenzo Andrés de Nograles. Viste *"medias azules rayadas"*. B.O.P.SO. 18 de noviembre de 1864. Desaparecido Pedro Lázaro de Miranda de Duero. Viste *"medias negras rayadas"*.

365 Maneros, F. (2011). *Vestir la tradición I. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón* (p. 221). Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa.

366 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Morales el 9 de junio de 2018 a Eulogia Hernández Abad de 88 años.

367 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en La Riba de Escalote el 2 de octubre de 2015 a Tomás Gutiérrez Palero de 72 años.

368 B.O.P.SO. 8 de marzo de 1850. Desaparecido Dámaso Martínez de Reznos. Viste *"calcetas de hilo nuevas"*. B.O.P.SO. 20 de agosto de 1850. Desaparecido Manuel Moreno de Miño de Medinaceli. Viste *"medias y escarpines negros"*. B.O.P.SO. 28 de noviembre de 1853. Desaparecido Antonio Blasco de Almazán. Viste *"medias blancas con trabilla, escarpines de lana"*. B.O.P.SO. 13 de mayo de 1857. Desaparecido Vicente Blasco de Radona. Viste *"medias azules y escarpín negro"*. B.O.P.SO. 29 de mayo de 1857. Desaparecido Juan Gutiérrez de Barca. Viste *"medias de lana blanca y escarpines negros"*. B.O.P.SO. 6 de agosto de 1866. Desaparecido Julián Pascual de Tardajos. Viste *"calceta de trabilla"*. B.O.P.SO. 11 de marzo de 1868. Desaparecido Manuel Gonzalo de Iruecha. Viste *"medias azules con pedugos negros"*.

y escarpines[369]" tomada en la requisitoria de un vecino de Miranda de Duero, por lo que no es de extrañar que fueran en su mayoría lisas ya que gran parte de la caña permanecía oculta con el escarpín. Gracias a la memoria sobre el traje regional de nuestra provincia escrita por Ángela Moreno conocemos más datos sobre las medias.

Calcilla de lana blanca. Nolay (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Calcillas de lana negra. Nolay (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Calcillas de lana azul. Berlanga de Duero (Soria).

369 B.O.P.SO. 18 de noviembre de 1864. Desaparecido Pedro Lázaro de Miranda de Duero. Viste *"medias de lana negra y escarpines negros"*. Pudiera ser que las medias que nos retrata sean de lana negra del color natural de la oveja con un rayado sencillo como el que presenta Valeriano en el cuadro de "El baile". Las medias de lana oscura trabajada son más escasas por la geografía nacional, pero las podemos ver en las comarcas zamoranas de Sayago y Aliste y en comarcas salmantinas como en El Rebollar.

También usaban antiguamente unas medias de hilo haciendo calados y muchos dibujos, las llevaban en la época de verano los días de fiesta, dejando el pie completamente desnudo, pues terminaban lo mismo que las de lana con solo una tira que sujetaba al talón y ya no ponían escarpín en este tiempo[370].

Como hemos venido mostrando en algunos ejemplos anteriores, cuando se vestía calceta se utilizaba el escarpín para abrigar el pie. Esta prenda la vemos representada en la obra de Valeriano en colores pardos y blancos. Eran unos calcetines realizados a punto de aguja siempre en lana y en sus colores naturales o tintados de negro. Solían lucirse recogidos como lo vemos en los cuadros de Valeriano. La fotografía antigua y las requisitorias nos informan de que su uso no fue sólo de abrigo, sino que se utilizaban durante todo el año. En la geografía provincial se denominaron de diferentes maneras predominando la voz escarpín seguida de la de pedugos, reservando la deformación de esta última bajo el término "piugos" utilizado en la zona Noroeste.

Sobre la media o sobre la calcilla se podían colocar los piales o peales[371], piezas rectangulares de paño de lana que envolvían el pie y la pierna hasta por debajo de la rodilla tal y como vemos en los dibujos de Valeriano de "El cuento del abuelo" o "Aldeano de Fuentetoba". Su origen es remoto ya que es la manera más sencilla de abrigar el pie la cual ya aparece representada en bajo relieves medievales. El *Diccionario de Autoridades* recoge peal como "*la parte de la media, o la de otros paños que cubren el pie*[372]". El uso de estos piales estuvo muy extendido por toda la provincia; Valeriano lo documenta en su obra del Páramo de Villaciervos, aunque sabemos que se extendió por todas las comarcas[373] estando en uso hasta después de la Guerra Civil Española sobre todo entre los pastores. Estos peales estaban confeccionados en lana tejida de diferentes calidades, estameñas o paños, ya fueran de color blanco o pardo aprovechándose incluso prendas ya rotas y ajadas para su confección. En la requisitoria de Aniceto Bueno de la localidad de Ágreda leemos que llevaba unos "*piales de capa vieja*". Entendemos que por ser la zona del Moncayo estos eran de color pardo. El Museo del Traje CIPE conserva dos ejemplares: uno de ellos proviene de la localidad de La Póveda de Soria (CE006928) y el otro par de Villaciervos (CE002196). Ambos son piezas rectangulares de paño de lana de color crudo sin remate alguno. En el caso de los dos ejemplares de Villaciervos presentan un orillo de poco más de dos centímetros de ancho en el que las urdimbres son de lana de color pardo. Las mantas y las capas blancas presentan estos mismos orillos por lo que no es de extrañar que se sacaran de una de estas piezas en origen. Estos ejemplares ya formaron parte de la Exposición del traje regional de 1925 y fueron adquiridos para el museo a Marcos Gonzalo de Villaciervos[374]. La forma de cómo se los "atordigaban[375]", como se denominaba en la zona de El Valle a su colocación, debía ser todo un arte para mantener su sujeción y que en la mitad de la faena no se soltaran. Esta

---

370 Moreno Gutiérrez, A. (1929). *El traje de serrano. Soria* (pp. 62-63). Trabajo sin publicar depositado en el fondo archivístico del Museo del Traje CIPE.

371 Sabemos que se utilizaron en infinidad de territorios de la península. En Aragón Dabí Latas nos informa que se utilizaban en el Serrablo donde se llaman "peazos" y también en El Valle de Tena y en la Jacetania donde hay varias fotografías de las localidades de Ansó y Hecho. Jorge Lanzuela, investigador turolense, tiene constancia de su uso en alguno de sus pueblos donde al conjunto de telas y pieles que abriga la pierna se denominaba "las polainas". En Burgos recoge su uso González Marrón, J.M. (1989). *La indumentaria Burgalesa popular y festera* (p. 61). Burgos: Diputación Provincial de Burgos. La Asociación Etnográfica "Con las alforjas al hombro" que coordinan las investigadoras Alba Chicote y Ana Flores nos concretan con los testimonios recopilados su utilización en varias comarcas burgalesas, pero especialmente en La Sierra y en Tierra de Lara. En Segovia también se usaron como apunta Carlos del Peso en su aportación Del Peso Taranco, C. (2018). Del arca al lienzo: las ropas en el regionalismo pictórico segoviano. En C. A. Porro (Coord.), *La indumentaria de Segovia* (p. 270). Segovia: Diputación de Segovia. En el País Vasco se conservan varios ejemplares, algunos de ellos en el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco como podemos comprobar en VV.AA. (2003). *Pasado de moda* (p. 239). Bilbao: Museo Vasco.

372 Real Academia Española de la Lengua. (2019). Peal. *Diccionario de Autoridades* (1726- 1739). Recuperado el 29 de noviembre de 2020 de, https://webfrl.rae.es/DA.html

373 B.O.P.SO. 4 de enero de 1860. Desaparecido Prudencio Golbano de Berlanga. Viste *"medias blancas sin soleta, peales pardos nuevos"*. B.O.P.SO. 22 de julio de 1861. Desaparecido Agustín Golvano de Radona. Viste *"medias azules y peales de paño"*. B.O.P.SO. 26 de agosto de 1861. Desaparecido Simón Hernández de Buimanco. Viste *"peales blancos"*. B.O.P.SO. 9 de junio de 1863. Desaparecido Bernardo Ortiz de Osona. Viste *"peales de paño pardo"*. B.O.P.SO. 31 de octubre de 1864. Desaparecido Luis Estaban de Cidones. Viste *"peales de blanqueta"*.

374 AMN-Caja 14, "Exposición del traje regional", 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.

375 González Gómez, A. (1931). *La Región de "El Valle"* (p. 20). Soria: Imprenta de E. las Heras.

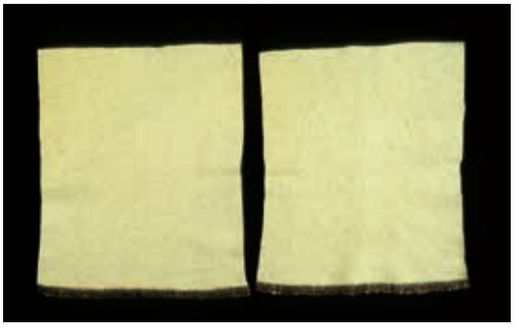
forma tan peculiar de abrigar la pierna ya llamaba la atención de los periodistas en 1920, fecha de un artículo publicado en el *Avisador Numantino* en el que se hace constar este hecho refiriéndose a un tipo de Salduero. En él puede leerse que van los *"peales pulcramente sujetos con las ataduras de las albarcas*[376]*"*.

Valeriano plasma dos tamaños de peales; unos son altos de manera que llegan casi hasta la rodilla y cubren toda la media como los que apreciamos en el dibujo del "Aldeano de Fuentetoba". En las fotografías documentales del "Hombre de Villaciervos" incluido entre los trajes enviados al Museo del Pueblo Español en 1936 aparecen colocados de esta misma manera. Los otros peales que documenta Valeriano en "El baile" son de menor tamaño y tan solo cubrían el pie y la pierna hasta aproximadamente la espinilla. Estos se denominarían popularmente "peales cortos[377]". Esta

Piugos de lana negra. Fuencaliente del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

376 Philipo (7 de abril de 1920). Un cuadro y una carta. *El Avisador Numantino*, p. 1. El artículo se refiere a un retrato de un viejo y una joven de Salduero pintados por Maximino Peña.

377 B.O.P.SO. 4 de noviembre de 1868. Desaparecido Francisco León de Armejún. Calzado de *"piales blancos cortos"*.



Peales de paño blanco. Almarza (Soria).

Peales de forman parte del traje de pastor de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Retrato de hombre con indumentaria de la localidad de Villaciervos (Soria) donde se aprecia el uso y colocación de los peales. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1437. Fotografía T. Crespo.

forma fue común también en otras latitudes de la geografía española como lo demuestra el exvoto abulense conservado en el Museo del Traje CIPE (CE006444). En él vemos una pierna derecha de tamaño natural calzada con una abarca de piel sujeta con tiras de cuero y un trozo de tela de algodón a modo de peales. Además de en "El baile", Valeriano lo representa de esta manera en varios dibujos, caso del "Pastor de Villaciervos" o "El cuento del abuelo". La tradición oral de la localidad de Villaciervos conserva en "El rondador desesperado", cantar de su ronda navideña, unos versos que hacen referencia a esta prenda siendo el único ejemplo de ello en todas las versiones recogidas en la provincia de Soria[378].

La una me mira la capa,
la otra me mira el sombrero,
la otra me mira los peales
por ver qué blancos los llevo.

En algunas pinturas como en "Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma" o en "Campesinos en un pozo", el estudio de los detalles reflejados en el calzado de ambos personajes nos hace dudar de

378 VV.AA. (2021). *Cancionero soriano*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

si el pie va protegido con peales o con los conocidos "pellejos[379]", trozos de piel que se colocaban de forma similar que los peales, pero con la salvedad de que con ellos conseguían más impermeabilidad del pie. Ciriaco Almazán recordaba de esta manera su uso.

> *Entonces se cogía la piel de una oveja y se metía en la basura de los machos que teníamos en casa, que se amontonaba, y entonces la piel recogidita se tapaba con basura. Entonces luego se iba la lana solita. Esa lana era muy fina para hilarla también, pero resulta que luego para para calzar los pellejos cuando había nieve no tenía nada de lana y cogías y te las atabas hasta las rodillas. Lo cogías con unas cuerdecitas y empezabas a dar vueltas desde la punta del dedo con su lazo y luego hasta la rodilla y había nieves así y no te mojabas nada[380]".*

Valeriano los documenta en este caso cubriendo tan sólo el pie hasta el tobillo que era como lo vestían durante los días que ni el agua ni la nieve dificultaban las tareas agrícolas y ganaderas de los campesinos sorianos.

Zahones o Zagones

La Real Academia Española de la Lengua dice que el zahón es una *"Especie de mandil, principalmente de cuero, atado a la cintura, con perneras abiertas por detrás que se atan a la pierna, usado por cazadores, vaqueros y gente de campo para resguardar el traje"*; sin embargo, no reconoce la palabra zagones que es como popularmente se conoció a esta prenda en nuestra provincia. Como bien dice su definición esta prenda era usada por el mundo popular para proteger el traje en las duras tareas del campo. Los estudios del traje popular han olvidado estas piezas tan propias de pastores y que en muchas ocasiones no sólo se vestían en traje de *cuitio* sino que también se usaron en el de mudar.

Valeriano los plasma en su obra soriana en varios dibujos y pinturas como en "Aldeano de Fuentetoba", "Campesinos en un pozo", "Pastora de Villaciervos" o "El baile". G. Adolfo en el texto que acompañaba al dibujo del vecino de Fuentetoba destaca de su vestimenta que "*las pieles que cubren sus piernas (…) completan su fisonomía característica[381]*". Estos zahones estaban confeccionados en pieles de diferentes calidades y con variados procesos de curtido.

A través del personaje situado en el margen izquierdo en el lienzo de "El baile" podemos estudiar mejor las características de esta prenda. Como vemos los zahones cubrían todo el delantero del calzón e incluso lo sobrepasaban sin llegar a estar pegados a la pierna en su terminación con la finalidad de escurrir el agua hacia afuera en el caso de mojarse. También protegían la parte del ombligo al ser el lugar por donde se ceñían al cuerpo[382] alargando sus extremos laterales hasta casi unirse en la espalda. Esta prenda se abrochaba por medio de correas en la parte trasera. Normalmente presentaban tres puntos para ceñir y sujetar la prenda: uno en la parte lumbar y los otros dos restantes repartidos uno en cada pierna. Estos suelen aparecer colocados siempre un palmo de distancia sobre el juego de la rodilla con el objetivo de no entorpecer el movimiento de la pierna. Si bien el ejemplar que pinta Valeriano en "El baile" refuerza su sujeción con unos tirantes de cuero regulables gracias a unas hebillas de metal.

---

379 En la provincia de Burgos se denominaron "angorras" y así lo recoge González Marrón, J. M. (1989). *La indumentaria burgalesa popular y festera* (p. 61). Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

380 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la residencia "Fuente del Rey" de Soria el 16 de febrero de 2018 a Ciriaco Almazán Lafuente de 91 años, natural de la localidad de Valderrodilla.

381 Domínguez Bécquer, G. A. (16 de junio de 1867). Soria. Aldeano de Fuentetoba. *El Museo Universal*, p. 190.

382 B.O.P.SO. 22 de noviembre de 1861. Desaparecido Ventura Rodríguez de Aldehuela de Calatañazor. Viste *"zagones blancos con una banda que le ciñe a la cintura"*.

Zahones. Santervás del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)–Diputación de Soria.

Detalles de la decoración de unos zahones. Carbonera de Frentes (Soria).

Detalle del modo de cierre de unos zahones. Rebollar (Soria).

Los ejemplares más valorados estaban confeccionados en cuero de becerro[383] denominado popularmente vaqueta[384] y pespunteados con cinta de cuero más claro, similares a los que Valeriano plasma en "Campesinos en un pozo". En algunas ocasiones estos zahones presentaban un recorte en la zona donde se separaban las dos perneras con las iniciales del dueño a las que se les ponía por debajo una bayeta de color encarnado para que destacaran. Esto lo hemos podido ver en varios ejemplares de zahones del Páramo de Villaciervos localizados en nuestro trabajo de campo, pero es nota común en otras comarcas de la provincia de Soria. Esta prenda sufría mucho con el trajín diario y el paso del tiempo por lo que muchas veces han llegado hasta nosotros con multitud de remiendos de cueros en diferentes calidades como podemos comprobar en la imagen del "Hombre de Las Cuevas de Soria", obra de Aurelio Pérez Rioja[385].

En el "Aldeano de Fuentetoba" y en "El baile" Valeriano documenta otro tipo de zahones: los de "pellejo de oveja". A finales del S. XIX estos eran los más corrientes y comunes entre los campesinos sorianos como lo demuestran las numerosas requisitorias que los anotan. Se confeccionaban

Hombre de El Royo (Soria) luciendo zahones en un acto religioso. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 11896.

Retrato de hombre de Cuevas de Soria (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid). FD027118. Fotografía A. Pérez Rioja.

383 *"Zahones de becerro remendados"* (Montaves, 1898). *"Zahones de vaqueta en buen uso"* (Valdanzo, 1898). *"Zagones de vaqueta"* (Muriel de la Fuente, 1873). *"Unos zagones de cuero"* (Vizmanos, 1874).

384 Cuero de ternera, curtido y adobado. Muchas veces se realizaban con curtidos naturales por medio de cortezas de roble o encina dado que contienen gran cantidad de taninos.

385 Pérez Frías, T. (2010). *Aurelio Pérez Rioja de Pablo: Artista Fotógrafo. (1888-1949)* (p. 120). Soria: Diputación Provincial de Soria.

generalmente con la piel de una res lanar[386] a la que se le realizaba un curtido sencillo para que no perdiera el pelo. Siguen el mismo patrón que los anteriores, pero estos tienen el pelo del animal hacia fuera ayudando con ello a su impermeabilidad. En "El baile" Valeriano documenta un zahón de piel de oveja negra y en el dibujo "Aldeano de Fuentetoba" parece plasmar uno de lana blanca. Sabemos por las requisitorias que ambos modelos fueron comunes y que se realizaban con las diferentes razas de ganado lanar de la provincia[387]. En una antigua fotografía de la localidad de Derroñadas[388] seguramente tomada en los años 40 del S. XX vemos todavía a un lugareño luciendo unos zahones similares a los del cuadro de "El baile". La fotografía documental también nos hace conocer su uso entre los pastores segovianos pues el padre Benito de Frutos documenta con su cámara unos zahones de esta tipología en el grupo de serranos ganadores del premio de la Fiesta del Traje de Riaza realizada en 1923[389].

Valeriano D. Bécquer. Soria. ***Aldeano de Fuentetoba****. El Museo Universal 16 de junio de 1867 p. 189.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle del personaje con zahones.*

Hombre de El Royo (Soria) con zahones de piel de oveja negra. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 16319.

386 Anastasio González referencia para la región de El Valle "zahones de piel de cerdo o de jabalí". González Gómez, A. (1931). *La Región de "El Valle"* (p. 20). Soria: Imprenta de E. las Heras. En las requisitorias de la segunda mitad del S. XIX también encontramos zahones de piel de cabra como nos ilustra la siguiente descripción *"zagones blancos de piel de cabra"*. B.O.P.SO. 7 de mayo de 1880. Desaparecido Francisco Tejedor de El Quintanarejo.

387 B.O.P.SO. 18 de diciembre de 1843. Desaparecido Saturio Pérez de Ocenilla. Viste *"zagones blancos"* B.O.P.SO. 4 de enero de 1860. Desaparecido Prudencio Golbano de Radona. Viste *"unos zagones negros"*. B.O.P.SO. 19 de junio de 1863. Desaparecido Bernardino Ortega de Osona. Viste *"zagones negros con barbas encarnadas"*. B.O.P.SO. 22 de abril de 1864. Desaparecido Rufino Vera de Villaverde. Viste *"zagones blancos"*. B.O.P.SO. 2 de febrero de 1872. Desaparecido Baltasar Sanz de Magaña. Viste *"zagones negros de pellejo de oveja"*. B.O.P.SO. 17 de diciembre de 1873. Desaparecido Ruperto Garijo de Momblona. Viste *"zagones de piel de churra negros"*.

388 A. C. Comunidad Cintora. (1999). *El Royo y Derroñadas. En la época de la Sociedad Filantrópica 1900-1930* (p. 132). Siero: Gráficas Eujoa.

389 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 148). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

El arreglo del cabello

El peinado masculino siempre pasa desapercibido en el estudio sobre los modos de vestir de nuestros antepasados pese a ser un detalle que marca la apariencia y carácter del hombre. En nuestra retina tenemos la imagen de un hombre con el pelo bien corto y rasurado de barba seguramente generada de los retratos familiares de la primera mitad del S. XX. Valeriano nos plasma una realidad diferente posiblemente basada en modas más antiguas en la que los hombres lucen el pelo largo y la barba crecida. Lamentablemente nada hemos podido recopilar sobre estas modas en nuestro trabajo de campo. Tras cientos de tardes sentados en los poyos de multitud de pueblos conseguimos tan solo el testimonio de una vecina de Barcones quien dejó caer tímidamente que recordaba a su abuelo con el pelo largo. Los vecinos congregados saltaron apresurados a desmentir aquella afirmación; nada más pudimos recopilar ni ese día ni los que volvimos al citado lugar para intentar ampliar y contrastar aquel interesantísimo dato. Esta circunstancia no hubiera sido descabellada ya que Barcones dista apenas 50 km en línea recta de La Vihuela, localidad de Guadalajara de donde procedían los hombres que según los testimonios recopilados por Gustavo Cotera en La Puebla de la Sierra (Madrid) "*traían el pelo largo*[390]" todavía en las primeras décadas del S. XX.

La litografía del "Molinero de las cercanías de Soria" publicada en 1889, obra de White sobre una pintura de Pigal, nos muestra al personaje con melena recogida en un gran moño sobre la nuca. Desconocemos el origen de la información que hizo al dibujante plasmar de esta manera al molinero soriano. Cierto es que hay constancia del uso de moños y trenzas masculinas en otras comarcas castellano y leonesas. Santiago Diego nos habla de esta vieja moda en el *Seminario Pintoresco Español* señalando que en 1839 los armuñeses aún conservaban la cabellera recogida en moños[391]. Esta misma circunstancia la documenta ampliamente Gustavo Cotera[392] en Zamora en su trabajo sobre la comarca de Aliste aportando datos no sólo del occidente castellano-leonés sino también de otras regiones peninsulares.

Valeriano no documenta estos moños en su obra soriana, pero sí recae en dibujar a los hombres en muchas ocasiones dejando "*flotar sus cabellos sobre el hombro recortándolos en forma de fleco sobre las cejas*[393]", palabras empleadas por su hermano G. Adolfo al describir el dibujo del "Leñador de los Pinares". Esta forma de arreglo del cabello es una máxima en toda la obra soriana de Valeriano. En sus cuadros y dibujos sobre el Páramo de Villaciervos coloca este modo de peinado a todos los hombres; en cambio, en su obra "Procesión en Noviercas" parece que sólo llevan el pelo más largo los ancianos. Seguramente se deba a que los jóvenes adoptaron modas más modernas en las que se llevara más corto y con un corte uniforme. En toda la obra dedicada al Páramo de Villaciervos y a las cercanías de El Burgo de Osma vemos que los hombres mantienen el flequillo más o menos largo y el resto del pelo está recortado de una manera casi siempre homogénea dejando en ocasiones dos mechones más largos flanqueando el rostro y la nuca donde crecen casi formando melena. Esto se aprecia en el personaje principal de "El baile" ya que, al estar situado de perfil, vemos perfectamente los bucles por delante de las orejas[394] y la melena tendida[395] sobre la parte superior de la chaqueta;

---

390 En Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 321). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos se hace referencia a una grabación de campo realizada en La Puebla de la Sierra a Felipe Eguía Bravo y Elena Nogal Bernal.

391 *"Los moños que desaparecieron de la cabeza de los hombres a principios de este siglo se conservan intactos en las de los armuñeses"*. Diego Madrazo, S. (8 de diciembre de 1839). Usos y trages provinciales. Los armuñeses. *Semanario pintoresco español*, p. 387.

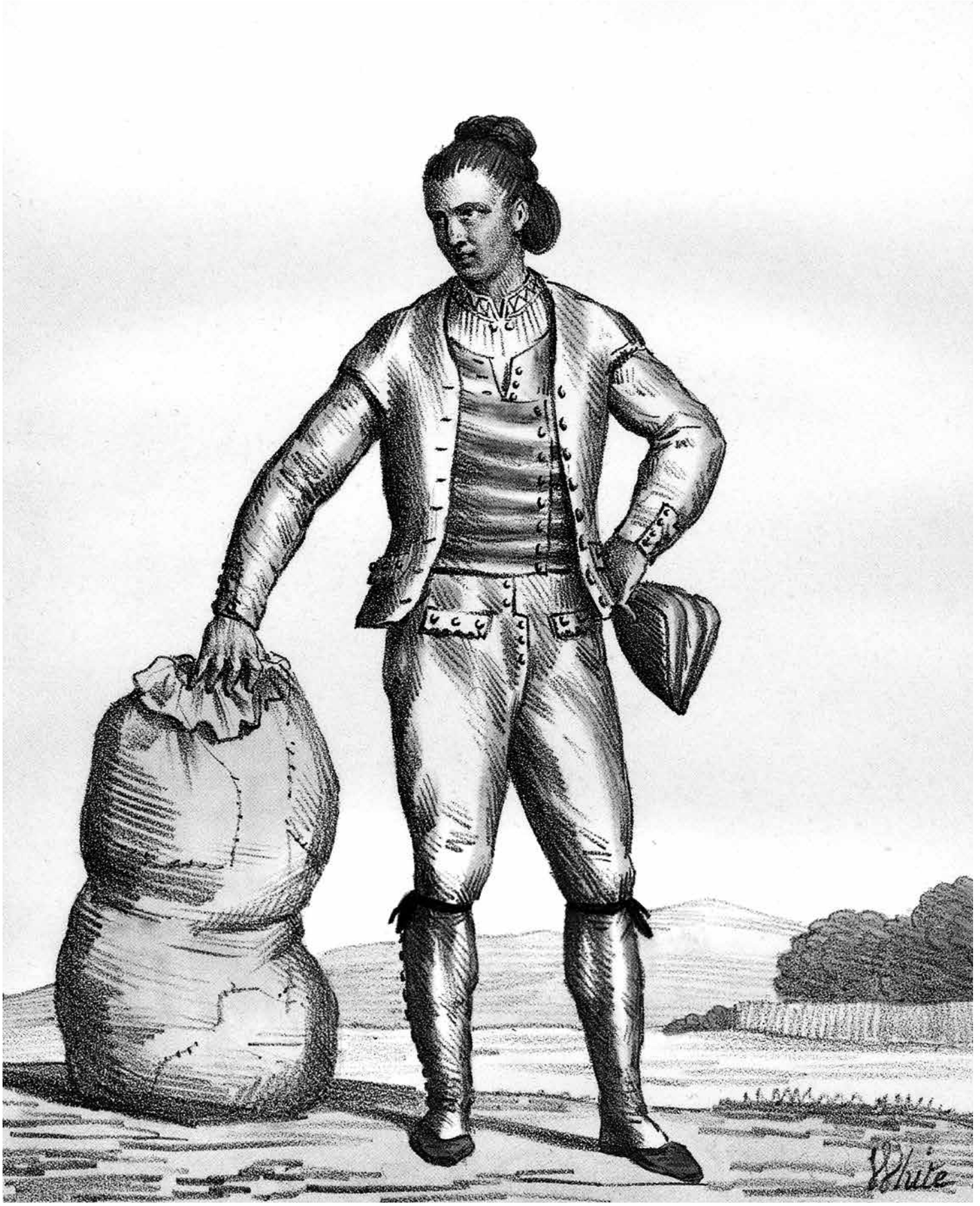
392 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 315- 326). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

393 Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, Pastor de Villaciervos y Leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p. 15.

394 Esta manera la vemos plasmada en otras obras pictóricas del S. XIX. José Rivelles dibuja al "Aldeano asturiano" publicado en 1825 en la *Colección de Trajes de España*. En Galicia queda documentado en la obra "La muñeira" del gran pintor Dionisio Fierros. Laurent y Minier, J. (1872). *La Muñeira, baile gallego* [albúmina sobre papel fotográfico]. Museo Nacional del Prado.

395 Seguramente fueron los vascos los últimos en abandonar esta moda o por lo menos son de los que más imágenes conservamos gracias a Eulalia Abaitua quien inmortalizó a hombres con el peinado de pelo largo y flequillo denominado "kartxeta" en la localidad de Zeanuri o en el valle de Arratia. VV. AA. (2003). *Pasado de moda.* (pp. 89- 106). Bilbao: Museo Vasco.

*White. **Molinero de las cercanías de Soria**. Grabado. Colection des Costumes des diverses provinces de L'Espagne. Lám. Nº 65. Obra de Paul Hadol sobre pintura de Pigal.*



no obstante, si observamos con detenimiento la obra vemos que es la forma de peinado masculino habitual en todos los personajes. Debió ser el peinado al estilo del país que los campesinos lucían y que en las ciudades fue desterrado por nuevas modas como queda demostrado en el dibujo de "El santero" donde apreciamos que los niños que se agolpan a besar la caja de limosna van con el pelo acomodado a una manera ya más uniforme. Esto contrasta con el del pequeño que va cargado sobre las espaldas de otra mozuela el cual lleva el pelo corto y marcando un largo flequillo pese a su corta edad. El niño que Valeriano coloca en el cuadro de "El baile" presenta este mismo corte.

Como decimos estas maneras de acomodar el pelo han estado presentes no sólo en gran parte del territorio peninsular sino del continente. Seguramente son herederas de modas más antiguas y casi desde el comienzo de los tiempos se han lucido tanto las largas cabelleras como los cabellos rasurados. Los habitantes de las zonas alejadas son los que más tardan en incorporar ciertas modas tanto en el vestir como en el arreglo del cabello. Una descripción fechada en 1843 nos habla de los cabellos de los sorianos de la rinconada hacia Aragón y parece estar relatando la escena plasmada por Valeriano en el cuadro "Procesión en Noviercas": "*desembarazose de su sombrero de rodel, descubriendo su dura cabeza rodeada de un pañuelo de color, por debajo del cual salían sus mal peinadas greñas como salen las vedijas de lana por desvencijados flancos de un vetusto colchón*[396]".

El cuidado de la barba es también un detalle que queda olvidado en este tipo de estudios. Valeriano nos documenta cómo entre los sorianos de la segunda mitad del S. XIX convivía el afeitado total de la cara junto "*con la barba crecida y fosca*[397]"que vemos en el "Leñador de los Pinares"; com-

Valeriano D. Bécquer. ***Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares****. La Ilustración de Madrid 27 de febrero de 1870 p. 13. Detalle del leñador.*

396 B.O.P.SO. 8 de febrero de 1843. Descripción de la procesión a San Roque y Santa Bárbara en un pueblo de la provincia de Soria en la rinconada hacia Aragón.

397 Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p. 15.

prendemos con ello que estas dos fórmulas eran entendidas como propias del país. En el cuadro de "El baile" Valeriano plasma las dos opciones, pero nos llama la atención que las barbas no parecen nada cuidadas ya que presentan el crecimiento natural tanto en los personajes jóvenes como en los ancianos. Aunque sabemos de la existencia de barberos en muchos de los pueblos sorianos durante todo el S. XIX, su visita debía hacerse cuando la barba estaba poblada. Al ver esta circunstancia en el dibujo del "Leñador de los Pinares y pastor de Villaciervos" nos viene a la mente la descripción que nos hicieron las informantes de Villaciervos cuando recordaban que los hombres se marchaban a Pinar Grande a cuidar el ganado y no volvían al pueblo durante varias semanas. Las mujeres eran las que, de vez en cuando, les subían víveres y el hato.

> *En tiempos mi abuelo mismo; ese estaba mucho tiempo en el pinar, que tenía ganado y como era mucho el ganado se iban al pinar (…), al Pinar Grande de la Tierra de Soria, por Covaleda, Vinuesa y esos pueblos. Mi madre cuando era jovencilla iba con el burro a llevarle el hato al abuelo*[398].

Seguramente esta práctica fue común en la segunda mitad del S. XIX en los tiempos que Valeriano y G. Adolfo recorrieron estas tierras.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de hombre con pelo largo.*

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle del niño.*

398 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervos el 27 de septiembre de 2020 a Emilia Gómez Verde de 79 años.

Pañuelos de cabeza

Comenzamos la descripción de los tocados masculinos documentados por Valeriano en su obra soriana durante la década de los años 60 del S. XIX analizando los pañuelos de cabeza. La utilización del pañuelo como tocado por parte del hombre es de uso común a gran parte del territorio y especialmente en el siglo que nos ocupa. Los últimos sorianos en vestir de calzón tenían cotidianamente en el pañuelo coronario el complemento imprescindible para su bien vestir. Si analizamos las fotografías antiguas y las comparamos con la obra de Valeriano Bécquer, comprobamos que los pañuelos se doblaban sobre sí mismos hasta formar una banda no muy ancha que se anudaba alrededor de la cabeza atándola sobre la sien izquierda y dejando caer las puntas[399]. Esto lo vemos de manera muy clara en el lienzo de "El baile" donde Valeriano documenta perfectamente la colocación del pañuelo masculino en el hombre que está sentado tocando el tambor.

En las entrevistas realizadas en el trabajo de campo percibimos que todavía está presente en la memoria de nuestros pueblos el uso del pañuelo. En la localidad de Matamala de Almazán recogimos el siguiente testimonio a Francisco Aragonés quien no recordaba el uso de viseras o boinas en los más mayores; tan sólo el del pañuelo: "*Llevaban un pañuelo atado así a la cabeza. Yo no los veía que llevaran boina y esas cosas. Te estoy diciendo lo que veía yo en mi abuelo: un pañuelo así arrodeao, un pañuelo de color arrodeao*[400]". En la localidad de La Riba de Escalote recordaban como algo más lejano el uso del pañuelo a la cabeza y siempre unido a los hombres que vestían de calzón, nota curiosa porque La Riba no dista muchos kilómetros de Berlanga de Duero donde se vistió está prenda hasta los años 70. Tomás Gutiérrez nos explicaba su uso de esta manera:

> *Otros llevaban pañuelo más bien de seda para los días de fiesta. El Tío Domingo y el Tío Julián llevaban un pañuelo; no era cachirulo, era más bien una banda, un rodete. Lo que pasa que en vez de ser como el que llevan las mujeres para ponerse el cántaro a la cabeza, este era más grande que les cogía toda la cabeza, con nudo que, si no, se les caía. El nudo les caía un poquitín sobre el hombro o sobre la oreja*[401].

Este pañuelo desempeñaba funciones como la de abrigar la cabeza y recoger el sudor, pero ante todo era un elemento de lucimiento entre los jóvenes. El pañuelo de cabeza se llevaba en todo momento. Valeriano lo documenta no sólo en la escena festiva de "El baile" sino también en dibujos del "Leñador de los Pinares" o del pastor en "Pastor y pastora de Villaciervos". A la vista queda que el hombre lucía pañuelo en todo momento incluso dentro de la vivienda como se puede documentar en el cuadro "Interior de una casa de un pueblo de Aragón, cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate"; en cambio, era frecuente quitárselo al asistir a la iglesia o a cualquier acto religioso, circunstancia que también queda reflejada en la obra de Valeriano en su tabla "Procesión en Noviercas" donde ninguno de los hombres lleva la cabeza cubierta con pañuelo[402].

El cuadro de "El baile" es el que más información nos da sobre el uso de esta prenda en la provincia de Soria en la segunda mitad del S. XIX. Como vemos, los mozos llevan pañuelos coloridos a modo de ostentación y lucimiento. Este hecho debió ser común en nuestra provincia hasta la Guerra Civil Española tanto en los trajes festivos como en la indumentaria ritual de danzantes que es donde

---

399 Esta es la fórmula más común de colocarse el pañuelo, pero no la única que referenciamos en la provincia. Valgan como ejemplo los casos de "llevarlo tendido" (casa molino de la Orcajada), "a lo cachirulo" (Deza-Cihuela) o "en la forma que usan los catalanes" (Berzosa).

400 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la residencia de la tercera edad de Matamala de Almazán el 8 de octubre de 2015 a Francisco Aragonés de 91 años, natural de la misma localidad.

401 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en La Riba de Escalote el 2 de octubre de 2015 a Tomás Gutiérrez Palero de 72 años.

402 No podemos asegurar categóricamente que el hombre no portara pañuelo a la cabeza en las funciones religiosas. Para ello tendríamos que hacer un estudio pormenorizado de las fuentes ya que la descripción de la Procesión de San Roque y Santa Bárbara (ya citada la hablar del peinado masculino) nos dice que se quitaban el sombrero, pero lucían *"cabeza rodeada de un pañuelo de color"*. B.O.P.SO. 8 de febrero de 1843. Las fotografías antiguas de procesiones que hemos podido estudiar para este artículo nos muestran a hombres de cabeza descubierta, pero muchas de ellas son de principios de S. XX como las recogidas en las publicaciones del coleccionista e investigador Tomás Pérez Frías.

queda hoy fosilizado este uso. El periódico *La voz de Soria* se hace eco de la gala que suponía entre los mozos llevar un buen pañuelo. Así, al hablar de la Tierra de Almazán, dice que *"El orgullo de Nepas (…) se sabía en un tiempo por aquella coleta del pañuelo cachirulo que sus hombres dejaban caer sobre el hombro tras la oreja*[403]". El término cachirulo se utiliza en Soria sobre todo en la zona oriental del área provincial para referirse a los pañuelos que, una vez anudados, dejaban ver gran parte de la lazada y sus extremos. Tenemos constancia del uso de este término en la documentación oficial de la primera mitad del S. XIX[404] pese a que en Aragón la primera vez que aparece recogida esta voz según Pilar Benítez[405] es en la obra de Juan Blas y Úbide *Modismos dialectales de Calatayud* publicada en 1887. Durante el trabajo de campo realizado en la comarca del Páramo de Villaciervos tan sólo hemos oído referirse a este complemento como "pañuelo de cabeza" y nada comentan de su uso los hermanos Bécquer. Por lo que vemos en "El baile" los había lisos, como el que presenta el personaje principal que aparece de espaldas situado en el centro del cuadro, y con estampados en diferentes colores, caso del que lucen el tamborilero y el otro bailador del lienzo.

Los inventarios de bienes no anotan si los pañuelos referidos son de hombre o de mujer, así que tenemos que estudiar las requisitorias masculinas coetáneas a la estancia de los Bécquer en la provincia para hacernos una idea de las tipologías de pañuelos utilizadas. Los tejidos con los que se generalmente confeccionaron estos pañuelos coronarios fueron el algodón y la seda[406] como el que parece lucir en tonos oscuros el personaje principal de "El baile". Sin duda fue el algodón[407] el género textil más utilizado para la realización de pañuelos de cabeza. Valeriano nos muestra dos

Fotografía recopilada en la localidad de Boós (Soria) a Cecilia Tejedor durante nuestro trabajo de campo en el año 2017.

Tipos de la tierra. Colección particular.

403 Ranz Lafuente, D. (1 de octubre de 1929). La provincia de Soria. Tierra de Almazán. *La voz de Soria*, p. 2.

404 B.O.P.SO. 13 de octubre de 1843. Desaparecido Antonio Alonso de Cihuela con *"pañuelo cachirulo"*. B.O.P.SO. 27 de octubre de 1843. Desaparecido José López de Deza con *"pañuelo de cachirulo a la cabeza"*.

405 Benítez Marco, P. (2011). La voz Cachirulo en los primeros diccionarios aragoneses. En E. Guarc y D. Latas (Coords.). *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (pp. 229- 230). Zaragoza: Prames.

406 B.O.P.SO. 28 de abril de 1862. Desaparecido José Manuel Palacios de Deza con *"pañuelo de seda encarnada a la cabeza"* B.O.P.SO. 6 de enero de 1864. Desaparecido Celestino Gallo de Muro de Ágreda con *"pañuelo de seda a la cabeza"*. B.O.P.SO. 20 de enero de 1864. Desaparecido Mateo Arranz de Berzosa con *"Pañuelo de seda en la cabeza en la forma que lo usan los catalanes"*. B.O.P.SO. 24 de marzo de 1865. Desaparecido Manuel Aranda de Dévanos con *"un pañuelo de seda malo a la cabeza"*. B.O.P.SO. 6 de agosto de 1866. Desaparecido Ildefonso Campos de Ágreda con *"pañuelo de seda rayada a la cabeza un poco estrecho"*. B.O.P.SO. 20 de mayo de 1867. Desaparecido Juan López de Alaló con *"pañuelo de seda morado a la cabeza"*.

407 B.O.P.SO. 10 de abril de 1863. Desaparecido Casimiro Calonge de Noviercas con *"pañuelo de indiana oscuro a la cabeza"*. B.O.P.SO. 15 de noviembre de 1867. Desaparecido Fermín Sanz de Calderuela con *"pañuelo encarnado de percal a la cabeza"*. B.O.P.SO. 1 de noviembre de 1871. Desaparecido Pablo García de Ólvega con *"pañuelo de algodón de cuadros en la cabeza"*.

pañuelos de algodón estampado con lo que parecen motivos florales similares a los que lucen las mujeres, pero de menor tamaño.

El uso de pañuelos encarnados[408] de percal, también denominados franceses, está ampliamente documentado en las áreas geográficas del Páramo de Villaciervos y en las Tierras de El Burgo de Osma. Como ejemplo señalamos la requisitoria publicada en 1874 de un mozo de Zayas de Torres donde leemos que porta *"pañuelo francés a la cabeza"*. Los últimos en lucirlos de esta manera fueron los gaiteros de los pueblos del Coto Redondo[409] inmortalizados por los fotógrafos sorianos en numerosas ocasiones a lo largo de todo el S. XX. El Museo del Traje CIPE conserva un ejemplar (CE002199) catalogado como de la localidad de Villaciervos[410] y que forma parte del conjunto denominado traje de pastor de esta localidad. Es un pañuelo rectangular de algodón rojo estampado que presenta la misma estructura que los pañuelos femeninos descritos con anterioridad. Así contiene una primera greca perimetral que combina flores rojas de ocho pétalos y motivos geométricos en verde y rojo sobre fondo amarillo. La segunda greca está conformada por grandes motivos florales y plumas de pavo real en amarillo, verde, azul, rojo y blanco. El centro del campo del pañuelo aparece decorado con ramitos y plumas salpicadas delimitadas por una hilera de puntos amarillos.

La litografía de Saumell del "Aldeano[411]" soriano de 1888 también representa al soriano con un pañuelo a modo de banda de lo que parece ser algodón en tonos azulados. Junto con los pañuelos encarnados, los azules fueron los más usados por los hombres de la provincia de Soria en la segun-

Izquierda

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234.Detalles de los pañuelos masculinos.*

Derecha

Gaiteros del Coto Redondo con pañuelos de algodón estampado a la cabeza. Diputación de Soria. Fotografía M. Lafuente Caloto.

Pañuelo de algodón estampado. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pañuelo "de rosa". Torreblacos (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Pañuelo "de flores". Fuentearmegil (Soria).

Pañuelo "de rosa". Fuentearmegil (Soria).

408 B.O.P.SO. 14 de enero de 1861. Desaparecido Juan Carramiñana de Candilichera con *"pañuelo en la cabeza encarnado"*. B.O.P.SO. 4 de noviembre de 1861. Desaparecido Benancio Virto de Cigudosa con *"pañuelo a la cabeza encarnado"*. B.O.P.SO. 21 de agosto de 1865. Desaparecido Rafael Ruilópez de Conquezuela quien *"lleva a la cabeza medio pañuelo encarnado"*. B.O.P.SO. 15 de noviembre de 1867. Desaparecido Fermín Sanz de Calderuela con *"pañuelo encarnado de percal a la cabeza"*.

409 Justino Flores y Andrés Cabrerizo de Fuentearmegil, Félix Cabrerizo y Florencio Carro de Santervás del Burgo, o Nicolás y Eulogio Lagunas de Fuencaliente del Burgo fueron los últimos en recorrer gran parte de la provincia de Soria y la sierra burgalesa a tocar con sus dulzainas portando el pañuelo francés a la cabeza.

410 El traje de hombre de Villaciervos expuesto en 1925 iba tocado con montera de piel, no con pañuelo. Seguramente estas piezas del traje de pastor de Villaciervos se compusieron para enviarlas al Museo del Pueblo Español tal y como consta en las actas de la Comisión de Monumentos de Soria.

411 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 171). León: Ediciones Leonesas.

da mitad del S. XIX como lo demuestran las requisitorias[412] estudiadas. Dentro de las indianas de fondo azul están las denominadas "de rosa" que ya tratamos al hablar de los tocados femeninos. Estos pañuelos debieron ser muy típicos entre los hombres sorianos y así quedaba referenciado en 1872 "*un pañuelo de los llamados de doble rosa, que usan para la cabeza en esta provincia los arrieros de Ausejo y otros pueblos próximos[413]*". Su uso se extiende más allá de las tierras del Campillo de Buitrago o la Sierra. Son numerosas las anotaciones sobre su usanza que aportan las requisitorias[414] coetáneas a la estancia de los hermanos Bécquer en Soria. Posiblemente el ejemplar localizado en Torreblacos corresponda a uso masculino ya que el tamaño que presenta es un poco más pequeño que los hallados en la Tierra de El Burgo.

Montera

El *Diccionario de Autoridades* de 1734 define montera como *"Cobertura de cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos, para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída al rededor, para cubrir la frente y las orejas[415]".* Esta pieza es seguramente el tocado masculino más arcaico y menos conocido de los que documenta Valeriano en su obra soriana. El artista representa la montera en tres dibujos (dos de ellos referentes a la localidad de Fuentetoba y el otro el estudio titulado "Tipos sorianos") además de en el lienzo de "El baile".

Si hablamos de montera en la provincia de Soria, tenemos que distinguir dos tipologías bien diferenciadas: las antiguas monteras de paño, como las que representa Valeriano en su obra, y las monteras de piel. Estas últimas sobrevivieron mucho más que las anteriores y su uso se extendió hasta bien entrado el S. XX, al contrario que las primeras que ya eran piezas en desuso en la segunda mitad del S. XIX. El propio G. Adolfo reseñaba esta prenda al comentar el dibujo titulado "Aldeanos de Fuente Toba": "*la alta montera, tan común en otras provincias y que en Castilla solo se encuentra ahora en algunas localidades[416]*".

Sabemos del uso de monteras masculinas similares a las documentadas por Valeriano en otros territorios. Tal es el caso de las estudiadas por Gustavo Cotera[417] en la comarca de Campoo en Cantabria o la zamorana de Aliste, así como por numerosas litografías sobre tipos castellanos como el "Serrano artesonero del partido de Ávila", el "Labrador de la Tierra de Burgos" o el "Arriero de la Tierra de Segovia" incluidas en la *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en 1801*[418].

Son muy pocos los testimonios orales recogidos en nuestro trabajo de campo que nos hablen del uso de la montera. En la localidad de Aguilera Benita Molina nos explicó que su padre, Saturnino

---

412 B.O.P.SO. 22 de julio de 1861. Desaparecido Agustín Golvano de Radona con *"pañuelo azul a la cabeza"*. B.O.P.SO. 23 de agosto de 1861. Desaparecido Casimiro Fernández de Morón con *"pañuelo azul con flores a la cabeza"*. B.O.P.SO. 16 de mayo de 1862. Desaparecido Juan Manuel Palacios de Deza con *"pañuelo azul a la cabeza"*. B.O.P.SO. 6 de julio de 1863. Desaparecido Estaban Poyo de Castilruiz con *"pañuelo en la cabeza de percal azul"*.

413 B.O.P.SO. 7 de agosto de 1872

414 B.O.P.SO. 14 de abril de 1862. Desaparecido Faustino Yubero de Barca con *"pañuelo de color de rosa a la cabeza"*. B.O.P.SO. 20 de agosto de 1862. Desaparecido Pedro Lozano de Valtueña con *"Pañuelo de rosa a la cabeza"*. B.O.P.SO. 15 de junio de 1864. Desaparecido Rufino Garijo de Moñux *"lleva un pañuelo de rosa a la cabeza"*. B.O.P.SO. 29 de junio de 1866. Desaparecido Hipólito Llorente de Candilichera con *"pañuelo de rosa a la cabeza"*. B.O.P.SO. 2 de julio de 1869. Desaparecido Manuel duarte de Gómara con *"pañuelo de rosa a la cabeza"*. B.O.P.SO. 4 de marzo de 1872. Desaparecido Nicolás Jiménez de Ituero con *"pañuelo de rosa a la cabeza"*.

415 Real Academia Española. (s.f.). Montera. *Diccionario de Autoridades* (1726- 1739). Recuperado el 15 julio de 2020, de https://webfrl.rae.es/DA.html

416 Bécquer. G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p. 15.

417 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 306). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos; y Cotera, G. (1999). *El traje en Cantabria* (p. 137). Santander: Editorial Cantabria.

418 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (pp. 50, 73 y 147). León: Ediciones Leonesas; y Rodríguez, A. (1801). *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en 1801* (planchas nº 46, 47 y 53). Madrid: Librerías de Castillo.

Molina, solía contarles la siguiente historia en la que esta prenda formaba parte activa de la escena. Parece ser que en tiempos sólo llegó a quedar un vecino en el pueblo, motivo por el que se vio obligado a convocar un concejo para buscar una solución. Reunido el concejo en la casa de Ayuntamiento, en un lado puso el jarro con el vino[419] y en el otro la montera. A ambas partes les preguntó qué hacer y al no obtener respuesta alguna, les dijo: "*Tú no dices nada, jarro; tú no dices nada, montera; pues quietos en Aguilera*[420]". Al margen de esta narración, en esta localidad de la Tierra de Berlanga no nos pudieron aportar ningún dato más sobre esta prenda. Tampoco aparecen muchos ejemplares

Valeriano D. Bécquer. Soria. ***Aldeano de Fuentetoba****. El Museo Universal 16 de junio de 1867. p. 189 Detalle de la montera.*

Valeriano D. Bécquer. (ca. 1866). ***Tipos Sorianos****. Dibujo a lápiz. Colección Particular. Detalle de la montera.*

Valeriano D. Bécquer. ***Aldeanos de Fuentetoba****. Tipos de Soria. La Ilustración de Madrid 27 de febrero de 1870. p. 12. Detalle de la montera.*

419 Costumbre muy extendida en la provincia de Soria. En los concejos se solía repartir vino con un jarro grande de barro, muchas veces vidriado y con inscripciones relativas a su pertenencia al concejo. Son numerosos los ejemplares localizados destacando los del Ayuntamiento de Villasayas y el de Valderrueda.

420 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Aguilera el 26 de julio de 2017 a Benita Molina de 74 años.

referenciados en la documentación oficial del S. XIX[421], seguramente porque eran piezas que iban desapareciendo en favor de los sombreros. Bien es cierto que las monteras asoman en las testamentarias sorianas del S. XVIII[422], pero lo hacen de una forma poco significativa.

Respecto a su forma no ha perdurado vestigio alguno más que lo plasmado en la obra de Valeriano y el recuerdo que tenía de ellas Isidora Barranco de Villabuena quien las describía de esta manera.

> *¡Ay, las monteras! Mi abuelo, el padre de mi padre, tenía una y se la llevó el Juan a Madrid. Era así aparecida, tenía así una cosa alta para arriba que se hundía para adentro y luego tenía un trozo más abajo para taparse las orejas. Era de paño e iban a echar ramón a las ovejas cuando nevaba y se la ponían y se tapaban las orejas para que no les cayera la nieve[423].*

En base a estos datos podemos decir que las monteras estaban compuestas por la copa y el ala con sus vueltas de formas triangulares del mismo paño y revestidas. Valeriano la documenta en "El baile" confeccionada en paño pardo con las vueltas de color negro, nota que concuerda con la descripción de los bienes robados a Fabián Esteban de Almazul donde leemos *"Una capa en buen uso de paño ordinario color de pasa. Dos monteras: la una nueva del mismo color que la capa forrada de pana negra y la otra de paño más inferior que tira un poco como a negra, forrada como la anterior[424]*".

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de anciano con montera.*

Pareja de campurrianos de Salces (Cantabria), con los trajes que Cantabria llevó a Sevilla en 1908 para participar en las "Fiestas Patrióticas" conmemorativas de la independencia del 2 de mayo.

421 Nos referimos a las monteras de paño que son las que documenta Valeriano en su obra soriana. Las de piel, aunque tampoco suelen referenciarse en herencias y particiones, sabemos que estuvieron en uso hasta bien entrado el S. XX y quedan testimonios, piezas testigo y gran cantidad de fotografías que documentan su uso. B.O.P.SO. 15 de septiembre de 1843. Desaparecido Isidoro Campo de Abanco con *"Montera y anguarina de paño pardo ordinario"*. B.O.P.SO. 15 de marzo de 1843. Desaparecido Ildefonso Sacristán de Morales con *"montera de paño"*.

422 *"Una montera de paño pardo"* (Brías, 1729). *"Una montera de paño de media ropa"* (Retortillo de Soria, 1730). *"Una montera de paño de Segovia"* (Lumías, 1742). *"Una montera de paño de pardo"* (La Revilla de Calatañazor, 1745).

423 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villabuena el 2 de agosto de 2015 a Isidora Barranco de 82 años.

424 B.O.P.SO. 13 de abril de 1853.

Tampoco sabemos nada sobre su factura ni de las piezas que la componían. Suponemos que al igual que las alistanas y campurrianas en su confección intervendrían casi dos docenas de piezas[425]. En los trazos de las monteras Valeriano destaca una línea separando la copa y las alas. Este detalle aparece plasmado en todos los ejemplares documentados por lo que entendemos que posiblemente sean la unión de ambas piezas y sus forros. La forma en que Valeriano acomoda la pieza a la cabeza en su obra es similar a la descrita por la vecina de Villabuena. Las alas se colocaban sobre las orejas con la finalidad de poder bajarlas y abrigar más la cabeza como se muestra en el lienzo de "El baile" o en el dibujo de "Aldeanos de Fuente Toba"; sin embargo, también se podían colocar asentando las vueltas sobre la frente y la nuca como aparece documentado en los dibujos "Aldeano de Fuentetoba" y "Tipos sorianos".

Seguramente sea la alta montera de paño el elemento más arcaizante de los documentados por Valeriano en su obra soriana. Con una ausencia total de piezas testigo localizadas es admirable que en pleno S. XXI hayamos tenido la suerte de poder rescatar de la memoria lo que seguramente sean los últimos atisbos sobre el uso de esta prenda.

Sombrero

Sombreros y monteras de paño convivieron durante todo el S. XIX y así lo plasma Valeriano en su obra soriana. Si bien es cierto que la montera fue decayendo en uso frente a la moda del sombrero, más moderna y que duró hasta bien entrado el S. XX, como podemos comprobar a través del material gráfico del momento. No son muchos los datos de sombreros apuntados en la documentación notarial del S. XIX[426]; además se especifica poco sobre sus características o tipologías. Las requisitorias de la segunda mitad del S. XIX son las que nos aportan más información sobre las tipologías de sombreros que se usaban en la provincia. De su estudio se desprende que los sombreros conocidos como "anchos[427]" son los que más predominan entre los sorianos incluso con sus variaciones "a lo aragonés[428]" que se dieron en la zona rayana con Aragón. Otro de los tocados más usados fueron los sombreros calañeses[429] y en menor medida aparecen referenciadas otras tipologías como sombreros manchegos o madrileños[430].

Los sombreros anchos o de ala ancha son los que plasma Valeriano en su obra soriana, aunque en la mayoría de las ocasiones los documenta sin que vayan colocados en la cabeza de su portador, como sucede en el cuadro "Campesinos en un pozo" o en "El baile". En este último lienzo aparece en un segundo plano un personaje embozado en una capa que cubre su cabeza con sombrero de amplia ala.

---

425 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 306). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos; y Cotera, G. (1999). *El traje en Cantabria* (p. 139). Santander: Editorial Cantabria.

426 *"Un sombrero en 4 reales"* (Yanguas, 1832). *"Un sombrero en 3 reales"* (Hoz de Arriba, 1842). *"Un sombrero"* (Almaluez, 1850). *"Un sombrero bastante viejo"* (Valdelavilla, 1852). *"Un sombrero ancho"* (Matamala de Almazán, 1853). *"Un sombrero viejo"* (Radona, 1857). *"Sombrero bastante usado"* (Sotillo del Rincón, 1864). *"Más un sombrero"* (Torreblacos, 1880).

427 B.O.P.SO. 20 de agosto de 1852. Desaparecido Manuel Moreno de Miño de Medinaceli con *"sombrero ancho"*. B.O.P.SO. 5 de octubre de 1853. Desaparecido francisco Carramiñana de Deza con *"sombrero ancho redondo"*. B.O.P.SO. 27 de febrero de 1854. Desaparecido Mariano Martínez de Matamala de Almazán con *"sombrero ancho"*. B.O.P.SO. 31 de julio de 1857. Desaparecido Miguel Pascual de Sauquillo de Paredes con *"sombrero ancho"*. B.O.P.SO. 1 de junio de 1864. Desaparecido Paulino Casado de Iruecha con *"sombrero ancho"*.

428 B.O.P.SO. 1 de enero de 1840. Desaparecido Joaquín Esteban de Deza con *"sombrero ancho a lo aragonés"*. B.O.P.SO. 13 de octubre de 1843. Desaparecido Antonio Alonso de Cihuela con *"sombrero ancho a lo aragonés"*. Sobre esta denominación podemos encontrar más información en Maneros, F. (2011). *Vestir la tradición I. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón* (p. 240). Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa.

429 B.O.P.SO. 24 de diciembre de 1866. Desaparecido Francisco Pérez de Soria con *"sombrero calañés"*. B.O.P.SO. 12 de agosto de 1870. Desaparecido Evaristo Martínez de Aldealpozo con *"sombrero calañés"*. B.O.P.SO. 24 de julio de 1874. Desaparecido Gavino Sanz de Valdegeña con *"sombrero calañés"*.

430 B.O.P.SO. 2 de julio de 1852. Desaparecido Hermenegildo Ortega de Fuencaliente del Burgo con *"sombrero madrileño"*. B.O.P.SO. 13 de octubre de 1852. Desaparecido Félix Cámara de Covaleda con *"sombrero madrileño"*. B.O.P.SO. 21 de septiembre de 1849. Desaparecido Manuel Tutor de Fuentes de Ágreda con *"sombrero manchego viejo"*. B.O.P.SO. 11 de febrero de 1850. Desaparecido Lorenzo Peña de Ágreda con *"sombrero manchego"*.

Desconocemos la procedencia de estos sombreros, aunque sabemos que en Soria capital junto a la puerta del Postigo en 1852 había una sombrerería regentada por Pedro de Lucía que ofrecía *"un surtido de sombreros finos y ordinarios a precios arreglados: en la misma se reforman sombreros usados dejándolos de última moda; también se halla un depósito de gorros y gorras de todas clases*[431]*"*.

No es de extrañar que los habitantes del Páramo de Villaciervos, tan acostumbrados a frecuentar el mercado de la capital por su cercanía a esta, adquieran estos sombreros en este tipo de comercios. En nuestro trabajo de campo por la comarca no hemos podido grabar ningún testimonio descriptivo que aporte más datos a este estudio ni tampoco hemos podido localizar ninguna pieza testigo similar a las que plasma Valeriano en su obra. El Museo del Traje CIPE conserva un ejemplar (CE002188) que forma parte del "Traje de hombre de Las Cuevas de Soria". Este sombrero está realizado en una sola pieza de fieltro muy basto de lana parda teñida de negro. El color natural de la lana se aprecia en la zona interna de la copa. Es de ala ancha y ligeramente vuelta, y de copa redonda. En la base de la copa presenta señales de haber estado adornado con una cinta o cordón. Este ejemplar es similar en envergadura y en forma al que dibuja Valeriano a los pies del tamborilero de "El baile" o el del pastor de "Campesinos en un pozo". El sombrero de Las Cuevas de Soria nos recuerda en forma y en hechura al conocido como sombrero de Tronchón turolense[432].

El sombrero no sólo era una prenda de abrigo; también era una pieza de lucimiento y podía colocarse encima de los pañuelos de la cabeza tanto en el día a día como en las fiestas. La ronda navideña de Villaciervos conservaba una estrofa en la que se retrataba al sombrero como prenda de lucimiento.

La una me mira la capa,
la otra me mira el sombrero,
la otra me mira los peales
por ver qué blancos los llevo[433].

Según avanzaba el S. XIX la moda de los sombreros de ala ancha fue disminuyendo frente a alas con menos vuelo lo que hizo que muchos de estos grandes sombreros fueran modificados, como leemos en esta nota tomada de una requisitoria del pueblo de Villasayas donde el mozo Roque Hernández vestía *"Sombrero que ha sido ancho rasgado alrededor de la copa, y sus alas encogidas*

Izquierda

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalles de sombreros.*

Derecha

Sombrero. Las Cuevas de Soria (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Hombre de El Royo (Soria) luciendo el sombrero en la mano en un acto religioso Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 11896.

Retrato de Hombre de Las Cuevas de Soria (Soria). Propiedad Familia Pérez Rioja.

431 B.O.P.SO. 12 de noviembre de 1852.

432 Guarc, E. y Latas, D. (Coords.) (2011). *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (p. 236). Zaragoza: Prames.

433 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervos el 27 de septiembre de 2020 a Emilia Gómez Verde de 79 años.

con un hiladillo[434]*"*. También la fotografía de las primeras décadas del S. XIX nos hace ver cómo el sombrero de ala ancha perdió su hegemonía frente a los sombreros de ala más corta o sombreros calañeses y chalanes.

Capotes

Valeriano plasma al campesino soriano vistiendo una serie de prendas como capas, capotes y anguarinas a modo de abrigo, pero también como prendas de lucimiento y gala. De todas ellas el capote fue una de las que más llamó la atención de los hermanos Bécquer durante su estancia en nuestra provincia. G. Adolfo lo describía de esta manera en el texto que acompañaba al grabado "Campesino del Burgo de Osma[435]": "*antiquísimo y característico traje con el que se distingue del resto de los habitantes de la misma provincia*[436]".

El capote soriano es una prenda cerrada con escote redondo para meter la cabeza a modo de dalmática. No posee mangas; tan solo unos rectángulos de paño sujetos a los hombros a modo de aletas sobre los brazos. Esta prenda tiene una capucha con forma puntiaguda que popularmente se denomina "capilla". El capote soriano plasmado por Valeriano en su obra nos recuerda a otras prendas aragonesas como la ropilla ansotana, el capote cheso o las utilizadas en tierras del Norte como el capisayo vizcaíno o el capote traído en la zona oriental de Cantabria[437].

G. Adolfo destacaba la antigüedad de esta prenda que algunos estudiosos la han querido unir de una forma un poco arriesgada con el "sagum" que vestían las tribus celtibéricas que habitaron este territorio. Seguramente su origen sea medieval; Carmen Bernis en su estudio sobre la *Indumentaria Española en época de Carlos V* habla del tabardo como "*ropas cortadas como capuces y con su capilla atrás cerrada, pero tenían abiertas unas maneras a los lados derechos de los brazos por donde los sacaban*[438]". Esta prenda u otras de similar factura parecen estar ya representadas en numerosos bajo relieves medievales de nuestra provincia. Un ejemplo de ello son los pastores esculpidos en el capitel del ciclo del nacimiento del Monasterio de San Juan de Duero en Soria capital. En Quintanilla de Nuño Pedro nos hablaron de forma casi burlesca sobre el uso de esta prenda en la comarca por influencia de los monjes jerónimos del monasterio de Espeja de San Marcelino[439].

Los capotes son prendas generalmente pastoriles que se han estado usando en nuestros pueblos hasta los albores del S. XXI. En la localidad de Villálvaro pudimos recoger este testimonio de Manuel Romero respecto a su uso.

> *Yo me he puesto capote, y este también para las ovejas. Era entonces muy cómodo. Solo ponértelo hasta abajo y con unas mangas así abiertas para tapar los brazos y una capilla para la cabeza (…..) y las mujeres también con capote. Era el mejor avío que había entonces. Llovía y llovía y no se calaba, porque la manta de los pastores que si el aire, que si...; en cambio, el capote no se movía*[440].

---

434 B.O.P.SO. 23 de agosto de 1952. Desaparecido Roque Hernández de Villasayas.

435 Domínguez Bécquer, V. (30 de junio de 1867). Tipo soriano. Campesino del Burgo de Osma. *El Museo Universal*, p. 208.

436 Domínguez Bécquer. G. A. (30 de junio de 1867). Tipo soriano. Campesino del Burgo de Osma. *El Museo Universal*, p. 205.

437 Maneros. F. (2013). *Vestir la tradición II. Guía geográfica de la indumentaria tradicional en Aragón* (p. 65 y 87). Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa- Zaragoza; y VV.AA. (2003). *Pasado de moda.* (p. 239). Bilbao: Museo vasco. Cotera, G. (1999). *El traje en Cantabria* (p. 142). Santander: Editorial Cantabria.

438 Bernis, C. (1962). *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (p. 105). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

439 En 1836, tras los avatares de la Guerra de la Independencia y las leyes desamortizadoras, comienza el abandono del monasterio de Santa María fundado a comienzos del S. XV. En 1931 ya sólo queda del monasterio la iglesia vacía. Lamentablemente fue demolida en 1939 por los vecinos de Guijosa para, de esta manera, impedir el regreso de los monjes y la posible incautación de sus tierras por parte de estos.

440 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villálvaro el 8 de septiembre de 2015 a Manuel Romero de 91 años.

Valeriano D. Bécquer. ***Tipo soriano. Campesino del Burgo de Osma****. El Museo Universal 30 de junio de 1867 p. 208.*

Saumell. (1889). ***Aldeano****.*
Cromolitografía. J M. Quadrado.
España, sus monumentos y artes.
Barcelona, Cortezo.

Los ejemplares localizados corroboran los datos obtenidos en la documentación oficial de finales del S. XIX [441] ya que están confeccionados en tejidos del país en los diferentes tonos de la lana de la oveja negra sin teñir predominando en la producción local los tejidos de jerga, paño y sayal conocido este popularmente como "tela de capote". Vicente Dueñas de Orillares tenía conocimiento de cómo los dos telares que había en la localidad elaboraban este tejido con la lana negra hilada por las mujeres: "*Aquí llevábamos al Tío German y al Tío Regino los ovillos y ellos tejían y hacían para hacer el capote*[442]". Una vez tejida la pieza tenía que ser abatanada. En la citada localidad aún guardaban en la memoria la imagen sobre el edificio del batán en el paraje del Morro Batán, pero no su funcionamiento. La mujer de Vicente, Petra Benito, recordaba el envío del tejido a los batanes de Coruña del Conde, ya en la provincia de Burgos.

Como vemos en "Campesino del Burgo de Osma" el capote está compuesto por ocho piezas: dos grandes rectángulos que componen la parte delantera y trasera unidos con dos cuchillos laterales para darle amplitud a la prenda a los que se le unen otros dos rectángulos abiertos que componen la especie de aletas que tiene la prenda por mangas. A todo el conjunto se le agrega la capucha puntiaguda denominada capilla y una pequeña pieza debajo de la abertura del cuello a modo de refuerzo.

Para la confección del capote no se llamaba a los sastres. En cada pueblo había un vecino hábil en el corte de las piezas y las mujeres de la casa las cosían y unían. En Orillares Ángel Ortega recordaba que su padre era el encargado de realizar esta función.

> *A mi padre le decían: Agapito, sube a cortar el capote. Lo cortaba según la persona. Si era pequeño, pues pequeño; si era grande, más grande. Pa'l que quisiera eso es como los sastres. El tejido lo hacían aquí y en Espeja había otro tejedor (…). El tejedor hacía la tela y luego mi difunto padre cortaba el capote*[443].

Detalle de cuello y capucha de un capote. Piquera de San Esteban (Soria). Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

441 B.O.P.SO. 11 de diciembre de 1861. Desaparecido Ignacio Barrios de Soto de San Esteban con "*capote de paño royo*". B.O.P.SO. 15 de diciembre de 1871. Desaparecido Gregorio Torre de Berzosa con *"capote de sayal con caperuza"*. B.O.P.SO. 9 de febrero de 1874. Desaparecido Venancio González de Zayas de Torre con *"capote cerrado de sayal a medio uso"*. B.O.P.SO. 17 de septiembre de 1875. Desaparecido Domingo de Diego de Zayas de Torre con *"capote cerrado de paño del país"*.

442 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Orillares el 1 de agosto de 2015 a Vicente Dueñas de 95 años y su mujer Petra Benito de 94 años.

443 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Orillares el 1 de agosto de 2015 a Ángel Ortega de 83 años.

Izquierda

Capote. Santervás del Burgo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

En el dibujo titulado "El cuento del abuelo" Valeriano documenta esta prenda en el Páramo de Villaciervos-Calatañazor. Durante nuestro trabajo de campo no hemos podido confirmar el uso del capote cerrado en esta comarca. Los informantes nos han hablado de prendas de abrigo como capas y anguarinas, pero nunca de esta prenda; en cambio, en los pueblos de la Tierra de El Burgo, al Norte de la carretera N-122, el capote cerrado es una prenda cuyo recuerdo está muy vivo, ya que hasta no hace muchos años algún pastor todavía hacía uso de él de forma cotidiana. "Campesino del Burgo de Osma" es el dibujo de Valeriano que documenta la prenda en esta comarca, aunque,

Derecha

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma****. Óleo sobre tabla. Museo Nacional del Prado (Madrid). Inv. P.004236.*

bien es cierto que años más tarde Saumell[444] escoge a un soriano de esta misma zona vestido de capote para ilustrar la obra *España*: *sus Monumentos y sus Artes*. Manuel Blasco en su *Nomenclátor de la Provincia* al hablar de la vestimenta de los habitantes de Zayuelas puntualiza "*y por sobretodo una dalmática parda desfigurada con capucha*[445]". Los habitantes del Coto Redondo (Fuencaliente

Anguarina. Torrevicente (Soria) Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

444 Casado Lobato, C y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 171). León: Ediciones Leonesas.

445 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la Provincia de Soria* (p. 639). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

del Burgo, Fuentearmegil, Santervás del Burgo y Zayuelas) fueron los que hicieron de esta prenda una seña de identidad y posiblemente sea la zona donde más capotes hemos podido documentar. Hay familias que guardan hasta cinco ejemplares sin usar en sus arcas. Esther Vallejo[446] ya recoge en su monografía sobre el traje popular que en estos pueblos el capote era un elemento textil usado por hombres y mujeres como también nos trasmitieron para este trabajo en pueblos como Orillares o Villálvaro. Esto nos recuerda al comentario publicado en 1788 por Juan de Loperráez en su *Descripción histórica del Obispado de Osma* donde al hablar de las mujeres de Pinares expone que "*por lo común, las mujeres llevan unos sacos de paño basto, que les coge desde los hombros a los pies y les dan el nombre de jornea (Es un traje cerrado, pero tan estrecho, y de hechura tan extraña, que para ponérselo entran primero por la cabeza; y para quitárselo tiene en la espalda una lazada, y entrándolo en una escarpia, que está a prevención clavada en la pared del dormitorio, van sacando poco a poco el cuerpo de esta jornea, quedando colgada, y en disposición para vestirse a la mañana siguiente)*[447]". El padre Saturio González[448]califica con este mismo término de jornea al capote utilizado en el partido de Salas de los infantes, por lo que entendemos que esta pieza se extendió desde la zona pinariega de Burgos y Soria hasta la Ribera del Duero a su paso por ambas provincias. El padre Saturio apunta que la jornea dejó paso a la anguarina en las burgalesas Tierras de Lara a mediados del S. XIX. Es cierto que durante todo el S. XIX surgieron prendas híbridas que fueron acomodando el capote hacia la comodidad de otros oficios. Así Valeriano plasma en "Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma" una prenda que mantiene características del capote como la capilla o las mangas abiertas, pero que ya está abierta por la zona delantera facilitando la comodidad al vestirla. Según apreciamos en la tabla de Valeriano esta prenda está realizada en paño pardo casero del color de la lana. Su largura es considerable, como pasa con los capotes, llegando hasta la espinilla y carece de botones de manera que se abrochaba con una correa o cuerda alrededor de la cintura. En nuestro trabajo de campo por la comarca no hemos podido localizar ningún ejemplar similar al documentado por Valeriano, aunque este tipo de piezas híbridas entre capotes y anguarinas aún permanecían en la memoria de los pueblos. El Museo del Traje CIPE conserva un ejemplar (CE002667) similar al pintado por Valeriano, pero sin capilla, procedente de la localidad de Fuencaliente del Burgo. Está confeccionado en paño grueso de color pardo y sus facturas corresponden a la de las anguarinas ya que al carecer de capilla mantiene el cuello de tirilla y no posee elementos de cierre. Las mangas se componen con unos rectángulos del mismo paño que se enganchan al hombro de la pieza. Si bien es cierto que esta pieza no se corresponde con la tipología más extendida por la localidad tal y como hemos comentado anteriormente.

Capas

El *Diccionario de Autoridades* define la capa bajo la siguiente descripción:

> *Vestidura hecha de paño ú otro género de lana y también de seda que se pone sobre los hombros y llega hasta las rodillas, suelta y en forma redonda y sirve para cubrir al hombre ó abrigarle; por lo cual se pone sobre los demás vestidos, y para adorno y seguridad tiene en la parte superior como un como cuello o pedazo de la misma tela que se llama capilla, que cae por detrás y ciñe los hombros*[449].

---

446 Vallejo, E. (2006). *El vestido popular de Soria* (p. 137). Soria: Diputación Provincial de Soria.

447 Loperráez Corvalán, J. (1788). *Descripción histórica del Obispado de Osma*, Tomo II (p. 4). Madrid: Ed. Turner.

448 González, S. (1947). Estudio sobre la indumentaria serrana del partido de Salas de los Infantes (Burgos). En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología*, Tomo XXII (p. 56). Madrid. Museo Antropológico Nacional.

449 Real Academia Española de la Lengua. (2019). Capa. *Diccionario de Autoridades* (1726- 1739). Recuperado el 29 de noviembre de 2020 de, https://webfrl.rae.es/DA.html

Ayuntamiento de Navalcaballo (Soria). Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1345.

Valeriano plasma en su obra soriana una amplia representación de personajes vistiendo esta prenda. Es larga y suelta, abierta por delante y sin mangas y se luce sobre los hombros por encima del vestido. Encontramos capas cuyo vuelo está compuesto por un círculo cerrado y otras que son sólo medio círculo. Suelen ser largas cubriendo hasta debajo de la pantorrilla, aunque Valeriano en su "Pastor de Villaciervos" la dibuja por encima de la rodilla[450]. Su función era envolver el cuerpo cubriéndolo desde el cuello hasta los tobillos. La capa, según queda plasmado en la obra de Valeriano, fue una pieza de uso muy extendido tanto para el trajín diario de pastores como para eventos destacados en la vida de la comunidad.

La capa, además de una pieza de abrigo, es una prenda ceremonial siendo muchas veces de uso obligatorio en "los días de incienso[451]" como bodas[452], entierros, romerías, actos de cofradía y ayuntamiento. Todavía hoy su uso está presente en actos de carácter ritual. Los hermanos de la Cofradía de la Vera Cruz de Ágreda acuden a los funerales de los miembros de la hermandad luciendo esta prenda[453]. Esta práctica debió ser común en todas las cofradías; así, Alfredo Vallejo recoge que la cofradía de la Vera Cruz de La Ventosa de Fuentepinilla[454] pasaba lista y tomaba nota de aquellos que no vestían capa en los actos de obligación de la iglesia y días especiales como el de la Cruz de mayo, la Cruz de septiembre, los actos de Semana Santa y los entierros. El mismo autor documenta que un hombre al que se le obligó a entrar en la cofradía protestó el resto de su vida llevando a los actos de la cofradía la anguarina más vieja que tenía.

---

450 Debieron existir ejemplares más cortos similares a los que representa Valeriano en "Pastor de Villaciervos". Emilia Gómez Verde de Villaciervos todavía recordaba a un pastor llamado Eloy al que su ama vestía con prendas viejas y llevaba una capa corta. En el otro extremo del Páramo de Villaciervos-Calatañazor, en la localidad de Rioseco de Soria, también podemos ver estos ejemplares de capa corta para diario a través de la fotografía depositada en el Archivo Histórico Provincial en la que aparecen varios hombres en el royo.

451 *"Pues los días de incienso el ayuntamiento llevaba las capas cuando éramos pequeños; luego ya no"*. Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Lumías el 30 de agosto de 2016 a Pilar Varas de 76 años, Eduarda Serrano Cayuela de 83 años, Luisa Arriba Rello de 85 años, Juliana Serrano Cayuela de 77 años, María Lourdes Rello Antón de 82 años y Felicitas Arriba Ortega de 87 años.

452 *"más el importe de una capa, un chaleco y una chaqueta que se le hizo el día que se casó"*. Hijuela que entrega Vicenta Blasco, viuda y vecina de Rebollar, a su hijo Bernardo Pinilla al contraer matrimonio con Juana Arribas. 14 de octubre de 1883. Archivo familiar del autor.

453 Otras cofradías como la de los Hermanos de la Vera Cruz de Almazán también visten con capa y con bicornio en las procesiones; lo mismo sucede en la localidad de San Pedro Manrique durante la Semana Santa.

454 Vallejo de Miguel, A. (2009). *En Soria las aldeas se mueren: La Ventosa de Fuentepinilla* (p. 62). Soria: Diputación Provincial de Soria.

Valeriano D. Bécquer. **Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos**. *El Museo Universal, 17 de marzo de 1867 p. 85.*

Hombres de Rioseco de Soria (Soria). Fotografía Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv.1345.

Eugenia Benito de la localidad de Madruédano ratificaba este hecho señalando "*a las ovejas, la capa ya últimamente cuando era viejecita. Las capas las llevaban los del ayuntamiento, cuando había fiesta; por ejemplo, en el mes de mayo que eran todos los días, que si la Santísima Trinidad, que si el Corpus. Se ponían tan chulos. Lo del calzón se fue quitando, pero la capa no*[455]".

Valeriano en "Procesión en Noviercas" documenta las capas pardas en los portadores de la imagen, en el grupo de hombres colocados en un segundo plano a la izquierda de la tabla y en uno de los alumbrantes. Realizadas con la lana de los rebaños familiares, las capas pardas fueron consideradas por el artista sevillano las propias del "estilo del país" ya que en su obra no aparece ninguna de color negro. Es cierto que ya desde el S. XVII hasta el S. XIX existe una cierta prevalencia en el ámbito rural por las capas pardas frente a las capas negras y así lo demuestra la documentación notarial[456]. Las negras eran más caras y muchas veces estaban confeccionados en paños del comercio mientras que las pardas estaban elaboradas en su mayoría con paños de producción local. En las primeras décadas del S. XX las capas pardas se dejaron para el día a día y las negras para los días festivos. De este modo lo recordaba Isidora Barranco de Villabuena: "*las capas para ir pastores, pero algunos las tenían negras para la iglesia. Aquí las capas negras, negras que serían tintás y las marrones color de la oveja*[457]".

Valeriano también muestra a un edil de la vertiente aragonesa del Moncayo luciendo capa en su dibujo titulado "El alcalde[458]". En el texto que acompaña al grabado publicado en agosto de 1866 en *El museo universal* leemos lo siguiente: "*la capa de rigor en los actos oficiales, aun en verano, pues equivale al frac (...), todo indica que se encuentra en el ejercicio de sus funciones.*[459]" Seguramente por ser considerada prenda ceremonial y por la obligación de su uso en ciertos momentos de la vida del hombre soriano han llegado hasta nuestros días muchos ejemplares en buen estado de conser-

455 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Madruédano el 9 de agosto de 2019 a Eugenia Benito Benito de 98 años.

456 "*Más una capa de paño moreno nueva tasada en sesenta y cinco reales, más otra capa de paño moreno tasada en cincuenta reales, más otra capa mala tasada en veinticinco reales*" (Rebollar, 1697). "*Una capa de paño pardo casero en treinta y tres, otra capa vieja en veinticuatro, otra amatada en 30*" (Langa de Duero, 1707). "*Una capa de paño del color de la corteza*" (Ciria, 1850). *"Una capa en treinta"* (Hoz de Arriba, 1852). "*Una capa de paño casero nueva en catorce*" (Muriel Viejo, 1863). "*Una capa la mejor*" (Hinojosa del Campo, 1880). "*Una capa parda ya gastada en cincuenta y cinco reales*" (Noviercas, 1880).

457 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villabuena el 2 de agosto de 2015 a Isidora Barranco de 82 años.

458 Domínguez Bécquer, V. (12 de agosto de 1866). El alcalde, tipo aragonés. *El Museo Universal*, p. 253.

459 Domínguez Bécquer, G. A. (12 de agosto de 1866). El alcalde (tipo aragonés). *El Museo Universal*, p. 252.

Izquierda

Capa parda. Fuentegelmes (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

Derecha

Capa parda. La Cuenca (Soria). Detalle de la decoración del cuello. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria.

vación. Alguno lo hemos encontrado partido por la mitad a razón de herencias; incluso a lo largo del trabajo de campo hemos oído contar cómo el reparto de la capa del abuelo causó la ruptura de las relaciones familiares por ser considerada la prenda más valorada. Adoración Martínez de San Andrés de San Pedro nos contaba cómo recordaba que su abuelo se había ganado el apodo familiar de "los gatos" porque un día arrodillado en el suelo de la iglesia durante la eucaristía dio caza a un ratón con el embozo de su capa.

El amplio vuelo de estas capas se conseguía añadiendo varias piezas de paño ya que la anchura de los telares locales no permitía realizarlas de una pieza. Eran muchos los metros de paño utilizados en su confección y estos dependían, además de la altura del individuo, del destino de la prenda. En

ocasiones la documentación oficial nos deja anotaciones del material utilizado[460] para su confección como este ejemplo tomado del inventario de bienes de Baltasar Sanz, sastre de la localidad de Almazán que ejecutó su maestría en esta villa a finales del S. XVIII y principios del S.XIX: "*seis varas y media de paño negro para una capa en ciento noventa y cinco*[461]".

Las capas tenían un cuello levantado de tirilla que suele presentar en casi todos los ejemplares estudiados pespuntes con formas geométricas e incluso hemos localizado algunos con las iniciales de la persona para la cual fue confeccionada. Esta decoración aparece muy clara en el grabado "El alcalde", obra del pintor sobre tipos del Somontano del Moncayo. Valeriano en sus trabajos no plasma ningún tipo de broche o sistema de cierre para la prenda. En nuestro trabajo de campo tampoco hemos localizado cierre alguno en los ejemplares antiguos. El propio peso y las hechuras de la prenda la mantienen sobre los hombros sin necesidad de elemento de cierre.

En muchas ocasiones Valeriano muestra las capas pardas embozadas o recogidas. Así las vemos en "El baile" o en "Procesión en Noviercas"; sin embargo, en la obra del pintor no apreciamos si las capas poseen o no vistas o embozos, término con el que popularmente se conocía a las guarniciones de tela situadas a cada uno de los lados de la abertura delantera. Estas se solían colocar en las capas más ricas siendo en los ejemplares más antiguos de bayeta o de pana lisa, tal y como nos confirman las requisitorias de finales del S.XIX[462] donde quedó reflejado el uso o ausencia de este elemento decorativo.

Otro elemento distintivo de esta prenda es el capillo[463], pieza sobrepuesta que va unida al cuello cubriendo los hombros y que actualmente se conoce como esclavina. El capillo, según lo muestra en su obra Valeriano, estaba confeccionado en el mismo paño que la prenda y no solía ser muy largo como vemos en el dibujo de "Aldeano de Fuentetoba". Este mismo dibujo nos documenta una tipología de capillos con las terminaciones delanteras en forma puntiaguda[464] que no hemos podido localizar en las piezas halladas de nuestro trabajo de campo. Las terminaciones puntiagudas de los capillos también aparecen referenciadas en la Tierra de Almazán. Valga el ejemplo de una requisitoria de los efectos robados en una casa del pueblo de Momblona donde leemos "*una capa roya de lana del país con su capillo corto de picos, faltándole en un lado de abajo un bocado de un clavo*[465]." Salvando las distancias, estas capas como las que representa Valeriano en "Aldeano de Fuentetoba" nos recuerdan a las recogidas por Carmen Ramos y Agustina Calles en la comarca zamorana de Sayago[466], aunque las sayaguesas vayan provistas de capucha. El artista sevillano no plasmó capas pardas con capucha en su obra soriana, sabemos por el trabajo de campo realizado en la comarca del Páramo

---

460 B.O.P.SO. 29 de octubre de 1845. Descripción de unas capas robadas *"Una capa de paño pardo ordinario, usada y sus embozos, cuello y forro de este del mismo paño, su capillo de media vara de largo y dos varas y media de vuelo. Otra capa de paño color castaño oscuro ordinario con embozos, forro del cuello de pana negra, y por la parte exterior el cuello sobresale la pana dos dedos y este está picado en cuadros y tiene por delante una muletilla de seda negra en cada lado, su capillo media vara de largo y tres varas y cuarta de vuelo".*

461 A.H.P.SO. Caja 1928, p. 217. Almazán, 1794. Inventario de Bienes de Baltasar Sanz.

462 B.O.P.SO. 5 de marzo de 1845. Desaparecida una capa propiedad de José María Antón, vecino de Gallinero. "*La capa es negra con embozos de bayeta morada*". B.O.P.SO. 28 de diciembre de 1849. Robo en casa de Manuel María de Navabellida. "*Una capa de paño nueva de color de pasa, con embozos de pana negra*". B.O.P.SO. 9 de diciembre de 1898. Robo en casa de Apolinar Marcos de Nepas. "*Tres capas de paño, una nueva con embozos de pana negra, otra en buen uso sin embozos y la otra también sin embozos más usada*".

463 B.O.P.SO. 13 de noviembre de 1872. Desaparecido Bernardino Mínguez de Cabreriza con "*capa de campo parda con capillo en buen uso*". B.O.P.SO. 3 de diciembre de 1873. Robo a Buenaventura Rodrigo de Fuentepinilla de "*una capa nueva de paño fino, color de castaña oscuro, con embozo de pana y capillo ribeteado de trencilla*".

464 Las terminaciones en pico más o menos pronunciado las podemos ver en diversos ejemplares de capas arcaicas. Así, en varias comarcas zamoranas comparten las pequeñas esclavinas con terminación en ángulo más o menos cerrado como podemos ver en Calles Pérez, A. y Ramos García, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago* (p. 292). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. En Riego de la Vega (León) Olga Cavero documenta esclavinas rematadas en pico. Cavero, O. (2002) *Indumentaria y joyería tradicional en la Bañeza y su comarca* (p. 154). León: Instituto Leonés de Cultura- Diputación de León. En Salamanca las vemos representadas en el "Aldeano de las cercanías de Salamanca" de José Ribelles. Casado Lobato, C. y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 128). León: Ediciones Leonesas. También las antiguas capas de Lagartera (Toledo) tenían sus esclavinas más o menos puntiagudas según se recoge en las fotografías de Platón Páramo publicadas en De Palencia, I. (1929). *The regional costumes of Spain* (lámina 160). Madrid: Voluntad S.A.

465 B.O.P.SO. 16 de abril de 1845. Robo realizado en la localidad de Momblona.

466 Calles Pérez, A. y Ramos García, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago* (p. 292). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

Capa negra. Almazán (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

que existieron. Valeriano documenta las capuchas en las capas blancas del cuadro de "El baile". Al preguntar sobre esta prenda en la localidad de Villaciervos, Víctor Tello nos comentó lo siguiente.

> *Yo ya no la conocí. Yo tenía capas, pero ya eran pardas. Tenía capucha la que teníamos nosotros. Nosotros teníamos ovejas de siempre y para ir pastores la capa, pero ya te voy a decir lo que pasó con la capa esa. Vinieron unos de Madrid; uno que se dedicaba a cantar, que eran famosos. Se encapricharon y se la di (…). Era abierta y llevaba una capa atrás. Eran muy buenas porque teníamos yeguas y te montabas en la yegua y cuando estaba lloviendo, te echabas la capa y bueno, no te mojabas porque esas capas escurren en agua y no te mojabas*[467].

Como apreciamos, el testimonio del vecino de Villaciervos da constancia de la existencia de capas pardas con capucha; estas serían similares a las capas blancas pero realizadas en lana parda.

Capa Blanca

Sin duda la capa blanca del Páramo de Villaciervos-Calatañazor es una de las prendas icónicas de la indumentaria popular española y posiblemente la pieza soriana más representada por los artistas que han plasmado tipos sorianos en su obra. Nos consta que Sorolla, Zuloaga, Maximino Peña u Ortiz Echagüe se interesaron por esta prenda; sin embargo, Valeriano Bécquer fue sin duda el pionero en plasmarla en dibujos y lienzos. Esta pieza llamó la atención de los dos hermanos Bécquer, pues así la describe G. Adolfo en el comentario relativo al dibujo de Valeriano de "Tipos de Soria. Pastor y Pastora de Villaciervos":

> *La capa blanca, distintivo por el que se conocen en toda la provincia a los pastores de aquella localidad, los únicos que conservan todavía esa prenda que por la capucha que la adorna y la forma particular que tiene, recuerda su remoto origen*[468].

A pesar de ser una prenda icónica de la indumentaria soriana, no ha sido estudiada profundamente en las monografías o recensiones[469] que se han editado sobre el traje popular de la provincia de Soria. Esto viene dado porque es una pieza de difícil rastreo tanto en la documentación notarial como en el trabajo de campo. Valeriano la justifica como algo excepcional del Páramo de Villaciervos y casi en particular de este término. Así documenta en su lienzo de "El baile" a dos campesinos de esta localidad vestidos con esta prenda. Seguramente en la segunda mitad del S. XIX, esta capa ya era utilizada de manera residual y llamó la atención a los dos hermanos por sus hechuras y colorido. Tanto es así que gracias a las memorias escritas por Julia Bécquer sabemos que encargaron una capa de este tipo: "*En Villaciervos le mandó hacer una capa al sastre (que las cortaba en el suelo); era de paño, blanca, como las que usaban entre los campesinos para ir montados cuando nevaba; tenía capucha y era larga hasta los pies*[470]". Posiblemente Valeriano plasmara en el dibujo titulado "El sastre de aldea" esta escena del sastre cortando los patrones sobre el enlosado del portal de la vivienda. Además de en "El baile" Valeriano viste con capas blancas a alguno de los personajes de los dibujos del "Leñador de los Pinares y pastor de Villaciervos" y del apunte "El santero".

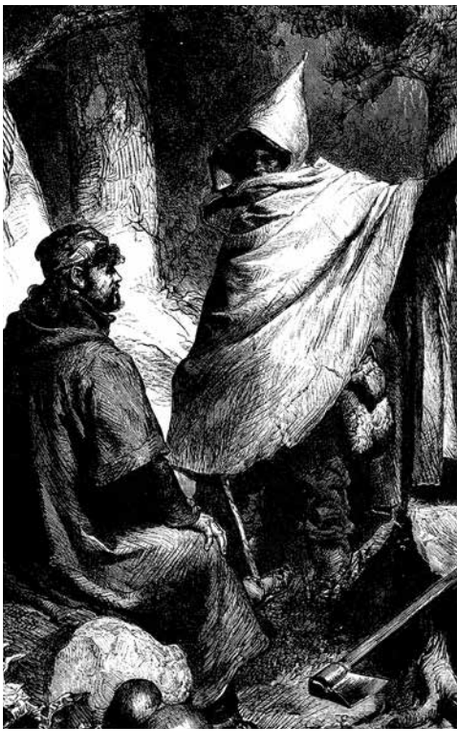
---

467 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervos el 10 de diciembre de 2017 a Víctor Tello de 80 años.

468 Domínguez Bécquer, G. A. (17 de marzo de 1867). Costumbres castellanas. Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos. *El Museo Universal*, p. 87.

469 Vallejo, E. (2006). *El vestido popular de Soria* (pp. 138- 140). Soria: Diputación Provincial de Soria. En estas páginas Esther Vallejo compila los datos ya publicados en obras anteriores.

470 Bécquer, J. (1932). La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XXXIII (enero), 78-79.



*Valeriano D. Bécquer. (1866). **El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria**. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalles de personajes con capa blanca.*

*Valeriano D. Bécquer. **Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares**. La Ilustración de Madrid 27 de febrero de 1870 p. 12. Detalle del pastor.*

En base a los datos recopilados estas prendas comenzaron a desaparecer paulatinamente del Páramo de Villaciervos en la segunda mitad del S. XIX y en los primeros años del S. XX. En 1880, pocos años más tarde de la muerte de los hermanos Bécquer, Manuel Blasco en la primera edición de su diccionario sobre la provincia de Soria comenta estos aspectos al hablar de la localidad de Villaciervos:

> *A mitad del siglo pasado era todavía un axioma la riqueza de estos lugares, gracias al vellón de sus ganados lanares; más después de la desamortización, no parece sino que fortuna se le troncó enemiga, mermando rebaños hasta lo sorprendente y transformando las costumbres de sus vecinos, que sólo conservan como testimonio de ellas alguno que otro ejemplar de su proverbial capa blanca, calzón corto, media parda y peales de bayeta blanca*[471].

En la crónica que los hermanos Baroja realizaron de su viaje por Soria en 1901 constataron de la siguiente manera la casi desaparición de la prenda: "*A nuestro lado se sienta un viejo con una capa parda y un ganadero de Villaciervos, que nos da la noticia desagradable de que los pastores de su tierra ya no usan capas blancas con capucha*[472]". Pocos años más tarde, en la visita del monarca Alfonso XIII a la capital soriana, la prensa nacional recogía cómo el alcalde de Villaciervos había acudido a la recepción que se celebró en la Diputación Provincial vestido con capa blanca. El periódico *El Eco de Santiago* hacía referencia al acto de esta manera: "*En la recepción (…) habló el rey con algunos alcaldes que asistieron vistiendo el traje del país. El de Villaciervos llevaba grandísima capa con larga*

471 Blasco Jiménez, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria* (p. 610). Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

472 Baroja,P. (2 de diciembre de 1901). A orillas del Duero. El Viaje. El Imparcial, p.3.

esclavina y montera blancas"[473]. Curiosos son los versos que el periodista del *Heraldo de Zamora* dedicó a la presencia del alcalde de Villaciervos en la recepción real[474].

Entre los alcaldes que
allí en la recepción hubo
el de Villaciervos fue
el que más éxito tuvo.

Llegó a aquella población
de un rucio escuálido en ancas
y asistió a la recepción
con capa y montera blancas.

En los textos periodísticos de principios de S. XX queda constancia de cómo la capa blanca era una prenda de uso "al estilo del país" en el páramo de Villaciervos y a su vez una prenda conocida por viajeros eruditos y artistas dada su singularidad. Tanto es así que la prensa local soriana en septiembre de 1909 referencia la visita a la provincia del pintor Ignacio Zuloaga. En la entrevista realizada el artista comenta que, junto con su esposa, "*hemos pasado por Villaciervos donde he adquirido, quizá la última capa blanca pastoril que quedaba*"[475]. En las primeras décadas del S. XX escaseaban ya pastores del Páramo que lucieran las capas blancas y fue en aquellos años cuando pintores como Ignacio Zuloaga o Hermenegildo García Verde, simulando a los Bécquer, adquirieron los "últimos" ejemplares de esta singular prenda. Sabemos que Sorolla pinta la afamada capa blanca de Villaciervos utilizando el original adquirido años antes por Hermenegildo García y que hoy custodia el Museo Numantino de Soria. Además del lienzo pintado por el pintor valenciano, hoy en manos privadas, queda recuerdo de aquellos días de primeros de octubre de 1912 en una instantánea de Aurelio Rioja de Pablo[476] donde vemos a los tipos de la tierra posando para el maestro Sorolla en el atrio de la ermita del Mirón. La prensa histórica nos referencia alguna nota más sobre esta singular pieza y su uso de forma cotidiana en el Páramo de Villaciervos. J. García de Alconiz relata en el *Noticiero de Soria* la excursión realizada a El Burgo de Osma diciendo estas palabras: *"Dejamos a un lado de la carretera a Villaciervos, típico pueblo dónde los hombres aún usan la blanca capa, los abuelos, pues la gente moza ya la desdeña por antigualla"*.

El abandono del uso cotidiano de la pieza junto con el hecho de que hasta el momento no hemos podido localizar referenciado ningún ejemplar en la documentación notarial revisada de la comarca de Villaciervos, hace que el rastreo de la pieza sea aún más complicado. Tan sólo podemos documentar su uso en los pastores de la zona gracias a alguna requisitoria publicada en el Boletín Oficial de la Provincia. En 1853 desaparece de Las Fraguas el mozo Benito González vestido de "*calzón y chaleco de paño pardo, polainas cerradas, peales blancos, capa ídem, sombrero de ala ancha y calzado de abarcas con correas*"[477].

A esto le sumamos que en los pueblos de la zona apenas los más mayores recuerdan de oídas el uso de la prenda y que los testimonios recopilados no terminan de esclarecer el uso cotidiano de esta prenda entre los pastores del Páramo. En Villaciervitos recopilamos este testimonio:

---

473 Sin datos del autor (9 de septiembre de 1903). Viaje del Rey. *El Eco de Santiago*, p. 3.

474 Estraño, E. (12 de septiembre de 1903). Pacotilla. *Heraldo de Zamora,* p. 2.

475 Henri (29 de septiembre de 1909). Zuloaga en Soria. *Noticiero de Soria*, p. 2.

476 Museo Sorolla. Nº de Inventario: 80144. La Diputación Provincial dedicó un monográfico de la *Revista de Soria* en el centenario de la estancia del pintor en la ciudad donde se pueden contemplar varias instantáneas de esas jornadas. Pérez Frías, T., Arribas Hernández, A. y Alcalde Rodríguez, J. (2012) Joaquín Sorolla en Soria (1912). Nueve días de octubre. *Revista de Soria*, 78 (segunda época).

477 B.O.P.SO. 26 de agosto de 1853. Desaparecido Benito González.

Capa blanca. Villaciervos (Soria). Colección de Hermenegildo García Verde. Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Retrato de hombre con indumentaria de Villaciervos (Soria). Se aprecia la capa blanca recopilada por Hermenegildo García Verde. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1397.

> *Yo verlas, no las he visto, pero yo sé que se llevaban. Se ponían como unos zagones y unos leguis y no sé qué más se ponían. El Tío Eusebio y el Saturnino la llevó a Madrid una vez que hicieron una exposición y a Burgos que fueron como los típicos pastores. Yo ya no sé dónde andará aquello*[478].

En esta misma localidad pudimos recopilar otro testimonio aportado por Irene Recio quien relataba lo siguiente sobre el uso de esta prenda: "*La capa blanca casi me acuerdo, pero poco. Había uno que la llevaba mucho, el Tío Gregorio; ese hombre era ya muy mayor. Me acuerdo yo*[479]". Como vemos, apenas quedan en el recuerdo los últimos habitantes del Páramo que lucieron capas blancas

478 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en Villaciervitos el 5 de agosto de 2015 a Narcisa Martín de 76 años, Mónica Hernández Gómez (sin datos de edad), Dionisio Gadea Hortego de 75 años, Piedad (sin datos de apellidos) de 81 años y Enrique Hernández (sin datos de edad).

479 Extracto de grabación de campo realizada por el autor en la Residencia Fuente del Rey de Soria el 16 de febrero de 2018 a Irene Recio Gómez de 84 años.

Capa blanca de la familia Ridruejo. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

por lo que, en consecuencia, nada hemos podido recopilar de la memoria de nuestros informantes sobre sus hechuras y su uso.

Para conocer las características formales de estas piezas tenemos que analizar los dos ejemplares que se conservan en la provincia. El Museo Numantino custodia el ejemplar depositado por Pilar García Llorente el cual fue recopilado por Hermenegildo García Verde en Villaciervos a principios del S. XX. Este ejemplar fue el enviado por la Comisión de Monumentos a la Exposición del traje regional de 1925 como podemos ver en la fotografía que se conserva del conjunto expositivo. En 1935, cuando se estaba conformando la colección del Museo del Pueblo Español, José Tudela solicitó la capa a Hermenegildo García Verde, pero como el mismo Tudela relató "*al sacarla del arca donde la guardaba en su estudio de la plaza de San Esteban, la encontramos tan apolillada que renunciamos a llevarla a la exposición, sacando entonces de ella un patrón que sirvió para confeccionar otra nueva con mantas blancas de la comarca, que es la que se llevó a Madrid y la que figura en la colección del Museo del Pueblo Español*[480]". Todavía hoy Inés Tudela recuerda a su madre, Cecilia Herrero, zurciendo aquella capa blanca propiedad de los García Verde[481]. El ejemplar es similar a las que pinta Valeriano en los dos personajes del cuadro de "El baile". El pintor muestra las capas blancas confeccionadas en el color natural de la lana y con remates frontales del mismo paño, pero con tramados de lana parda. Puede que a esto haga referencia la requisitoria del pastor Luis Hernández, natural de La Cuenca, que huyó de la localidad de Rioseco de Soria *"vestido de lana negra y blanca mezclada y lo mismo la capa*[482]". La esclavina de las capas que muestra Valeriano en "El baile" es corta similar a la que conserva el ejemplar del Museo Numantino y análoga a la que muestra también el pintor Maximino Peña en su obra del pastor de Villaciervos[483] o la cromolitografía de la provincia de Soria a cargo de Joaquín Magistris[484]. Como decíamos la prenda testigo más similar a la que documenta Valeriano es la depositada por la familia García Verde en el Museo Numantino. Su esclavina mide alrededor de 14 centímetros frente a los más de 30 que tiene la expuesta en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán. En páginas anteriores al hablar de las capas hemos referenciado el uso de capillos cortos en prendas confeccionadas en paños pardos. Es posible que estas tipologías de capa con esclavina corta fueran los ejemplares más arcaizantes, y seguramente el alargamiento de las esclavinas vino marcado por la moda urbana que también llegó de manera residual a estas prendas tan primitivas.

Ángela Moreno en su trabajo sobre el traje soriano reseña la capa blanca de manera muy superficial. Probablemente se deba a haber tomado solo como referencia la fotografía del conjunto expositivo de la Exposición del traje regional de 1925 en la que la prenda fue mostrada de frente y embozada sobre el maniquí sin destacar en la imagen la esclavina, motivo por el cual en su trabajo la describe diciendo "*y capa blanca sin capillo y con capucha (ya en desuso) en Villaciervos*[485]*"*.

Cierto es que llama la atención que, según dice Tudela, la capa que está hoy depositada en el Museo del Traje CIPE (CE002198) se confeccionó "*sacando entonces de ella* [refiriéndose a la capa de Hermenegildo García] *un patrón que sirvió para confeccionar otra nueva con mantas blancas de la comarca*[486]". Las medidas son similares en los dos ejemplares tanto en largura como en vuelo; tan solo se diferencian en el largo de la esclavina y en detalles de su confección por lo que suponemos que fue una licencia que se permitió el sastre que la confeccionó en la década de los años 30 del S.

---

480 Tudela J. (1966). Recuerdos y notas de mi tierra. Un pionero soriano. *Celtiberia* 31, 118.

481 "*Estaba mi madre ahí en la galería zurciendo la capa para llevarla al museo de Madrid, pero luego la cambiaron*." Extracto de grabación de campo realizada por el autor el 19 de agosto de 2020 en Soria a Inés Tudela Herrero de 97 años.

482 B.O.P.SO. 3 de febrero de 1860. Desaparecido Luis Hernández.

483 Goig, I. y L. (2021). *Páginas de Etnología*. Recuperado el 17 de enero de 2021, de http://soria-goig.com/Etnologia/pag_0901.htm. Esta obra fue publicada en la revista Recuerdo de Soria nº3 de 1883.

484 Casado Lobato, C. y Díaz González, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano- leonesas del S. XIX* (p. 157). León: Ediciones Leonesas.

485 Moreno Gutiérrez, A. (1929) *El Traje de Serrano. Soria* (p. 65). Trabajo sin publicar depositado en el fondo archivístico del Museo del Traje CIPE.

486 Tudela de la Orden, J. (1966). Recuerdos y notas de mi tierra: Hermenegildo García Verde. *Celtiberia*, 31, 119.

Capa blanca enviada al antiguo Museo del Pueblo Español. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Retrato de hombre con indumentaria. Villaciervos (Soria). Se aprecia la capa blanca enviada al Museo del Pueblo Español. Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 1433.

XX, o que tomó las hechuras de los últimos ejemplares realizados de esta prenda como el que la familia Ruidrejo Timbal depositó en el Museo Provincial de Morón de Almazán.

Estas capas blancas de amplia esclavina seguramente son prendas confeccionadas a finales del S. XIX y principios del S. XX. Los sastres tomaron los patrones de las capas festivas de finos paños negros, pero a su vez respetando la capucha por su practicidad. En la primera mitad del S. XIX el afamado fotógrafo Ortiz Echagüe fotografió para su serie de "España. Tipos y trajes[487]" a pastores del entorno de Villaciervos y Calatañazor con esta prenda tan icónica. Teniendo en cuenta el estilo tardopictoralista del fotógrafo y su proceder en la composición de las imágenes a lo que se suma que estas están realizadas en fechas tardías, nos inclinamos a pensar que la capa que representa es un ejemplar prestado seguramente por la familia Ruidrejo para dicha composición.

---

487 Ortiz Echagüe, J. (1953). *España. Tipos y trajes* (pp. 88, 89 y 90). Bilbao: Mayfe.

Sobre el origen de la prenda G. Adolfo nos dice que "*la capa blanca de pastor de Soria es una de las prendas menos comunes y sin duda la que más recuerda el origen árabe*[488]". El poeta lo justifica con la presencia de prendas de abrigo masculino con capucha en los relieves de los capiteles del monasterio de San Juan de Duero situado en la capital soriana el cual data del S. XII, fecha en la que según G. Adolfo "*no hacía mucho la provincia había dejado de pertenecer a los árabes*[489]". Es cierto que la figura de los pastores del Páramo embozados y encapuchados en sus capas blancas nos recuerdan a los tipos árabes retratados por Eugène Delacroix en sus cuadernos de viajes de Marruecos donde nos ofrece toda una iconografía de tipos marroquíes, tanto musulmanes como judíos[490]; pero también tenemos que pensar que la lana en sus colores naturales tanto pardo como blanco ha servido de vestimenta a los pueblos que habitaron la península desde tiempo inmemorial. Aunque no contamos con un estudio específico al respecto, podemos decir que en general hasta el S. XVII los colores naturales eran los más frecuentes en todas las prendas de lana que gastaban los campesinos, tanto hombres como mujeres. Como resquicio de aquellas antiguas modas quedaron estas capas blancas que documentaron los hermanos Bécquer en tierras sorianas, pero que por estudios y documentación gráfica sabemos no sólo fueron del uso del Páramo de Villaciervos. La documentación notarial del territorio madrileño estudiada por Marcos León aporta numerosos datos sobre el uso de capas blancas en esta provincia hasta finales del S. XVIII[491]. El ilustre etnógrafo catalán Ramón Violant i Simorra adquirió un ejemplar de capa blanca en la localidad leridana de Taüll el año 1940 y documenta su uso en Vall de Boí, Vall d' Aran, L' Arieja, El Pallars Sobirá y en todo el Pirineo oriental[492]. Según explica esta capa no tenía tanto vuelo como la capa de ceremonia y poseía capillo y capucha similares a las sorianas. También fueron comunes las capas de esta tipología al Norte de los Pirineos. Así en la región francesa de Lourdes o en el valle de Bigorre encontramos ejemplares de capas blancas con las mismas características formales que las del páramo soriano. Contamos con grabados y fotografías que dejan constancia del uso de la capa blanca en tierras francesas además de un ejemplar expuesto en el Museo del Pirineo situado en el Castillo de Lourdes el cual guarda gran similitud con las de Villaciervos.

---

488 Domínguez Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p.15.

489 Domínguez Bécquer, G. A. (27 de febrero de 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p.15.

490 Delacroix, E. (1984). *Viaje a Marruecos y Andalucía: cartas, acuarelas y dibujos*. Barcelona: J.J. Olañeta.

491 "Una capa blanca" (Camarma de Esteruelas, 1580). "una capa blanca de sayal nueba=24 rs.". (Las Herreras de Arriba, 1605). "Una caPa de sayal blanca biexa=7 rs.". (Santa María de la Alameda, 1617) "Una caPa de sayal Blanco algo trayda=18 rs.". (La Aceña, 1635). "una capa blanca con capilla de sayal mediada=28 rs.". (Robledondo, 1637). "Una caPa de sayal Blanco mediada=18 rs.". (El Alaminejo, 1646). "vna capa de sayal blanco biexa» (Pinilla de Buitrago, 1721). "la Capa blanca que tengo" (Chinchón, 1795).

492 Violant i Simorra, R. (2000). *Indumentária tradicional del Pallars* (pp. 31-32). Tremp: Garsineu Edicions, 2000.

Indumentaria infantil

Valeriano no plasma en su obra soriana ningún niño envuelto en mantillas. Es un rasgo curioso ya que en su obra aragonesa sí aparecen varias representaciones de niños de muy corta edad. Así en su dibujo de "Las jugadoras[493]" vemos a una madre amamantando a su retoño o en "El pregonero" cómo la mujer arropa con su saya a un niño; pero seguramente sea "Las Segadoras" la obra donde vemos con mayor claridad a un bebé vestido con una camisilla corta, tapado por un sombrero y cobijado a la sombra de los fascales mientras su madre siega el cereal.

Las figuras infantiles que aparecen representadas en los lienzos sorianos del artista sevillano son ya de niños más mayores que "han echado a andar". Podemos decir que las incorporaciones a la moda popular entraban en las arcas familiares a través de los niños y de las bodas. A su vez muchas prendas de indumentaria popular se han reutilizado tras la Guerra Civil para confeccionar ropa para los más pequeños. Son muchos los testimonios recopilados en nuestros pueblos que nos hablan de cómo se deshicieron sayas para realizar mantillas o envueltas para los recién nacidos y capas para pantalones y abrigos para los niños.

Valeriano muestra en "Procesión en Noviercas" lo que nos parece un niño vestido con una bata de algodón estampado de color amarillo. Aunque aparece sentado en el suelo, entendemos que era un niño "calzado", es decir, que ya no usaba mantillas y comenzaba a vestir sus pies con calzado como borceguíes o pequeñas alpargatas. El vestido que representa Valeriano es un traje de cuerpo entero con manga larga en el que la saya y el cuerpo aparecen unidos y confeccionados de la misma tela. Este tipo de batas se impusieron en la segunda mitad del S.XIX en gran parte del territorio nacional[494] para los niños de ambos sexos. Estas prendas se vestían desde que los 8 o 9 meses hasta que las criaturas eran capaces de controlar por sí solos sus necesidades fisiológicas. Estas piezas sustituyeron a pequeñas sayas y mangos más arcaicos confeccionados en diferentes géneros de lana que perduraron en algunas comarcas del Occidente de Castilla y León[495].

Pese a que fue una prenda de uso común a lo largo de casi un siglo, desde la segunda mitad del S. XIX hasta la postguerra española, son pocos los ejemplos localizados en nuestro trabajo de campo. El uso continuado que se les dio con los diferentes vástagos de la familia contribuyó a que prácticamente la totalidad de las prendas desaparecieran. Los siete ejemplares documentados hasta el momento por casualidad corresponden todos a Rello, localidad donde los hemos podido encontrar en arcas familiares y como exvotos a la Virgen de las Angustias. Hasta no hace muchos años estos vestidos colgaban como ofrenda en las paredes del templo junto a largas trenzas de moños de picaporte, brazos y piernas de cera. Este conjunto de prendas es similar al que plasma Valeriano en "Procesión en Noviercas". Están confeccionados en géneros de algodón estampado y de lana fina predominando los colores oscuros como el granate, el azul o el negro. Casi todos estos conjuntos se abrochaban con una fila de botones en la parte trasera de la pieza. La parte del pecho se decora con pliegues y faralá de la misma tela o con una cinta estrecha de terciopelo haciendo formas geométricas. Este tipo de prenda ha quedado reflejado en numerosas fotografías y retratos familiares fechados en las primeras décadas del S. XX.

La siguiente vestidura de los infantes tras "la bata" era ya similar a la de los adultos. Este cambio se producía alrededor de los cuatro años. A esa edad es cuando se comienza a diferenciar la indumentaria por el sexo. Valeriano plasma en su lienzo de "El baile", como hemos hablado en páginas anteriores, una pareja de niños bailando en el centro de la escena. Vemos cómo, pese a la corta edad de los niños, van vestidos con las mismas prendas que los adultos. La niña va vestida con un par

---

493 Domínguez Bécquer, V. (23 de julio de 1865). Las jugadoras. Escena de costumbres de Aragón. *El Museo Universal*, p. 236.

494 Ibor Monesma, C. (2003). Sobre la indumentaria popular infantil en Aragón a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Temas de Antropología Aragonesa*, 13, 152; y VV. AA. (2017). *Vale más la envoltura que la criatura. La infancia en la tradición de Requena-Utiel* (p. 46). Requena: Museo Municipal de Requena.

495 Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 463). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos. Calles Pérez, A. y Ramos García, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago* (p. 323). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

Indumentaria infantil. Rello (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

de sayas de lana parda: la superior recogida dejando ver la bajera que parece ser una saya mediada. Sobre el busto de la más pequeña Valeriano documenta un jubón de paño pardo que vuelve el puño de su brazo derecho dejando ver un forro seguramente de lienzo; sobre el jubón viste un cruzado de pañete rojo. A la cabeza luce un pañuelo de los llamados "de rosa" de color azul. Como vemos, esta indumentaria es similar a la que hemos explicado a lo largo de este estudio al hablar del atavío femenino incluso en el uso de albarcas como calzado.

En el caso del niño de "El baile", Valeriano lo viste con calzón de paño pardo calzado de abarcas de cuero con medias azules y piugos de pardos. Sobre el cuerpo le coloca un chaleco de escote cerrado que deja ver la camisa de cuello alto siguiendo así modas arcaizantes. El niño viste chaqueta de paño pardo con remontas de paño o de pana lisa de color negro en forma de "L" en las bocamangas[496]. Valeriano documenta este sistema decorativo en el más pequeño del cuadro, nota novedosa frente al arcaísmo del conjunto lo que nos puede estar evidenciando cómo la indumentaria infantil es uno de los tamices por dónde se incorporan nuevos patrones y decoraciones a la indumentaria popular.

A modo de conclusión

Si analizamos la obra de Valeriano desde la teoría del gran antropólogo Lévi-Strauss, vemos al pintor como un auténtico etnógrafo justificado por el tipo de descripción documental que efectúa a través de sus bocetos, estudios y dibujos de la cultura soriana; pero su obra también tiene una base etnológica por la comparación que realiza entre la sociedad urbana y la rural. A su vez, realiza una antropología propiamente dicha, ya que mucha de su producción artística es una síntesis en la que se crea una propuesta compilatoria de la cultura soriana de la segunda mitad del S. XIX. Su hermano G. Adolfo lo retrataba de esta manera:

Retrato de dos mujeres y un niño. Quintana Redonda (Soria). Archivo Histórico Provincial de Soria. Inv. 2942.

Valeriano D. Bécquer. (1866). ***El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria****. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P.004234. Detalle de los personajes infantiles.*

496 El padre Benito de Frutos documenta este modo decorativo de la bocamanga en sus fotografías de mozos de Riaza (Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (pp. 138- 139). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero". En el trabajo de campo realizado en la provincia de Soria hemos podido encontrar algún ejemplar de chaqueta parda con decoraciones en la bocamanga de pana lisa de color negro, caso documentado en la localidad de Santervás del Burgo, así como en chaquetas confeccionadas en panas de las llamadas de "piel de víbora" en gran parte de las vegas del río Abión y del Ucero.

> *Apuntaba y dibujaba mucho, rodando de aldea en aldea. Sus libros están llenos de episodios curiosos e interesantes de estos viajes. A última hora, en un lugarejo cualquiera, hospedado en un mesón, con buena o mala luz, con avíos o sin ellos, pintaba los cuadros de la pensión sin modelos, sin recursos*[497].

Este mundo rural que los hermanos Bécquer plasman en dibujos y escritos está vinculado no solo a lo exótico, pintoresco o popular como sinónimo de aislamiento y atraso. También lo documentan desde el punto de vista del valor por salvaguardar la esencia cultural del territorio. Al mismo tiempo son conscientes de los beneficios del progreso de la sociedad moderna:

> *España progresa, es verdad; pero a medida que progresa, abdica de su originalidad y su pasado. (...) Todo esto es mejor, seguramente, pero menos pintoresco, menos poético; dejad, pues, que mientras se regocije el pensador y el filósofo, lloren su pérdida el pintor y el poeta*[498].

Todos estos valores que aparecen plasmados en las obras de los hermanos Bécquer, entendidos bajo los ideales del Romanticismo y el Realismo, siguen teniendo vigencia a día de hoy desde el prisma del estudio del patrimonio cultural y más desde el punto de vista de la cultura tradicional. La trasmisión de esta cultura tiene como valor fundamental su oralidad. Esta característica intrínseca al patrimonio inmaterial queda plasmada en la leyenda *El Monte de las Ánimas* en cuya narración el mismo G. Adolfo nos dice "*Yo la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito*[499]".

Por ello hemos querido fundamentar gran parte del trabajo que el lector ha podido encontrarse en páginas anteriores en las grabaciones realizadas durante el trabajo de campo en las localidades de la provincia de Soria. Nuestros informantes han sido es eslabón clave para poder salvaguardar y documentar la memoria del uso de muchas prendas que aparecían en la obra de Valeriano.

Está claro que los dos hermanos Bécquer no realizaron un trabajo de campo científico y exhaustivo, pero sí encontramos aportaciones muy interesantes relativas a las comunidades que visitaron, datos sobre las leyendas, información acerca de la arquitectura tanto popular como artística, las artesanías, y un largo etcétera. Además, G. Adolfo instó a la recopilación de las muestras de estas artes para su exposición.

> *Porque yo no sea un sabio, ni mucho menos, no dejo de conocer la verdadera importancia que tienen las ciencias naturales; pero la ciencia moral, ¿por qué ha de dejarse en un inexplicable abandono? ¿Por qué, al mismo tiempo que se recogen los huesos de un animal antediluviano, no se han de recoger las ideas de otros siglos traducidas en objetos de arte y usos extraños y diseminados acá y allá como fragmentos de un coloso hecho mil pedazos? Este inmenso botín de impresiones, de pequeños detalles, de joyas extraviadas, de trajes pintorescos, de costumbres características animadas y revestidas de esa vida que presta a cuanto toca una pluma inteligente o un lápiz diestro, ¿no creen ustedes, como yo, que serían de grande utilidad para los estudios particulares y verdaderamente filosóficos de un período cualquiera de la Historia?*[500]

En las más de 200 páginas que componen este trabajo, el lector se ha podido sumergir en la obra soriana de Valeriano. Estas han servido para conocer todas las prendas que el artista sevillano plasmó en sus dibujos y cuadros de temática soriana. Como ya explicamos en el texto introductorio, hemos

---

497 Lustono, E. de. (8 de junio de 1898). Los que se fueron. Valeriano D. Bécquer. *La Ilustración española y americana*, p. 335- 338.

498 Domínguez Bécquer, G. A. (12 de junio de 1864) Desde mi Celda IV. *El Contemporáneo*, p. 3.

499 Domínguez Bécquer, G. A. (7 de noviembre de 1861). El Monte de las Ánimas. *El Contemporáneo*, p. 4.

500 Domínguez Bécquer, G. A. (12 de junio de 1864) Desde mi Celda IV. *EL Contemporáneo*, p. 3.

intentado hacer un trabajo de investigación partiendo de la obra del artista analizándola de una forma científica y aportando no sólo los datos que se desprenden de las prendas históricas localizadas en el trabajo de campo o en diferentes centros museísticos. También hemos querido plasmar la voz de aquellos sorianos que vieron a sus padres y abuelos vestir al modo antiguo comparando todo ello con las fuentes documentales.

Somos conscientes, y así lo hemos intentado dejar plasmado a lo largo de este trabajo, que lo que en él se puede encontrar es la indumentaria "Al Estilo del País" que los Bécquer reflejaron en su obra; sin embargo, en el momento en el que los hermanos visitaron estas tierras, el común de sus habitantes ya incorporaba a su indumentaria algunas prendas o decoraciones que se alejaban en cierta medida de ese traje pintoresco que retrató Valeriano como último vestigio de la indumentaria española del S. XVII. Esta forma común de vestir de las clases del pueblo llano de mitad del S. XIX mantenía y conservaba ese modo al gusto "del país" en el que sayas y manteos se decoraban con cintas de pana lisa, picados o agremanes metálicos e imperaba el uso de pañuelos de talle ya fuera de manila, del ramo, de seda o de merino, lo cual conformó en gran medida lo que entendemos hoy como indumentaria popular de este territorio. Estos conjuntos textiles de la segunda mitad del S. XIX tendrán que ser analizados en otras recensiones sobre la indumentaria soriana, ya que el objetivo no era exponer en este trabajo todas las variantes del vestir soriano coetáneo a la estancia de los hermanos Bécquer en estas tierras[501].

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Procesión en Noviercas****. Óleo sobre tabla. Diputación de Soria. Detalle en el que se aprecia un niño vestido con bata.*

Retrato de la familia Borobio –Matute. Rebollar (Soria). Colección particular.

501 No quiero terminar esta aportación al vestir popular de la provincia de Soria sin agradecer a todos aquellos que nos han abierto sus arcas y su memoria, porque ellos han trasmitido su sabiduría para que nosotros pudiéramos plasmar en este texto el rico patrimonio que atesoran. Agradezco a los profesores Mercedes Cano y José Luis Alonso su guía y ayuda durante mi etapa formativa; a Susana Arroyo por su invaluable colaboración. Tampoco puedo olvidar el agradecimiento a mis amigos, Ana Isabel, Alberto y Beatriz por su paciencia con esta pasión desmesurada por la tradición, y a mi familia, en especial a mis abuelos, por trasmitirme el respeto por la cultura que ellos vivieron.

BIBLIOGRAFÍA

A. C. COMUNIDAD CINTORA. (1999). *El Royo y Derroñadas. En la época de la Sociedad Filantrópica 1900-1930*. Siero: Gráficas Eujoa.

ARROYO SAN TEÓFILO, S. (2018). *Las rondas profanas de Navidad y El Reinado en la provincia de Soria. Identidad cultural, perfiles de género y gestión del patrimonio inmaterial a través del estudio y análisis etnomusicológico* (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca, Castilla y León (en vías de publicación).

AZNAR CARDONA, P. (1612). De la condición, trato y traje, comida, oficio, vicio y pestilencia pegajosa de los moriscos.

BAROJA DE CARO, C. (1947). *Catálogo de la colección de Pendientes*. Madrid: Trabajos y materiales del pueblo español. Recuperado el 7 de abril de 2020 de, http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/biblioteca/publicaciones/catalogo-colecciones.html

BÉCQUER, J. (1932). La verdad sobre los hermanos Bécquer. Memorias de Julia Bécquer. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XXXIII (enero), (pp. 76-91).

BENÍTEZ MARCO, P. (2011). La voz Cachirulo en los primeros diccionarios aragoneses. En E. Guarc y D. Latas (Coords.). *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (Páginas artículo completo). Zaragoza: Prames.

BENITO CALZADA, R. (2020*). Indumentaria tradicional en El Rebollar. El traje charro*. Salamanca: IDES- Diputación Provincial de Salamanca.

BERNIS, C. (1962). *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid.

BERNIS MADRAZO, C. (2001). *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso.

BLASCO JIMÉNEZ, M. (1909). *Nomenclátor histórico, geográfico, estadístico y descriptivo de la provincia de Soria*. Soria: Tipografía de Pascual Rioja.

BOROBIO CRESPO, E. Y CHICOTE CUESTA, A. (2018). La indumentaria y los ajuares textiles en los protocolos notariales (pp. 101-126). En C. A. Porro (Coord.), *Indumentaria de Segovia*. Segovia: Diputación de Segovia.

BÓVILIS. (18 DE OCTUBRE DE 1903). El avisador por la provincia. Trévago (Conclusión). *El Avisador Numantino*, pp. 2-3.

CALLES PÉREZ, A., Y RAMOS GARCÍA, C. (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

CASADO LOBATO, C Y DÍAZ GONZÁLEZ, J. (1988). *Trajes y Costumbres. Estampas castellano-leonesas del S. XIX*. León: Ediciones Leonesas.

CASADO LOBATO, C. (1991). *La indumentaria tradicional en las comarcas leonesas*. León: Diputación de León.

CAVERO, O. (2002). *Indumentaria y Joyería Tradicional en la Bañeza y su comarca*. León: Instituto Leonés de Cultura Diputación de León.

CHICOTE CUESTA, A. (2017). El traje serrano en Castrillo de la Reina (Burgos). Construcción de la identidad a través de la imagen. En *Identidad e Imagen en Castilla y León* (pp. 79- 100). Salamanca: Diputación de Salamanca- Instituto de las Identidades.

CIVERA, S. Y MARCO, J. (2020). *María Jubón Rayado: La tradición desvelada. Indumentaria tradicional en Alcublas*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia. Valencia.

COTERA, G. (1999). *El traje en Cantabria*. Santander: Editorial Cantabria. Santander.

COTERA, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

DE PALENCIA, I. (1929). *The regional costumes of Spain*. Madrid: Voluntad S.A.

DEL PESO TARANCO, C. (2017). *El avío serrano avilés: El traje de Rabo*. Ávila: Archivo de Folklore de Ávila.

DEL PESO TARANCO, C. (2018). Del arca al lienzo: las ropas en el regionalismo pictórico segoviano. En C. A. Porro (Coord.), *La indumentaria de Segovia* (Páginas artículo completo). Segovia: Diputación de Segovia.

DELACROIX, E. (1984). *Viaje a Marruecos y Andalucía: cartas, acuarelas y dibujos*. Barcelona: J.J. Olañeta.

DIEGO MADRAZO, S. (8 DE DICIEMBRE DE 1839). Usos y trages provinciales. Los armuñeses. *Semanario pintoresco español*, pp. 385- 387.

DÍEZ AUSÍN, A. (2009). Riqueza y variedad en el arreo popular: el vestido de la mujer serrana. *Revista de Soria*, 65, (pp. 4-11).

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (30 DE MARZO DE 1862). La Nena. *El Contemporáneo,* p. 1.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (12 DE JUNIO DE 1864). Variedades. Desde mi celda. IV. *El Contemporáneo,* p. 3.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (26 DE JUNIO DE 1864). Variedades. Desde mi celda. V. *El Contemporáneo,* pp. 3- 4.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (12 DE AGOSTO DE 1866). El alcalde (tipo aragonés). *El Museo Universal*, pp. 252- 253.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (17 DE MARZO DE 1867). Costumbres castellanas. Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos. *El Museo Universal*, p. 87.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (16 DE JUNIO DE 1867). Soria. Aldeano de Fuentetoba. *El Museo Universal*, p. 190.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER. G. A. (30 DE JUNIO DE 1867). Tipo soriano. Campesino del Burgo de Osma. *El Museo Universal*, p. 205.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (28 DE SEPTIEMBRE DE 1867). El santero. Tipos Sorianos. *El Museo Universal*, p. 309.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, G. A. (27 DE FEBRERO DE 1870). Tipos de Soria. Aldeanos de Fuente Toba, pastor de Villaciervos y leñador de los Pinares. *La Ilustración de Madrid*, p. 15.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (23 DE JULIO DE 1865). Las jugadoras. Escena de costumbres de Aragón. *El Museo Universal*, p. 236.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (12 DE NOVIEMBRE DE 1865). El pregonero. Costumbres de Aragón. *El Museo Universal*, p. 365.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (CA. 1866). *Las cisqueras* [dibujo a lápiz]. Museo Lázaro Galdiano.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1866). *El baile. Costumbres populares de la provincia de Soria* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1866). *El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1866). *Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma* [óleo sobre tabla]. Museo Nacional del Prado.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1866). *Interior de una casa de un pueblo de Aragón, cuando la familia se reúne por la tarde a tomar el chocolate* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1866). *Un leñador en las cercanías de Burgo de Osma* [óleo sobre tabla]. Museo Nacional del Prado.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (12 DE AGOSTO DE 1866). El alcalde, tipo aragonés. *El Museo Universal*, p. 253.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1867). *Campesinos en un pozo* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1867). *Procesión en Noviercas* [óleo sobre tabla]. Diputación Provincial de Soria.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (17 DE MARZO DE 1867). Tipos de Soria. Pastor y pastora de Villaciervos. *El Museo Universal*, p. 85.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (24 DE MARZO DE 1867). Costumbre de Castilla. Soria. El cuento del abuelo. *El Museo Universal*, p. 92.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (9 DE JUNIO DE 1867). Tipos de Soria. La panadera de Almazán. *El Museo Universal*, p. 181.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (16 DE JUNIO DE 1867). Soria. Aldeano de Fuentetoba. *El Museo Universal*, p. 189.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (30 DE JUNIO DE 1867). Tipo soriano. Campesino del Burgo de Osma. *El Museo Universal*, p. 208.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (28 DE SEPTIEMBRE DE 1867). Tipos Sorianos. El santero. *El Museo Universal*, p. 309.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (27 DE FEBRERO DE 1870). Aldeanos de Fuente Toba. Tipos de Soria. *La Ilustración de Madrid*, p. 12.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (27 DE FEBRERO DE 1870). Leñador de los Pinares y pastor de Villaciervos. Tipos de Soria. *La Ilustración de Madrid*, p. 13.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (13 DE JULIO DE 1870). Las Segadoras. Estudio de costumbres aragonesas. *La Ilustración de Madrid,* p. 9.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (15 DE FEBRERO DE 1871). Recuerdos de un viaje. La conducción de un cadáver en un pueblo. *La Ilustración de Madrid*, p. 44.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (1 DE ENERO DE 1873). Tipos de la provincia de Ávila. *La Ilustración española y americana*, p. 13.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, V. (24 DE SEPTIEMBRE DE 1873). Tipos y costumbres. El sastre de aldea. *La Ilustración Española y Americana*, p. 585.

ESTRAÑO, E. (12 DE SEPTIEMBRE DE 1903). Pacotilla. *Heraldo de Zamora,* p. 2.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, G. (1995). *El traje típico de Lagartera*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.

FONDO DE MÚSICA TRADICIONAL IMF- CSIC. (2018). M17-108. Recuperado el 26 de agosto de 2020, de www.musicatradicional.eu

GOIG, I. Y L. (2021). *Páginas de Etnología*. Recuperado el 17 de enero de 2021, de http://soria-goig.com/Etnologia/pag_0901.htm

GÓMEZ- BARRERA, J. A. (2016). *Blas Taracena y Aguirre (1895-1951)*. Soria: Ayuntamiento de Soria.

GONZÁLEZ BLASCO, P. (1998). *Notas sobre Valdeavellano de Tera (Soria).* Madrid: Anzos S.L.

GONZÁLEZ GÓMEZ, A. (1931). *La Región de "El Valle"*. Soria: Imprenta de E. las Heras.

GONZÁLEZ MARRÓN, J.M. (1989). *La indumentaria Burgalesa popular y festera*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.

GONZÁLEZ SALAS, S. (1947). Estudio sobre la indumentaria serrana del partido de Salas de los Infantes (Burgos). En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, 22, (pp. 53-58). Madrid: Museo Antropológico Nacional.

GUARC, E. Y LATAS, D. (2011). El calzón, calzoncillo y banda. Tipología. En E. Guarc y D. Latas (Coords.). *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (pp. 94-105). Zaragoza: Prames.

GUERRERO LOVILLO, J. (1974). *Valeriano Bécquer. Romántico y Andariego (1833-1870).* Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

HENRI (29 DE SEPTIEMBRE DE 1909). Zuloaga en Soria. *Noticiero de Soria*, p. 2.

HERRERO GÓMEZ, J. (2000). *Platería soriana, 1600-1800: (arciprestazgos de Tierras Altas y Pinares).* Soria: Diputación Provincial de Soria.

IBOR MONESMA, C. (2003). Sobre la indumentaria popular infantil en Aragón a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. *Temas de Antropología Aragonesa*, 13, Páginas artículo completo.

IZQUIERDO BERTIZ, J.M. (EN VÍAS DE PUBLICACIÓN). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.

JIMENO LÓPEZ, J. (18 DE OCTUBRE DE 1903). Trévago. *El Avisador Numantino,* pp. 2-3.

LASMARÍAS PONZ, I. (2011). Sayas y basquiñas: estudio retrospectivo. En E. Guarc y D. Latas (Coords.) *Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia* (pp. 105-108). Zaragoza: Ed. Prames.

LAURENT Y MINIER, J. (1872). *La Muñeira, baile gallego* [albúmina sobre papel fotográfico]. Museo Nacional del Prado.

LEÓN FERNÁNDEZ, M. (2015). El abrigo de las pastoras en la tierra de Buitrago (Madrid). *Revista de Folklore*, 401, (pp. 23-58).

LICERAS FERRERES, M.V. (2017). *Indumentaria Valenciana S.XVIII-XIX. De dentro a fuera, de arriba abajo*. Valencia: Editorial Samaruc.

LOPERRÁEZ CORVALÁN, J. (1788). *Descripción histórica del Obispado de Osma.* Tomo II. Madrid: Imprenta Real.

LÓPEZ GARCÍA BERMEJO, A., MAGANTO HURTADO, E. Y MERINO ARROYO, C. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana*. Segovia: Caja Segovia.

MANEROS, F. (2011). *Vestir la tradición I. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón*. Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa.

MANEROS, F. (2013). *Vestir la Tradición II. Guía Geográfica de la Indumentaria tradicional en Aragón*. Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa. S.A.

MARCO CASERO, J., MARTÍNEZ GIL, P. Y PARDO PARDO, F. (2019). *Tápate, María, tápate. Pudor y recato en la Indumentaria tradicional de Requena-Utiel*. Valencia: Comunicación Gráfica.

MAURETA Y ARACIL, G. (1877- 1878). *El marqués de Santillana (copia de Jorge Inglés)* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.

MÉLIDA, J.R. (22 DE SEPTIEMBRE DE 1906). Por tierras de Castilla. El Burgo de Osma. *Noticiero de Soria*, pp. 2-3.

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (S.F.) *CATASTRO ENSENADA*. Soria. Recuperado el 7 de abril de 2020, de http://pares.mcu.es/Catastro/servlets/ServletController

MORENO GUTIÉRREZ, A. (1929) *El traje de serrano. Soria*. Trabajo sin publicar depositado en el fondo archivístico del Museo del Traje CIPE.

NAYA FRANCO, C. (2017). *Joyas y Alhajas del Alto Aragón*. Huesca: Instituto de Estudios Alto Aragoneses.

ORTIZ ECHAGÜE, J. (1953). *España. Tipos y trajes*. Bilbao: Mayfe.

PASCUAL. J. M. (12 DE MARZO DE 1898). La caballada. *Atienza Ilustrada*, pp. 16- 18.

PÉREZ FRÍAS, T. (2010). *Aurelio Pérez Rioja de Pablo: Artista Fotógrafo. (1888-1949).* Soria: Diputación Provincial de Soria.

PÉREZ FRÍAS, T., ARRIBAS HERNÁNDEZ, A. Y ALCALDE RODRÍGUEZ, J. (2012) Joaquín Sorolla en Soria (1912). Nueve días de octubre. *Revista de Soria*, 78 (segunda época), (pp. 3-98).

PHILIPO (7 DE ABRIL DE 1920). Un cuadro y una carta. *El Avisador Numantino*, p. 1.

PORRO, C. (2015). *Etnografía de la Imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos.* Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

RANZ LAFUENTE, D. (1 DE OCTUBRE DE 1929). La provincia de Soria. Tierra de Almazán. *La voz de Soria*, p. 2.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA (2019). *Diccionario de Autoridades (1726- 1739).* Recuperado el 20 de enero de 2021 de, https://webfrl.rae.es/DA.html

RODRÍGUEZ, A. (1801). *Colección general de los trages que en la actualidad se usan en España principiada en 1801*. Madrid: Librerías de Castillo.

SÁNCHEZ, J. L. (2017). *El bordado popular toledano y sus símbolos*. Toledo: Db comunicación.

SÁNCHEZ SANZ, M. E. (1987). Un calzado aragonés de fibra, vegetal: La alpargata y su lenguaje simbólico. *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 4, (pp. 157-165).

SEÑOR DIRECTOR DEL *AVISADOR NUMANTINO* (6 DE MAYO DE 1860). Variedades. *El Avisador Numantino*, pp. 4-5.

SIN DATOS DE AUTOR (23 DE SEPTIEMBRE DE 1893). Duruelo. *El Oxomense,* pp. 2-3.

SIN DATOS DE AUTOR (9 DE SEPTIEMBRE DE 1903). El viaje del Rey. *El Eco de Santiago*, p. 1.

TUDELA DE LA ORDEN, J. (18 DE AGOSTO DE 1922). El traje regional. *La Voz de Soria*, 23, p. 2.

TUDELA DE LA ORDEN, J. (1966). Recuerdos y notas de mi tierra. Un pionero soriano. *Celtiberia,* 31, (pp. 115-121).

VALLEJO, E. (2006). *El Vestido Popular de Soria*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

VALLEJO DE MIGUEL, A. (2009). *En Soria las aldeas se mueren: La Ventosa de Fuentepinilla*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

VIOLANT I SIMORRA, R. (2000). *Indumentária tradicional del Pallars*. Tremp: Garsineu Edicions, 2000.

VV.AA. (1872). *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. Tomo II. Madrid: Imprenta y Librería de Miguel Guijarro.

VV.AA. (2003). *Pasado de moda*. Bilbao: Museo Vasco.

VV. AA. (2017). *Vale más la envoltura que la criatura. La infancia en la tradición de Requena-Utiel*. Requena: Museo Municipal de Requena.

VV. AA. (2021). *Cancionero soriano*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

RELACIÓN DE INFORMANTES PARA ESTE ARTÍCULO

Teodoro de Miguel *(San Leonardo de Yagüe)*, Javier Ortega *(San Esteban de Gormaz)*, Antonina García *(Torreblacos)*, Amparo Lafuente *(Zayuelas)*, Narcisa Martín , Mónica Hernández, Dionisio Gadea, Enrique Hernández *(Villaciervitos)*, Felisa Carro *(Berzosa),* Emilia Gómez, Isidora Molina, Narcisa Martín *(Villaciervos)*, Segunda Recio *(Fuentetoba)*, Manuel Romero *(Villálvaro)*, Cecilia Tejedor, Inmaculada Sanz *(Boós)*, Ana Arranz, Gloria Santamaría *(Rejas de San Esteban)*, Ciriaco Almazán *(Valderrodilla)*, Ángeles Gómez *(Torreandaluz)*, Isidora Barranco *(Villabuena)*, Camelia Hernández, Trinidad Hernández, Avelina Hernández, Concepción Hernández, Eulogia Hernández, Félix Aparicio, Angelita Sacristán *(Morales)*, Nemesia Olmos *(Miño de San Esteban)*, Carmen Larriba, Elena Larriba *(Alaló)*, Tomás Gutiérrez *(La Riba de Escalote)*, María Rello, Pilar Varas, Eduarda Serrano, Luisa Arriba, Juliana Serrano, Felicitas Arriba *(Lumías)*, Benita Molina *(Aguilera)*, Vicente Dueñas, Petra Benito, Ángel Ortega *(Orillares)*, Eugenia Benito *(Madruédano)*, Inés Tudela *(Soria)*, Pilar García *(Derroñadas)*, Emilia Crespo, Juan Borobio, Benedicto Crespo, Vitoriana Santacruz *(Rebollar)*, Francisco Aragonés *(Matamala de Almazán)*, Araceli Lapoza *(Fuentearmegil)*, Micaela Paredes *(Rello)*.

Carlos **del Peso Taranco.** *Investigador* ~ Gustavo **Muñoz Zurdo.** *Investigador*

El inquieto Diecinueve
Tipos abulenses del Valle Amblés.

Introducción

La revolución francesa de 1789 marcó el inicio de la edad contemporánea europea. Sus principios, basados en la libertad e igualdad de derechos, abogando por que las instituciones sociales sirvieran al bien común, tardaron en consolidarse en España, donde el establecimiento del pensamiento liberal, mediante levantamientos militares, constituciones, guerras civiles, reformas y contrarreformas, fue menos eficaz.

Dos de sus primeros efectos fueron el retraso económico en comparación con el resto de Europa y la debilidad de la sociedad civil, patente por la exigua industrialización y la importancia del mundo rural.

En este contexto, el Romanticismo, desde el último cuarto del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX marcará un siglo de cambios y contrastes, con el asentamiento de nuevas corrientes de pensamiento y estética, al vaivén que supuso el desarrollo de la ciencia y la revolución industrial acompañada de avances tecnológicos que serían básicos para la sociedad del siglo XX.

Son tiempos de forjado de las identidades nacionales, entendidas como el sentimiento de pertenencia a una comunidad cultural e histórica en un espacio concreto y que acabarán generando elementos identitarios propios, desde lo local a lo patrio.

En esta centuria variable e inquieta surge el interés por los libros de viajes y el acercamiento a territorios exóticos, entre los que España suponía un destino cautivador a la vista del resto de europeos. Y acompañados por la atracción por los espacios rurales y el costumbrismo local aparecerán

las ilustraciones que reflejan a los habitantes del país con su idiosincrasia, entre ella el que le da la indumentaria propia.

Las imágenes se desarrollarán a partir de las mejoras técnicas de estampación (la litografía, la cromolitografía o la xilografía por citar algunas de ellas) y al interés por el periodismo y la prensa periódica, que acercará a un lector especialmente urbano, la realidad de territorios próximos y ajenos. Las revistas ilustradas[1] del XIX supondrán un repositorio importante de retratos de tipos populares y reportajes de corte costumbrista.

Todo este importante corpus gráfico nos permite escudriñar un aspecto todavía hoy muy poco estudiado: la indumentaria popular abulense[2].

Los grabados de tipos abulenses
Las primeras colecciones de trajes

El buceo de las representaciones gráficas de los tipos abulenses comienza en los primeros grabados de finales del siglo XVIII[3]. Es entonces, en **1777**, cuando **Juan de la Cruz** Cano y Olmedilla y su sobrino, el dibujante **Manuel de la Cruz** Vázquez plasman en su conocida obra de grabados la *Colección de Trages de España, tantos antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios el indumento característico de las distintas provincias españolas.* Este catálogo de modas hispanas recogerá tipos populares urbanos y de venta ambulante, así como algunos paisanos vestidos al estilo local. Por fortuna, para esa recopilación, los tipos avileses son representados por dos enmonterados, del antiguo Concejo de El Barraco en el Valle del Alberche[4] (*Serrana del partido de Ávila* y *Serrano*

---

1 Fueron muchas las publicaciones periódicas que incluían entre su información noticias de carácter popular, retratando el tipismo todavía muy vivo desde mediados del siglo XIX y fundamentalmente en las primeras décadas del siglo XX. Entre otras: El Semanario Pintoresco Español (1836-1857), El Museo Universal (1857-1867), La Ilustración de Madrid (1870-1872), La Ilustración Española y Americana (1869-1921), Nuevo Mundo (1894-1933), La Esfera (1914-1931), Mundo Gráfico (1911-1938), Blanco y Negro (1891-2000) y Estampa (1928-1938). La misma corriente divulgativa aparecerá en otros países europeos donde puntualmente se editarán tipos populares españoles.

2 Por fortuna no partimos de cero, DIAZ Y CASADO (1997) hicieron en su día una primera aproximación al estudio de estampas para toda la comunidad, que es un referente que todavía está en vigor. José Luis Pajares mantiene una interesante galería on line de tipos populares abulenses (www.avila.es), además de sus publicaciones (PAJARES, 1998) y a SANCHIDRIAN (2005 Y 2009) nunca le agradeceremos lo suficiente su afán de documentación de las imágenes de tipos de la provincia aportando siempre suculentos datos. Sus trabajos han facilitado, y mucho, la labor que hoy aquí presentamos. A todas estas reseñas hay que sumar las últimas aportaciones de DEL PESO (2016, 2017 y 2018) y los trabajos de campo realizados por Javier Blázquez Reviriego en el Valle del Corneja (BLÁZQUEZ Y DEL PESO, 2019), Gustavo Muñoz en el Valle Amblés, Javier Blanco en el Valle del Alberche y María Elena Pinar y Pedro Granado, junto con la Asociación Siempreviva, en el Valle del Tiétar que se acabarán plasmando en distintas publicaciones ya en marcha y que permitirán disponer de un importante corpus documental sobre el carácter patrimonial que supone la indumentaria tradicional de la provincia.

3 La primera referencia a un tipo popular abulense son dos grabados titulados "Paysanne des environs d'Avila" (1572) de Roger de Gaignières, (1642-1715). "D'Aharal ou d'Arevale en Castille viélle, proche de la Ville d'Avila en 1572." - Serie "Costumes espagnols tirés du recueil Rés Gaignières". Grabados coloreados a la acuarela (Biblioteca Nacional de Francia) donde se representan a mujeres del país (¿de la villa de Arévalo?) con los tocados corniformes tan característicos del norte peninsular durante la Edad Media y siglos posteriores. Aunque cabría suponer que estas estampas tan chocantes de los tipos norteños se copiaron mil veces y se situaron versiones con libertad geográfica en sitios que ni por asomo se correspondían, como es el caso de las tierras castellanas del sur del Duero, con más querencia a las tocas bajas que a los altos capiruchos de las montesinas cantábricas, algunas de las últimas aportaciones nos hablan de tocas altas en otras comarcas abulenses durante el siglo XVI. Así, DE TAPIA (en prensa), en su trabajo sobre la mujer rural abulense de dicho siglo, aporta interesantes anotaciones sobre el tocado de las mujeres de la Sierra de Piedrahíta. Reunida la Tierra de Piedrahíta en 1552, tratan el complicado asunto de las tocas altas de las serranas, aportando la información de un regidor *que suele andar mucho por la sierra y llanos desta villa y tierra y ha visto a mujeres labradoras, que no vale su hacienda ocho mil maravedíes, traer un tocado de quince o veinte varas de lienzo que valen treinta reales e más el día de hoy; que otras labradoras tienen cuatro tocados de estos e no sirven de otra cosa más de traerlos como coroças e le parece que son muy costosos y muy perjudiciales.* Este tipo de tocados altos, hasta ahora muy documentados en el norte peninsular a raíz de las descripciones que de los mismos hacen los cronistas de la llegada de Carlos V a España, parece ser que abundaron en otras tierras más al sur. Este modelo de vestimentas históricas se escapa de lo que conocemos como traje popular o indumentaria tradicional y está fuera del ámbito temporal analizado.

4 La montera históricamente siempre estuvo relacionada con Ávila (TALLÉS, 1985) y así lo recoge ya Fray Luis Ariz Monge Benito en su "Historia de las grandezas de la ciudad de Ávila" de 1607 donde en el capítulo dedicado a la "Noble hazaña de Ximena Blázquez, por quien quedó el linaje de los sombreros" nos relata de la siguiente manera los hechos: "*estando las tropas ausentes de la ciudad, caen los musulmanes sobre ella con intención de tomarla, y fue una mujer, Jimena Blázquez, la que (...) inicia la defensa valiéndose del ardid de ponerse las monteras de los hombres, o bien asomar éstas sobre unos palos por las almenas de las murallas para hacer creer a los musulmanes que la ciudad estaba bien defendida, obligándoles así a abandonar el sitio*". El traje de rabo de El Barraco, lucido con montera, ha sido motivo de estudio en DEL PESO (2017).

artesonero del partido de Ávila). Monteras que por aquel entonces lucían todavía, entre otras, algunas mujeres zamoranas, vallisoletanas, leonesas, montañesas, madrileñas, segovianas y cacereñas.

Estos tipos abulenses barraqueños serán copiados en colecciones de trajes siguientes. Posterior a la de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla aparecerá la del valenciano **Antonio Rodríguez** (1765-1823), Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en **1801**. En esencia, para la provincia de Ávila, volverá a repetir los modelos barraqueños, incorporando al dibujo elementos claramente definitorios del tipo popular, acompañados de alguna leyenda alusiva que permite ubicar, mejor si cabe, al personaje[5].

Otra gran referencia, dentro de esta trilogía de grabados de tipos populares hispanos se encuentra en la del también valenciano **José Ribelles y Helip** (1778-1835), Colección de Trages de España de **1825**. La serie es grabada por Juan Carrafa y al modelo ya conocido de serrana de El Barraco (*Serrana del partido de Ávila*) añade, la originalidad de otros dos tipos populares muy detallistas: un *Labrador de la Serranía de Piedrahíta,* con coleto y calzón, melenas sueltas, amplio sombrero de ala, cinto y albarcas[6] y, por primera vez, una *Labradora del Valle Amblés*, con una cesta de mimbre en la mano y unas aves[7], vestida con manteo y basquiña arremangada, camisa blanca, jubón de haldetas y manga estrecha, dengue o pañuelo, zapato de hebilla y una de las piezas singulares del atuendo de las amblesinas, que seguirá apareciendo sucesivamente: el sombrero de fieltro, de amplia ala, decorado con plumas, colocado sobre un pañuelo de seda.

Serrana del partido de Ávila. *Acuarela sobre papel. Escuela española siglo XIX. Sin autoría identificada, recuerda mucho al dibujo de Antonio Rodríguez, Serrana del partido de Ávila, de 1801. Mujer identificada como del Concejo de El Barraco, cuya primera referencia se la debemos a Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1777) del que beben todos los dibujos y grabados posteriores.*

José Rivelles (dib.), Juan Carrafa (grab.). (1825) ***Labradora del Valle Amblés.*** *Colección de Trajes de España. Fundación Joaquín Díaz (Valadolid).*

---

5 De Castilla la Vieja. "Desta agua no veveras. Serrana del partido de Avila" y "¿Que se avrira el Arteson? Primero se avrira V^{d}. Serrano del partido de Avila". Haciendo clara alusión al viejo oficio barraqueño de fabricante de artesas y gamellas.

6 Tanto la provincia de Segovia como la de Ávila tuvieron industrias artesanas locales de producción de albarcas de cierta importancia (PORRO, 2018).

7 Nos recuerda la imagen a *La Huevera* que, unas décadas después, pintará Valeriano D. Bécquer, con manteo arropandero, cesta y sombrero de ala recamado.

Las descripciones de tipos en las revistas y semanarios, en los libros de viajes y en las guías de arte, historia y geografía

A la vez que surge el interés por los tipos populares plasmados en las grandes colecciones que hemos visto, aparecen los contenidos costumbristas acompañando a las descripciones de viajeros, detallando, además de la monumentalidad del patrimonio histórico de nuestro país, el paisanaje que van encontrando en su atravesar por la Península. Los relatos muchas veces iban acompañados por dibujos de los mismos viajeros o de dibujantes especializados de los propios lugares y monumentos, donde se incorporan pequeños tipos proporcionados para destacar la grandiosidad de la arquitectura. Estas diminutas representaciones nos ofrecen, sin embargo, un sinfín de detalles en la indumentaria que dan cierto movimiento a lo estático de las escenas.

Así, **Valentín Carderera** (1796-1880), miembro de la Comisión Central de Monumentos y de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia, visita Ávila en **1840** con la tarea de documentar inmuebles y obras de arte para procurar su preservación. Este dibujante y viajero recorrió gran parte de la Península para dejar prueba, a través del dibujo y la acuarela, de monumentos destacados en peligro de desaparecer por el desarrollismo incipiente. En su visita realizará una serie de dibujos y acuarelas recogiendo en ellas las principales construcciones de la ciudad. En ellas, y como era costumbre, se incluían pequeñas figuras que permitían al observador tomar conciencia de la escala del monumento. Son estos reducidos personajes los que dibuja, con trazos burdos y con poco detalle, vestidas al estilo del país y con especial interés etnográfico, reconociendo en ellos los modelos amblesinos: mujeres con sombrero de ala, rebozadas con las basquiñas o manteos cimeros y hombres de calzón y coleto.

Dentro de las publicaciones periódicas destaca una de las pioneras, el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), donde se incluye la primera descripción de los trajes de los avileses, en **1842**, acompañados por un dibujo de **Francisco de Paula Van Halen**, xilograbado por José María Avrial. Para esta primera imagen, Van Halen, dibuja unos toscos personajes amblesinos. Entre ellas, un hombre sentado sobre un tajo con largas guedejas, con coleto[8] (prenda sin mangas, habitualmente de cuero o estezado, de escote cuadrado, con una pala montada sobre la otra, abierto a un lado y lucido encima del sayuelo), calzón o bragas, medias oscuras y zapato de hebilla, camisa blanca y sombrero embridado. Dos figuras femeninas de pie acompañan al hombre. Una de las mujeres luce también sombrero embridado, del estilo del lucido por el hombre con ramillete de flores, plumas y cinta oscura, sobre un pañuelo de seda, amplio mandil sobre saya y al talle, sobre el jugón de manga estrecha, un dengue con castañuelas y un pañuelo blanco. En la otra se adivina el picaporte y la cinta moñera con los rodetes laterales, el jugón con puño y el amplio mandil que cubre gran parte del manteo encintado en el bajo y con una lorza que recorre medio campo. Las dos mujeres lucen zapato bajo de hebilla[9].

Será precisamente Van Halen el primero en incorporar interesantes referencias que completen los pormenores gráficos de su obra. El pintor plasmará la esencia del vestir arcaizante del Valle Amblés que seguiremos viendo en la obra de Valeriano Domínguez Bécquer. El dibujo irá seguido de la primera descripción detallada del traje vernáculo:

> *«El traje ordinario de los avileses participa del de los montañeses de León y de los charros de Salamanca, y puede ser de los que más han conservado el carácter de sencillez*

8 Emparentan estas piezas con los coletos de arrieros segovianos y pastores de las Tierras Altas de Soria entre otras arcaicas prendas.

9 PORRO (2018) cita la presencia de fábrica de hebillas en La Granja, Segovia. Buena parte de los trajes más arcaicos de la península han conservado estas platas o metales en los empeines, entre ellos los lagarteranos, los de Peñaparda y La Alberca y buena parte de la Sierra de Francia, los alistanos y sayagueses o los segovianos por citar los más conocidos. Así mismo los trajes eclesiásticos de hombre mantuvieron las hebillas hasta mediados del XX.

y la gravedad de los antiguos castellanos. Consiste en los hombres en un sayo de cuero llamado coleto, semejante al que solemos ver en las pinturas de los soldados del siglo XV, la camisa atacada al cuello, y este bordado por el estilo de los Reyes Católicos, calzas y polainas como en el resto de Castilla y rematando todo el traje con el ancho y desairado sombrero de los tercios de Flandes. Las mujeres usan una saya o manteo las más veces muy bueno y plegado todo alrededor, guarnecido siempre por la parte baja de una ancha cinta de terciopelo de color más oscuro que el manteo, a que llaman la tirana. Al cuello suelen echar una especie de pañuelo con festones y bordados a que llaman dengue, y otro fino de seda graciosamente tendido sobre la cabeza, y solo sujeto por el sombrero, el cual es más pequeño y airoso que el de los hombres, aunque de copa y ala tendida. Las ricachas de los pueblos suelen añadir a todo esto muchas medallas y cruces de plata, y el delante o mandil de una tela llamada de relumbrón».

Incluye además una interesante descripción de las costumbres de boda donde se detalla el pago del tributo por casarse el mozo forastero o la colación del baile de las galas.

«Tan sencillos como en el traje son aquellos naturales en sus usos y costumbres, diferenciándose apenas de los demás castellanos viejos y nuevos, aunque participando de ambos. Los más notables de estos usos son los que acompañan á las bodas, que consisten en algunas ceremonias de remoto origen. Por ejemplo, si la novia es de distinto pueblo que

Valentín Carderera. (1840). ***Tipos populares de la ciudad de Ávila.*** *Dibujos y acuarelas. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).*

Valentín Carderera. (1840). ***Ávila. Entrada al alcázar.*** *Dibujo y acuarela. Fundación Lázaro Galdiano (Madrid).*

Francisco De Paula Van Halen. ***Usos y trajes provinciales. Los Avileses.*** *Semanario Pintoresco Español, 11 de diciembre de 1842.*

Francisco De Paula Van Halen. (1847). ***Ávila, mingorrianas y vistas de San Martín.*** *Litografía. Colección litográfica España Pintoresca y Artística. Biblioteca Nacional de España (Madrid). Inv. 2898711.*

Calixto Ortega. (1845). **Avilenses.** *Reproducido en España Geográfica, Histórica, Estadística y Pintoresca.*

Francisco De Paula Van Halen. (1847). **Esquina de la calle Andril.** *Litografía. Colección Litográfica España Pintoresca y Artística.. Biblioteca Nacional de España (Madrid). Inv. 2898711. Amblesinas con manteos encintados pajizos, cruceros blancos al pecho y sombreros de paño.*

Francisco De Paula Van Halen. (1847). **Procesión de la Virgen de Sonsoles.** *Litografía a dos tintas. Colección Litográfica España Pintoresca y Artística. Biblioteca Nacional de España (Madrid). Inv. 2898711.*

el novio, este no puede entrar á verla sin haber pagado á la moza una cuartilla de buen vino y llegado el día de la boda, el susodicho novio, acompañado de su padre, padrino y mozo de novio (que es una especie de testigo en aquellos dias) y demás convidados, se encaminan al lugar de la novia, la cual sale de su casa con sus padres, madrina, moza de novia y convidadas , y ambas comitivas se encaminan á la iglesia en donde se desposan, y luego todos montan en borricos, mulos y caballos, y marchan al lugar del novio á comerse la boda (que así se dice). La comida generalmente se compone de carne cocida y guisado de oveja, amén del indispensable plato por barba, de arroz con leche, y muchísimo vino; á este banquete asiste el cura y el escribano del lugar, y concluido que es, el escribano se sienta junto á una mesa con una bandeja donde todos los concurrentes vienen á dar la enhorabuena, y echar los regalos de boda, compuestos por lo regular de ropas de mesa y cama, medallas y otros adornos de vestir. Concluida esta ofrenda, empieza el baile, y

Francisco De Paula Van Halen. (1847). ***Aldeano de Muñopepe. Valle Amblés. Ávila.*** *Colección Litográfica España Pintoresca y Artística. Biblioteca Nacional de España (Madrid). Inv. 2898711.*

Francisco De Paula Van Halen. (1847). ***Aldeana de Muñopepe. Valle Amblés. Ávila.*** *Colección Litográfica España Pintoresca y Artística. Biblioteca Nacional de España (Madrid). Inv. 2898711.*

todos los concurrentes tienen acción á dar una vuelta con la novia mediante el tributo de un cuarto ó dos que se pregona al son del tamboril».

Este mismo dibujo, con el mismo texto descriptivo, será publicado un año después, en la revista portuguesa *O Panorama* (fechada en Lisboa el 21 de octubre de 1843).

Y en **1844**, los mismos personajes, serán usados por Van Halen para las estampas de la colección litográfica *España Pintoresca*[10]. Esta vez con un trazo más cuidado en detalles, donde adivinamos en el hombre, de largas melenas, sentado sobre un tajo y asiendo una vara de fresno, el sombrero embridado, el claro coleto sobre la chaqueta, y esta sobre una blanca camisa de cabezón así como el calzón, la media negra, sujeta con ligas y el zapato de hebilla. Ella también está llena de pormenores: viste entre las bridas del sombrero y la ancha cinta de seda negra, el ramillete de flores y plumas, pañuelo a la cabeza con las puntas sueltas, el dengue con castañuelas sobre el blanco crucero, saya y mandil oscuros y zapato de hebilla. Aparece por primera vez, una vinculación geográfica concreta: *Aldeano de Muñopepe*, en pleno corazón del Valle Amblés.

De igual manera **Van Halen** utilizará los mismos tipos populares para acompañar otros de sus dibujos en la misma obra, entre ellos en *La procesión de Sonsoles,* donde vemos algunos detalles más como las mantillas de recio paño en algunas de las mujeres o el cinto que sujeta el coleto del hombre. El resto de obras monumentales son salpicadas por estas figuras amblesinas.

Así mismo, otro de los detalles en el indumento femenino es la inclusión de unas mingorrianas en las cercanías de la iglesia de San Martín de la capital, los viernes de mercado cuando se acercaban a vender el pan a Ávila. Manteos con tachón, zapato de hebilla, peinados de rodete y picaporte, jubones anchos y dengues y pañuelos al talle, componen la gala de las panaderas de Mingorría.

A partir de mediados del XIX se ponen en boga las obras de carácter enciclopédico ilustradas, con precios populares para facilitar su distribución. En la *España geográfica, histórica, estadística y pintoresca,* extensa obra de viajes escrita, de las primeras en su género, editada e impresa por Francisco de Paula Mellado en **1845**, se incluye la xilografía de **Calixto Ortega** "Avilenses". Una pareja donde ella aparece enmonterada, con pañuelo de casada bajo la misma, atado a la barbilla. Manteo cerrado con el jubón muy ajustado a la cintura y muy ancha de caderas. Mandil recorrido todo él por una cenefa y zapatos de pala en el empeine. El hombre se corresponde con el modelo ya visto de coleto, cinto y vara y sombrero de ala. Aunque no se especifica geográficamente su origen, bien pudieran corresponderse con amblesinos pues las enmonteradas barraqueñas se escapan un poco de estos modelos simplificados para su xilografiado. Muchas de estas ilustraciones se coloreaban a mano, con acuarelas, sin unos colores predeterminados.

En 1864 aparecen las primeras fotografías de Ávila de la mano de **Jean Laurent**. Escasos son los tipos populares que acompañan a los monumentos principales de la ciudad. Con todo este mismo autor retratará a la comparsa abulense que acompañó las bodas reales de Alfonso XII y María de las Mercedes en Madrid, pasados unos años, el 27 de enero en **1878**. Junto con las comparsas de paisanos de media España apareció un grupo de danzantes de palos acompañados por su *gracioso* y los músicos, siendo muchas las localidades que en esas fechas mantenían todavía sus paloteos[11].

Hasta el momento no habíamos podido saber qué pueblo, de los muchos con danza en esos tiempos acudió a las bodas reales pero el buceo de la documentación de archivo nos ha aportado suculentas informaciones que aclaran la participación de la provincia en tan magno acto. A principios de enero, de ese mismo año, se solicitó a las Diputaciones Provinciales del país la posibilidad de mandar distintas comparsas representando las indumentarias y bailes propios de cada rincón. Y

---

10 Las estampas, con sus textos explicativos (como se anunciaban), se vendían desde agosto de 1844 por entregas. El primer cuaderno fue dedicado a Ávila con 18 entregas. Desgraciadamente no hemos sido capaces de localizar los textos que acompañaron a las estampas, por lo que sólo disponemos de la descripción que, de los Tipos Avileses, hizo el autor para el Semanario Pintoresco Español.

11 Aunque actualmente sólo se mantienen las danzas de palos de Hoyocasero y Piedralaves, existen referencias a danzas de palos hasta los años de la guerra civil o un poco más tarde en Sotalvo, Niharra, Solana del río Almar, Mingorría, Sanchidrián, Salobralejo, Muñogalindo, Madrigal de las Altas Torres, Grandes y San Martín entre otros.

allí se presentaron, facilitado por las instituciones provinciales, grupos enteros y parejas sueltas que quedarían inmortalizadas por la cámara de Laurent[12], por encargo de la Sociedad Antropológica de España.

Un poco más tarde, la comparsa de Ávila que participó en el acto solicita el pago de los servicios ofrecidos a la propia Diputación, que se niega a ello justificando de forma escrita su decisión en Sesión de 13 de febrero de 1878, dejando constancia de lo siguiente:

> «*Dada cuenta después de una instancia de Manuel Gámez Pérez, vecino de Madrid, quien por sí y á nombre de otros de Garganta del Villar y Cepeda de la Mora, solicitan sean indemnizados por los gastos que hicieron presentándose en la Corte y formando una danza en representación de esta provincia y hecha cargo la Corporación de que por nadie han sido autorizados, que los señores de la Comisión y Diputados residente en la Ciudad espusieron anticipadamente al Excmo. Señor Gobernador Civil, que no era posible mandar parejas con trajes característicos del país, como así deseaba el Gobierno superior, porque ya no existían, y que lo ejecutado por estos há venido en descrédito de la provincia, ha resuelto desestimar la pretensión, consignar en esta acta que ha visto con disgusto el paso dado por el Gámez y compañeros y que se dé conocimiento de esto al Excmo. Señor Gobernador Civil, rogándole lo participe al Gobierno de S. M. (q.D.g.)*».

La danza de Cepeda la Mora y Garganta del Villar fue retratada por Jean Laurent en las bodas reales de Alfonso XII y María de las Mercedes. 1878.

12 Toda esta documentación gráfica se publicaría en distintos formatos y formarían un corpus de primer orden para entender el tipismo de la indumentaria de muchas regiones. Allí acudieron, además de los danzantes abulenses, gentes de Lagartera y Quero (Toledo), de Montehermoso (Cáceres), de Robledo (Albacete), parejas de Jijona e Ibi (Alicante), un grupo de Castellón y otro de Ciudad Real (de la capital), alcarreños y serranos de Guadalajara, varias parejas de Jaén (de Frailes), representantes ribereños, maragatos y montañeses de León, serranos de El Escorial (Madrid), una comparsa de Málaga, Lérida (no sabemos de dónde), una comparsa de "labradores" valencianos, las comparsas de Bermillo de Sayago y Carbajales de Alba de Zamora, un grupo diverso zaragozano (con gentes de las Cinco Villas, Caspe y la capital), las parejas de Turégano, Otero de Herreros y Muñoveros de Segovia, parejas de Murcia, Navarra, Vizcaya, Salamanca, Málaga entre otras. Una buena porción de las fotografías se hizo en la calle durante el evento y parte (especialmente de parejas) en un estudio improvisado.

Así pues, la hermosa danza serrana organizada por Garganta y Cepeda para desplazarse a la capital se quedó sin cobrar debido al nulo apoyo de la propia Diputación Provincial que ya, en aquellos tiempos, se desentendía de mandar representación de sus paisanos, teniendo todavía en uso sus ropas de más rumbo y genuinas en todas las comarcas, a pesar de la insostenible justificación de la Diputación de Ávila.

Francisco Javier Parcerisa (1803-1873) dibujará del natural, en **1865**, para la obra *Recuerdos y Bellezas de España*, más de una veintena de estampas sobre Ávila, con buenos ejemplos de la monumentalidad de la ciudad. Los dibujos, litografiados por S. Ysla, contarán con personajes en miniatura, tipos populares que faciliten la percepción de la escala, aunque entre ellos, difícilmente adivinamos en el vestir localismos propios del Valle Amblés.

Mariano de la Roca y Delgado (1825-1872) pintará, en **1865**, el óleo *El parador de Navajas* (afueras de Madrid, en el portillo de Valencia). En la escena, preciosista por demás, aparece una galería de paisanos de distintas provincias (madrileños, segovianos, toledanos, mallorquines, catalanes, asturianos, pasiegos…), siguiendo una moda pictórica antropológica de la época y entre ellos, al lado de la enmonterada segoviana, encontramos una amblesina coronada con su recio sombrero de paño, vestida de dengue encarnado sobre el jubón y el níveo crucero, manteo de tirana, zapato de hebilla y media blanca, acaso siguiendo los cánones marcados por Van Halen.

Unos años más tarde, en **1867, Valeriano D. Bécquer** dibuja en Ávila, fruto del trabajo comprometido con la beca del Gobierno de Isabel II. En 1968 entregará los tres cuadros que nos han llegado hasta nosotros: *La Fuente de la ermita, El escuadro* y *La huevera*, dejando entre sus carpetas y álbumes un número indeterminado de dibujos que, en parte, verán la luz en revistas del momento. Un detallado repaso a las indumentarias plasmadas, en la obra de Valeriano, lo haremos en el siguiente apartado.

En **1869, Valeriano Foulquier**, dibujante y grabador francés, destaca sobre todo por su serie de aguafuertes de las *Fábulas de La Fontaine*, que aparecen ilustrando el libro *Voyage en Espagne* (1869), escrito por de Eugène Poitou y grabados los dibujos por C. Laplante. Obra en la que la ciudad de Ávila juega un papel protagonista, a partir de tomas fotográficas realizadas por Clifford. Entre los dibujos aparecen detalles interesantes y localistas. En los hombres, sombreros de emborlas y gorras

Mariano De La Roca Y Delgado. (1865). ***El parador de Navajas (afueras de Madrid, en el portillo de Valencia).*** *Óleo. Detalle. Museo del Prado (Madrid). Inv. P006226.*

Valeriano Foulquier. (1869). ***Tipos de Ávila.*** *Dibujos grabados por C, Laplante. Voyage en Espagne (Poitou).*

de pellejo, cintos, zahones y albarcas que se dejan ver entre el abrigo de mantas y capas. Más interesantes nos parecen los detalles de la indumentaria femenina. Dos niñas y una mujer arropadas a las basquiñas o manteos cimeros que dejan adivinar las tiranas picadas de los manteos y especialmente el detalle de los pañuelos *chichoneros* que se recogen a los picaportes traseros en una forma muy local de atar estos pañuelos de cabeza y que ya documentó Valeriano D. Bécquer, en sus grabados del Valle Amblés, sobre los que volveremos.

En **1872**, Miguel Guijarro, en su imprenta madrileña dará forma a una de las obras más conocida y reconocida de las colecciones de indumentaria popular de país: *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*, que cuenta con estupendas cromolitografías. Los textos se encargan a reconocidos escritores mientras que las imágenes están respaldadas por conocidos autores. En el caso de Ávila, la provincia se mostrará a través de sus *Castellanas de Salobral*, que grabada por **José Luis Pellicer** tendrá el sello inconfundible del dibujo de Valeriano D. Bécquer.

El texto, de Manuel Valcárcel, nos indica lo siguiente:

> «*Para encontrar el verdadero tipo castellano, es preciso abandonar la ciudad, y si de Ávila se trata visitar los pueblos de la sierra; allí es donde se ve a la aldeana verdadera con su refajo o manteo rojo o amarillo, cuya orla ostenta caprichosas estampaciones negras, su media azul y su zapato bajo, su corpiño negro de manga ajustada, y finalmente, en la época del calor, su sombrero de paja adornado de espigas. Las mantillas, las avilesas la usan poco en su juventud, aún para ir a la iglesia, donde se cubren por lo regular con un pañuelo; las viejas las usan más, y son de las llamadas de tira, por tener una de terciopelo alrededor; las medias blancas están introducidas también, las ligas son notables por su longitud, y las camisas cerradas de escote algunas con mangas largas para evitar el uso del corpiño*».

La descripción no se acaba de corresponder con la imagen presentada pues Valcárcel, hace referencia (y es la primera vez que aparece) a las gorras de paja de centeno (pieza que identificará a la mujer abulense a partir de finales del XIX), tan propias de toda la Sierra[13] y que sin duda debieron de sustituir a los sombreros de ala de paño, tan originales de las amblesinas, con los que se muestran retratadas por Valeriano D. Bécquer.

La media azul, más propia de mujeres mayores, aparece trocada a rojo (propias de las casadas), y los manteos (rojos o amarillos) de tirana picada en negro nos hablan ya de cambios en el vestir finisecular del Valle Amblés.

Estas mismas *Castellanas de Salobral* aparecerán en la obra francesa de Racinet, *Le costume historique* (1876-1888) acompañadas por segovianos, pasiegas, una charra y una gallega. Este trabajo abarca, de forma exahustiva y completa, la historia del vestido desde el mundo antiguo hasta el siglo XIX. Hay que pensar que muchos de estos tipos populares, plasmados en grabados y litografías, fueron pensados para satisfacer el interés de publicaciones europeas más que el consumo local y nacional.

Sumándose a la labor divulgativa del XIX, y en su afán de dar a conocer las grandezas provinciales, aparecen las cormolitografías de F. **Boronat y Satorre** en **1874** en su *España Geográfica e Histórica Ilustrada*, donde admiramos, además de datos de diversa índole, una litografía del mapa de la provincia, una vista de la capital y el hombre y la mujer aviados con trajes del país. con unos modelos populares perfectamente identificables, sobre dibujos de Joaquín Magistris. La provincia abulense se representaría con tipos amblesinos, al igual que se tomó para cada provincia un arreo

---

13 A las gorras de paja de centeno de la provincia dedicamos en 2018, un monográfico (DEL PESO, 2018). Aunque el tejido vegetal es innato a la propia condición humana, las gorras de paja de centerno están prácticamente ausente de la documentación del XIX que hemos manejado siendo especialmente abundantes durante el siglo XX, cuando decae el uso del sombrero de paño. El escaso valor económico de las mismas hizo que no se reflejaran en protocolos notariales.

PROVª DE AVILA

(Castellanas de Salobral)

Izquierda

Valeriano D. Bécquer (dib.), José Luis Pellicer (grab.). (1872). ***Provincia de Ávila. Castellanas de Salobral.*** *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.*

Derecha

Albert Racinet. ***Tipos populares españoles.*** *Le costume historique (1876-1888).*

identificativo (las panaderas de Grijota para Palencia, los montehermoseños para Cáceres, o los maragatos para Léon).

La mujer sigue aferrada al traje más propio del Valle Amblés del que nos proporciona sabrosos detalles. El sombrero de fieltro (decorado con ramilletes de flores, cinta negra y alfileres de colores) descansa sobre el gran moño de picaporte trenzado que le inclina hacia la frente, y del que vemos también el pañuelo atado al mismo y los rodetes laterales sobre las orejas. La joyería de varias vueltas de corales y el dengue del que sobresale el níveo pañuelo o crucero. Un jubón de manga estrecha y botonadura de plata recoge y ciñe la cintura, donde descansa la basquiña, que deja asomar el manteo rojo de tirana picada en negro. Media blanca, zapato bajo de borla a la puntera y un abanico ocioso entre las manos completan la representación femenina.

Por el contrario, el hombre ha abandonado el arcaico coleto, con el que se le había representado hasta entonces, para vestirse "a la francesa" con traje de tres piezas: calzón, chaleco y chaqueta. Sombrero de ala con emborlas, chaqueta corta que no abrocha, de paño como el estrecho calzón, luciendo por debajo un colorido chaleco con botonadura metálica como en las bocamangas de la

chaquetilla, camisa de ramos bordados y ciñendo el talle una faja roja que sirve de asiento al cinto bordado. En las corvas los senojiles atan las medias azules. Los zapatos de piel clara y la vara de fresno completan la estampa del personaje.

En **1874 y 1875** pinta **Ángel Lizcano Monedero** sus *Tipos,* donde recupera el vestir antiguo de las amblesinas que retrató Van Halen.

Hermosísimas son las mujeres serranas vestidas con dengue que retrató Ángel Lizcano Monedero en dos de sus cuadros. La obra *Mercado de Ávila* (óleo sobre lienzo, 1875) nos ofrece una imagen de un conjunto de mujeres abulenses. Frente a la moda urbana de la señora de la casa vemos a la vendedora, con jubón negro, pañuelo francés y manteo pajizo y una mujer de pie luciendo dengue encarnado, rematado de cinta azul en dientes de sierra, por encima de un crucero blanco y un jubón de amplia manga. El manteo cimero arremangado deja ver el hermoso manteo blanco de tirana picada en rojo, tan del gusto amblesino. La media azul en zapato bajo y el peinado de picaporte y rodetes rodeados de un pañuelo a modo de diadema, que aparece en otras mujeres de la escena (a lo *chichonero*, DEL PESO (2018)) rematan la peculiar escena del mercado.

No menos interesantes son los indumentos de las dos serranas de la obra *Ávila* (óleo sobre tabla, 1874). La escena presenta unos tipos del país en la posada de la Plaza de la Feria de la capital. Nos llama la atención de nuevo el vestir arcaico de las mujeres. Una de ellas luce pañuelo francés al talle mientras que la otra cruza un dengue encarnado de cinta azul con dientes de sierra de nuevo sobre un blanco crucero. Ambas mujeres ensanchan sus caderas con manteos de tiranas picadas. Zapatos bajos, medias de color, mandil azul de tramado, jubones de manga ancha y sombrero de fieltro recamado de flores completan este singular atuendo alejado del estereotipo abulense.

También retrata el ambiente festivo de la romería de Sonsoles, **Moreno**[14], en **1875**. Su obra *Tiro de barra. Juegos en la ermita de Sonsoles*, aparecida en la revista inglesa *The Graphic*, incluye algunos apuntes curiosos a la indumentaria. En un primer plano, en penumbra, aparece una pareja de tipos populares. Ella vestida al estilo del Amblés, sombrero de ala, grandes rodetes encima de las orejas. Gasta mantoncillo sobre el jubón de manga amplia y el manteo es de tirana picada, esta vez de la tipología de tres cenefas. Arremanga la basquiña que deja ver el remate de ondas o castañuelas tan propias del Valle Amblés y que no aparece en otras comarcas[15]. Él, de cierta edad, enmonterado, parece corresponderse con un tipo popular soriano de los que pintó Valeriano D. Bécquer por aquellas tierras, o al menos nos lo recuerda[16]. Del resto de personajes destacar los hombres con calzón y alpargata de esparto, de las de vetas[17], amplios sombreros y chaquetas sobrepuestas, así como un personaje femenino en el que, distinguimos pese a su papel secundario, el pañuelo *chichonero*.

Hacia finales del XIX, ya no se incluyen las mujeres amblesinas de sombrero en las referencias gráficas. En **1882,** en un dibujo de **B. Rico y J. Comba** para *La Ilustración Española y Americana* sobre El claustro de los Reyes del convento de Santo Tomás, podemos ver los amplios volúmenes de las mujeres abulenses del XIX, conseguidos a fuerza de superponer prendas unas encima de otras, gastando manteos encintados y tocadas con pañuelos y mantillas.

Del mismo año (**1882**) y del mismo autor, en la misma revista (**B. Rico/J. A. Sarmiento**) tenemos el precioso grabado *Camino de Cardeñosa. La Cruz de los cuatro postes de Ávila*, donde la mujer cabalgando sobre un burro ya se toca con gorra de encarrujado en paja abierta, siendo ésta una de las primeras representaciones de la icónica prenda abulense.

Y en **1887**, **Eduardo Sáenz Hermúa**, apodado *Mecachis*, nos deja en la revista España Cómica sus dibujos de tipos abulenses. Entre ellos, mozos serranos con gorras de pellejo, blusillas y tapabocas,

Joaquín Magistris (dib.) Y F. Boronat Y Satorre. (1874). ***Cromolitografía de la provincia de Ávila. Reproducida en España Geográfica e Histórica Ilustrada.*** *Fundación Joaquín días (Valadolid).*

Ángel Lizcano Monedero. (1874). ***Tipos del País en la posada de la plaza de la Feria (Ávila).*** *Óleo sobre tela. Detalle. Colección particular.*

Ángel Lizcano Monedero. (1875). ***Mercado de Ávila.*** *Óleo sobre tela. Colección particular.*

14 Posiblemente Manuel Gómez-Moreno.

15 También se incluye, este singular detalle, en uno de los dibujos de Valeriano, grabado por Severini como veremos, en 1868, que acaso le sirviera de inspiración, pues entendemos que son recreaciones de dibujos ya existentes.

16 Concretamente, al personaje masculino de los *Aldeanos de Fuentetoba* (La Ilustración Española y Americana, 11, 22 de marzo de 1874), con su alta montera redonda a manera de yelmo.

17 Entendemos que fue calzado más de verano que aparece puntualmente documentado en distintas comarcas abulenses, con referencias en el Valle Amblés pero también en el Valle del Tiétar (Pedro Bernardo) y en el Valle del Corneja (Bonilla de la Sierra).

PROVINCIA DE AVILA.
Dedicado
AL SR. Dn. CELESTINO RICO

J. A. Sarmiento (dib.), Bernardino Rico (grab.). ***Camino de Cardeñosa. La Cruz de los cuatro postes de Ávila.*** *La Ilustración Española y Americana, 22 de marzo de 1894.*

José Comba (dib.), Bernardino Rico (grab.). ***El claustro de los Reyes del convento de Santo Tomás.*** *La Ilustración Española y Americana, 22 de octubre de 1882.*

Moreno (1898). ***Tiro de barra. Juegos en la ermita de Sonsoles. The spanish game of throwing the crowbar: A seetch at Avila.*** *Revista The Graphic, April 30th, 1898.*

Eduardo Sáenz Hermúa (1887). ***Ávila.*** *España Cómica. (Pseudónimo de Mechachis/Hernández).*

Ramón Cilla. (1902). ***Tipos Cómicos, Ávila.*** *Fundación Joaquín Díaz (Valladolid).*

sombreros de *emborlas* de amplios ruedos y una oronda mujer envuelta en un «montón de bayeta verde», en clara alusión al sinnúmero de manteos que porta, embozándose con el cimero.

Este aspecto de la figura femenina abulense abultada en excesos por tanto faldamento será recurrente en otros autores como Cilla, cómico caricaturista que en 1902 dibuja los paisanos abulenses que plasma en su colección de *Tipos Cómicos*.

También es **Cilla** el que ilustra la obra inacabada *España al terminar el siglo XIX*, de Sinesio Delgado en **1897**. Por suerte con la provincia de Ávila incluida, donde se insertan una serie de tipos populares provinciales, en general, alejados de localismos comarcales identificables. En la misma

obra se incluye la descripción de los hombres y mujeres que acuden, como cada viernes, al mercado de la capital abulense:

«*Por todos los caminos y carreteras que afluyen á la puerta del Puente desfilaban, en apretados y numerosos grupos, centenares de campesinos del llano y de la serranía, quién conduciendo una piara de cerdos, quién guiando una vacada, éste con una manada de corderos, aquél con una recua de borriquillos y mulas, unos con sus cargas de leña ó de frutos, otros caballeros en arrogantes machos, y todos con abarcas, calcetines blancos sobre las medias negras, zajones amplios de cuero ó de piel sin curtir, enorme capa parda, recios chaquetones, sombreros anchos de copa baja y cónica, algunos de ellos con dos borlas por adorno, ó monteras de pellejo, la mayor parte con las alas caídas hasta el cuello, encuadrando la cara. Llegaban también muchas mujeres con los refajos de los días de fiesta, que dejan al descubierto casi toda la pantorrilla, y uno de los cuales, el de*

Ramón Cilla. ***Tipos abulenses.*** *Ilustraciones de España al terminar el siglo XIX. Sinesio Delgado.*

Eduardo Chicharro y Agüera. (h.1910). ***Plazuela de las Vacas. La fiesta del pueblo.*** *Óleo sobre lienzo. Colección particular. El autor, uno de los máximos exponentes del regionalismo pictórico abulense, refleja fielmente el vestir finisecular del Valle Amblés.*

encima, se usa generalmente como mantón, ó recogido y plegado atrás, con el principal objeto de lucir el segundo. Estos refajos, característicos en la vestimenta femenina del país, son siempre de colores fuertes, predominando el verde y el amarillo, se llevan puestos muchos al mismo tiempo, de modo que cada mujer abulta por cuatro y conduce, con cierta gallardía, bastantes varas de bayeta de colores.

Algunos se adornan con profusión de bordados de hilo rojo ó azul, representando pájaros, flores ó ramajes entrelazados caprichosamente.

Toda esta multitud abigarrada y pintoresca, animando las empinadas calles, ordinariamente solitarias, bullendo en todas las plazuelas y callejones, iba á parar al mercado grande, llamado así para diferenciarle del mercado ordinario, situado en la plaza de la Constitución, que se denomina mercado chico.»

Con el cambio de siglo, entrará con fuerza el regionalismo pictórico[18], desarrollándose una importante producción gráfica de tipos populares en todas las provincias, amarrados en prototipos fácilmente identificables. La imagen de la mujer abulense (más utilizada que la del hombre, especialmente como reclamo publicitario) quedará anclada en la fémina tocada con gorra de paja de centeno y amplio manteo de tirana picada, generalmente amarillo o rojo con picado de grandes castañuelas en negro perdiendo su riqueza y variedad poco a poco, en beneficio de una simplificación de trajes vernáculos reconocibles como abulenses.

Ese tipismo arrumbará poco a poco las prendas más decimonónicas del vestir arcaico durante todo el XX hasta la actualidad, rescatando puntualmente a las características mujeres amblesinas de sombrero de paño que retrató Valeriano D. Bécquer, como es el caso de Joan D'Ivori, que retrata, en 1936, a los abulenses con los modelos amblesinos.

Como en todas las provincias el icono femenino abulense sirvió, ya en el siglo XX y con la indumentaria tradicional completamente olvidada, para acompañar campañas publicitarias de todo tipo apareciendo en multitud de productos, desde jabones, a cajas de cerillas, pasando por naipes, anises, chocolates o pipas.

La obra abulense de Valeriano Domínguez Bécquer

Los óleos

En **1867, Valeriano D. Bécquer** dibuja en Ávila, fruto del trabajo comprometido con la beca del Gobierno de Isabel II. Tomando sus apuntes del natural, su obra se nos ofrece como un documento único para conocer el vestir del Valle Amblés. En 1868 entregará los tres cuadros que nos han llegado hasta nosotros: *La Fuente de la ermita, El escuadro* y *La huevera*, dejando entre sus carpetas y álbumes un número indeterminado de dibujos que, en parte, verán la luz en revistas del momento.

La Fuente de la ermita (1867)

El cuadro es un dechado del antiguo vestir abulense. La escena, detallista, se nos antoja una fuente indispensable para entender la indumentaria del XIX en Ávila. La escena, recoge el momento de

18 Aunque no es objeto de análisis en este momento, el regionalismo pictórico retrató con fuerza los tipos populares abulenses del cambio de siglo, plasmando las últimas indumentarias tradicionales al uso, muy alejadas de las modas antiguas retratadas hasta ese momento. Olvidadas ya las mujeres enmonteradas barraqueñas del XVIII, las mujeres de dengue, crucero y sombrero de paño del XIX, dejarán paso a las de gorra de paja y alforja en días de mercado, ayudando al cambio en la imagen de la mujer abulense que llegará hasta nuestros días. Algo parecido pasará con el hombre que olvidará el antiguo coleto para lucir un traje de tres piezas (chaqueta, calzón y chaleco).

A. Jean D'Ivori (pseudónimo de Joan Vila i Pujol). (1936). ***Abulenses. Vestits típics d'Espanya.*** *Inspirados en los tipos populares de Valeriano D. Bécquer.*

MI NOVIA

beber de la fuente al llegar a la romería de Nuestra Señora de Sonsoles, a las afueras de Ávila. Tres personajes masculinos, el anciano, el mozo y el niño y cinco femeninos, dos mujeres y tres niñas llenan el lienzo.

El más mayor de todos, a la izquierda de la escena, de cierta edad, con barba cerrada, viste con camisa blanca de cabezón, sayuelo de paño pardo y encima del mismo un coleto de piel clara. Calza albarcas y se arropa a una media capa algo gastada por el uso, como toda la ropa. Adivinamos también la brochadura de la trampa del calzón. A la cabeza sombrero de ruedo recogido al frente con un pañuelo de seda rojo.

El joven es, sin duda, el que más ostentación gasta, acercándose a la fuente para entablar conversación con el mocerío femenino. Camisa de cuello vuelto, con la pechera bordada, atacada al cuello como gala antigua, encima chaleco de los de corte francés, de cuellos triangulares y triple abotonadura de filigrana dorada y la chaqueta, de paño negro como el resto, traída al desgaire. El calzón, de alzapón y con botonadura metálica, haciendo arco en los laterales de la trampa, completa el traje de tres piezas del hombre. La faja encarnada se cubre con un cinto bordado, con una leyenda alusiva "viva mi novia" dejando entrever los caireles de los ataderos de los pequeños bolsillos del cinturón. El sombrero, de los de emborla[19], lleva un ramillete de plumas y un cordón[20] de seda de color.

El niño, que bebe a morro de la fuente, gasta chaquetilla de puños vueltos y calzón remendados en paño pardo. Se adivina, en la parte trasera del calzón, la cinta que ata la cintura y de cuyos ojales a veces salían decorados cordones de seda con herretes que solían asomar por debajo de la faja, cuando se llevaba a gallardía. Medias de mampié[21] que apenas cubren las pantorillas y albarcas de cuero, mientras el sombrero anda rodando junto a un pañuelo de cabeza que se nos antoja francés.

Las mujeres componen un conjunto más que interesante para el estudio de la indumentaria de estas sierras y valles. Las distintas edades determinan también las diferencias en el vestir de las féminas.

Así, entre las muchachas, apunta el peinado característico del Valle Amblés y aún de buena parte de la provincia. Una de las niñas gasta moño con un pequeño picaporte abierto[22], atado con una cinta

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***La fuente de la ermita.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P003300. Detalle de los personajes masculinos.*

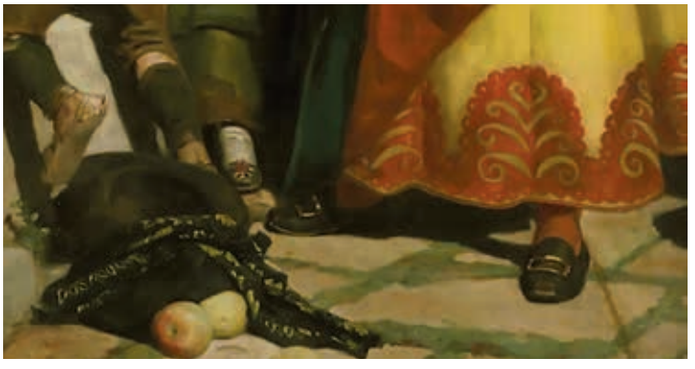
Valeriano D. Bécquer. (1867). ***La fuente de la ermita.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P003300. Detalle de los personajes infantiles.*

19 Al lado izquierdo es lo habitual en la tradición antigua, al igual que al lado izquierdo es común atar el pañuelo *morrión* en los hombres (salvo en los zurdos).

20 En Andalucía, el cordón del sombrero recibe el nombre de *romanilla.*

21 Término utilizado en el Valle del Alberche especialmente. Recogido en Navalmoral de la Sierra.

22 Entronca con los denominados *escarulados* del Tiétar que, a diferencia de los tejidos con muchos cabos, se ejecutaban con el pelo retorcido como los rizos, y luego abierto.



Valeriano D. Bécquer. (1867). ***La fuente de la ermita.*** *Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P003300. Detalle de los personajes femeninos.*

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***La fuente de la ermita.*** *Óleo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P003300. Detalles del calzado. Las mujeres con zapato de hebilla y borla de colores, con medias roja y negra. El niño con media de mampié y albarca de piel.*

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Aldeana del Valle de Amblés o La huevera.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P006787. Detalle del calzado.*

de seda, de las que todavía hemos llegado a documentar. Otra de las niñas, la más moza, recoge los rizos laterales en dos grandes rodetes sobre las orejas. Ambas gastan el pañuelo chichonero que a modo de diadema se cruza por la frente y se lleva a atar a la nuca, normalmente un pequeño pañuelo francés o merino fino estampado en tonos encarnados. Al talle varias tipologías de pañuelos, los cruceros blancos, que usará una de las mujeres a gala, o un pañuelo de mediorramo con fleco ralo, sobre el que campea un pañuelo de cabeza blanco y rosa sobrepuesto.

La cría del pucherillo se arropa con *jugón* de indiana estampada, muy propio de la niñez, de los de manga ancha, recogiendo el vuelo en pequeños frunces en el puño. Y la de más a la izquierda recoge su manteo cimero pajizo, con ruedo verde, dejándonos ver el bajero de los de tirana estampada, en tonos rosados con pequeñas florecillas. Luce media oscura de color y zapato chinela con un gran borlón en el empeine muy al gusto del XVIII.

Las dos mujeres centran ahora nuestros ojos. Acaso la prenda que más nos llame la atención es el sombrero de ala, de paño, recamado con unas flores contrahechas o con unas plumas, y un ramillete de siemprevivas en ambos, adivinándose también las cabezas de alfileres y el cordoncillo de color, así como la gran cinta negra que recorre la copa.

El peinado es de picaporte, probablemente tejido plano con un buen número de cabos. Su tamaño empuja el sombrero hacia adelante dando un aire más hierático a la figura femenina. A los lados, los

V. D. Becquer
SEVERINI

rizos recogidos en dos grandes rodetes, que bien pudieran ser trenzados, sujetos con horquillones. Una de ellas ata el picaporte con cintas de seda y se distingue bien el pañuelo chichonero tan propio. La otra, la que bebe del calderillo, lleva debajo del sombrero un pañuelo festivo, probablemente de seda.

Alguna prenda más nos llama la atención, entre ellas el precioso crucero blanco, muy plegado sobre el pecho, rematado en puntillas de ondas, que tanto caracterizó la moda del XVIII y de parte del XIX en media España. También el jugón negro de ancha manga, de los que llegamos a ver ejemplares, con un pequeño puño de terciopelo.

Pero sin duda, es el manteo pajizo de tirana picada en rojo, con grandes castañuelas, el que identifica a la serrana durante todo el siglo XIX. Manteos cumplidos, con la decoración más reconocida como abulense y en una combinación muy popular, especialmente de antiguo. Sobre el manteo picado, otro manteo encarnado del que solo vemos el ruedo verde, hace las veces de basquiña o manteo *arropandero*.

La media roja, de casada, y el zapato de hebilla (tan olvidado en Ávila) protegen la pierna y el pie de la amblesina.

Las joyas ahogan los cuellos de las mujeres, seguramente corales y cuentas de filigranas de las que penden una cruz, acaso de las de aljófar, y un pequeño relicario en la niña. Los pendientes no se llegan a distinguir, aunque bien pudieran ser de los de herradura o las conocidas *varillas*.

Sobre este cuadro existe un interesante grabado de Valeriano D. Bécquer, *La romería de Sonsoles*, obra de José Severini y publicado en El Museo Universal, el 25 de octubre de 1868. El dibujo, en esencia, repite lo aparecido en el cuadro, aunque conviene centrarse en algún detalle interesante que se modificó definitivamente en la obra entregada. La mujer que bebe del calderillo parece llevar a los hombros una mantellina echada, prenda imprescindible para el culto y que bien pudiera usarse aún sin descubrirse del sombrero[23]. Y especialmente atrayentes son los pormenores de la tirana picada, de castañuelas enfrentadas, y el remate en ondas del ruedo del manteo cimero, que solo aparece en los ejemplares del Valle Amblés y Sierra de Ávila, estando ausente en el resto de comarcas que hemos visitado hasta el momento.

Así mismo, el grabado de Severini permite recuperar el fondo escénico del cuadro de *La fuente de la ermita*, que desapareció en el incendio del óleo en 1872[24], donde se perfilan los danzadores de la Virgen, con sombreros de ruedo y las banderas.

La huevera, Aldeana del Valle Amblés (1867)

Nos vuelve a mostrar Valeriano D. Bécquer la prestancia de la amblesina, esta vez en un retrato de un único personaje, una mujer con ropas festivas, al uso del país[25]. La austeridad de sus ropajes contrasta con la juventud de la joven aldeana, acaso guardando luto. No aparece entre las vestimentas el rico colorido de las mujeres de *La fuente de la ermita*. Gasta, al igual que aquellas, sombrero de paño de ala ancha, donde se esconden los alfileres, con cabezas rojas, entre la ancha cinta negra de seda, alegrando el tocado un ramillete de plumas blancas.

Llama la atención la disposición del sombrero caído hacia la frente por el efecto del moño de picaporte, del que penden unas cintas azules. Como azul es el pañuelo dispuesto a lo chichonero, en diadema, por encima de los grandes rodetes, envueltos sobre los agujones, que cubren las orejas de la moza.

Valeriano D. Bécquer (dib.), Severini (grab.). ***La romería de San Soles en Ávila.*** *El Museo Universal, el 25 de octubre de 1868. En él se aprecia el fondo escénico desaparecido en el incendio de 1872, donde se aprecia el ambiente festivo de la romería con procesión de la imagen, abanderados y danzantes. Así mismo se adivina retratado a caballo al hermano de Valeriano, Gustavo Adolfo.*

23 La costumbre, aunque pudiera parecer incómoda, no parece extraña en tierras castellanas, pues las enmonteradas segovianas gastaron mantilla sobre la montera de apóstoles y así las documentaron Avrial, Van Halen u Ortiz Echagüe entre otros (PORRO, 2015).

24 Es más que probable que la restauración del cuadro se centrara en la xilografía que, sobre la misma obra, realizó Bernardo Rico, y que se publicó en La Ilustración Española y Americana en 1882.

25 Se nos antoja quizás que el cuadro en cuestión catalogado como *La vendedora de huevos* o *La huevera*, forme serie con los dos oleos entregados *La fuente de la ermita* y *El escuadro*, todos con la romería de Sonsoles como eje central, siendo acaso un personaje que ofrece la cesta de huevos para su posterior subasta, lo que explicaría sus ropas que, aunque sobrias, son festivas.

Al talle un jubón de estrecha manga, rematado en el puño por una puntilla negra y cubierto por un pañuelo de merino negro con un fleco muy ralo. Adivinamos también entre el escote las cuentas negras de un sartal.

Sobre el manteo azul, sin decoración, apenas un cordón o ribete en el borde del ruedo, dispone la lugareña la basquiña negra que arremanga sobre uno de los hombros. La media es negra y los zapatos bajos, con borla en el empeine.

La oscuridad de la figura resalta, por demás, en un fondo pétreo de sillares recorridos por una cenefa decorada, así como la luz aportada por la cesta de huevos blancos descansando en su regazo.

El escuadro (1867)

Vuelve a escoger Valeriano un único personaje para la muestra de tipos abulenses. Esta vez, una de las figuras clave de la romería de Nuestra Señora de Sonsoles: el *escuadro* o *escuadra*. El hombre representa a uno de los nombrados representantes de los pueblos que acuden de romería[26], haciéndose cargo de la fiesta, al frente de la procesión con alabarda y banda al pecho. La escena recoge el momento de avituallamiento durante la fiesta. Un texto de la época describe al detalle el instante donde aparece este personaje:

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Aldeana del Valle de Amblés o La huevera.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P006787. Detalle.*

Recreación del vestir de La huevera, al estilo del Valle Amblés.

26 Celebra, el santuario de Nuestra Señora de Sonsoles, romerías los tres primeros domingos de octubre, constituyendo una de las más importantes peregrinaciones marianas provinciales. El primer domingo acuden a la *Ofrenda Chica* los 14 pueblos de la Cofradía de la Sierrecilla (las tierras de Ávila hacia Villacastín: La Venta de San Vicente, Tolbaños, La Alameda, Cortos, Gallegos de San Vicente, Saornil de Voltoya, San Esteban de los Patos, Berrocalejo de Aragona, Mediana de Voltoya, Bernuy Salinero, Vicolozano, Urraca Miguel, Brieva y Escalonilla (Tolbaños)), el segundo domingo a la *Ofrenda Grande* los 15 pueblos del Valle Amblés (El Fresno, Aldea del Rey Niño, Gemuño, Cabañas, Niharra, La Serrada, Muñopepe, Padiernos, Muñogalindo, Sta. María del Arroyo, Duruelo, Martiherrero, Tornadizos de Ávila, Narrillos de San Leonardo y Salobral) y el tercer domingo, a la Última Ofrenda, la localidad de La Colilla. Todavía hoy en día siguen luciendo similares bandas cruzadas al pecho los escuadros de los distintos pueblos que participan de la Ofrenda. En Ávila pervive, a día de hoy, el baile de las Alabardas de Villafranca de la Sierra, donde se lucen las bandas.

Valeriano D. Bécquer. (1867). ***Tipo de El Valle de Amblés o El escuadro.*** *Óleo sobre lienzo. Museo del Prado (Madrid). Inv. P006007.*

«*Las romerías de estos sencillos pueblos son alegres y entretenidas, siendo la principal la dé la Virgen de Son Soles, junto al mismo Ávila, en la cual era costumbre (y no sabemos si lo será todavía) que cada año uno de los ganaderos debía hacer la función, y se le designaba con el nombre del escuadra de este año. La comida el día de la fiesta se servía en el suelo, tendiendo treinta ó cuarenta varas de tela, y otras tantas transversalmente en forma de cruz, alrededor de la cual todos se sentaban á despachar la consabida ración de vaca, oveja, y arroz con leche. El escuadra, con el cura que había oficiado, y algunos sacerdotes y otras personas principales de Avila, conservaban el orden en los festejos, y concluidos estos volvían todos en procesión, como fueron, llevando al frente el escuadra el estandarte de la Virgen y una gran banda en el pecho.*»

Usos y trajes provinciales. Los Avileses, en Semanario Pintoresco Español. Madrid: Vda. De Jordán e Hijos, Año VII, 11 de diciembre de 1842.

La indumentaria del hombre recuerda a la que plasmó años antes Van Halen para el aldeano de Muñopepe: camisa de cabezón, sayuelo negro de paño con botonadura metálica y coleto de estezado probablemente, con abertura lateral que facilita el vestirla, pues la prenda se coloca por la cabeza y por una de las mangas, pues no se aprecia botonadura central. Esta prenda, a caballo entre el chaleco y la chupa, de cumplidas haldetas, fue prenda propia de arrieros y ganaderos entre otros y permitía, al carecer de mangas, la movilidad de brazos, siendo los segovianos los últimos en usarla[27].

El calzón negro, con un bolsillo lateral al que probablemente accede por la trampa, la media negra y el zapato bajo con oreja completan la figura del *escuadra*, que hace honor a su cargo con la banda cruzada al pecho y la alabarda[28].

27 PORRO (2015) en su estupendo estudio sobre la imagen en la fotografía del Padre Benito de Frutos recoge los distintos ejemplos de esta prenda antigua que compartieron abulenses, segovianos, maragatos y sorianos hasta finales del XIX.

28 Son muchos los ejemplos de cofradías que acompañaron las procesiones con alabardas y picas en organizadas soldadescas o cargos que recuerdan las organizaciones militares. En ellas se enmarcan también los bailes de la bandera que aparecen de igual forma en la romería de Sonsoles, brindado cada año por uno de los pueblos que acude a la Ofrenda.

Los grabados

Tan importantes como los óleos entregados al Museo Nacional de Pintura son el conjunto de dibujos realizados durante su estancia en Ávila, donde podemos rastrear algunos detalles que pasan desapercibidos en los óleos. El número de dibujos que se realizaron durante su estancia en Ávila está todavía por determinar, pues solo conocemos los que han acabado viendo la luz, publicados en distintas revistas de la época. No olvidemos la importancia etnográfica y documental que tienen estas obras pues sabido es que, Valeriano D. Bécquer, tomaba sus apuntes del natural, y del contacto directo con las escenas que retrataba, pese al necesario trabajo posterior en estudio.

La bendición de la mesa

Representa el acto de bendecir la comida en una estancia rural del Valle Amblés. La escena no podía ser más detallista. La familia reunida alrededor de una *escuilla* espera la bendición del pan por parte del cabeza de familia. El abuelo, con guedejas, viste coleto, sayuelo, bragas remendadas y se ataca los pies con albarcas de material. Entre los otros personajes masculinos, el más jovencito luce peinado de *mecha*[29], muy característico todavía hasta principios del siglo XX en todos los mozos serranos. Los chavales gastan chaleco, uno de escote triangular. El otro, con escote redondo, cerrado, alto y ajustado, del que adivinamos los botones, abrochando hacia la izquierda. Bien pareciera que ambos mozos gastaran el chaleco por encima de una chaqueta interior de paño o elástico[30], con los puños vueltos. La abuela rodea la frente con un pañuelo chichonero, a modo de diadema, mientras que la más joven de las mujeres, peinada de picaporte y rodetes de ochos detrás de las orejas, deja entrever su manteo de tirana picada, de grandes *castañuelas* en arquería, por debajo de la basquiña. Sobre el regazo de la madre, peinada también con pañuelo chichonero, un niño de manteíllo, gorrilla y babador espera paciente su comida mientras da cuenta de un mendrugo de pan. Todas las mujeres gastan jubón de manga estrecha y puño vuelto decorado[31], por entre los que asoma la camisa. La prenda es velada siempre por un pañuelo de talle, de flecos cortos, colocado alto, permitiendo el movimiento de los brazos. En una de ellas, en la madre, el cuello se aprieta con gargantilla en la que pende un relicario o medalla. El calzado de las mujeres se observa en la que bebe del cántaro y bien pudiera estar rematado el empeine con una hebilla o borla.

El interior se completa con el ajuar doméstico: la tinaja, la espetera con las tapaderas, la cantarera, los tajos, la mesa tocinera, los pucheros, loza, candiles y faroles, el arca…y los perros y gatos, tan del gusto de Valeriano, llenan una escena elaborada, compleja y cuidada al máximo.

Los quintos de Ávila

La escena recrea la algarabía de las llamadas a quintas del siglo XIX, establecidas en España con carácter universal y obligatorio a partir de la Constitución de Cádiz de 1812. Un grupo de mozos de la provincia, quintados del año, recorren las calles de Ávila, con rondas alusivas, increpando a las mozas que se van encontrando. La indumentaria de ellos se repite prácticamente en todos los personajes, calzón y chaleco (en distintos modelos de escote cuadrado y triangular) que luce botonadura de plancha cuadrada en algunos casos y que también se aprecia en el centro de la cintura, donde se

---

29 Todavía llegamos a recoger testimonio de este tipo de peinado en Serranillos, donde Purificación Hernández, nos aportaba, siempre que la visitabamos, suculentos datos al respecto.

30 Esa superposición de piezas cuajó entre el mocerío de media España durante el XIX. Gastaron elástico de color (el más usual el encarnado) no solo los serranos abulenses sino también los segovianos, sorianos, madrileños y aún los aragoneses y navarros del Pirineo, los manchegos, los grijotanos palentinos o los montañeses de Cantabria entre otros, acaso herederos de antiguas prendas semiinteriores sobre las que superponían el jubón o el sayo, ropas estas últimas que derivarían, con las modas francesas, hacia casacas y chaquetas.

31 Este tipo de bocamangas revueltas en los jubones de las mujeres, aparecen en algunas indumentarias del área occidental, es el caso de las *jibonas* alistanas (COTERA, 1999), las jubonas peñapardinas (FRAILE, 2002) o los jubones de Montehermoso (ANDERSON, 1951).

Valeriano D. Bécquer. ***La bendición de la mesa.*** *La ilustración de Madrid, 15 de noviembre de 1871.*

sitúan los dos botones del cierre de la trampa y las haldetas del calzón, normalmente ocultos por la propia faja. A la altura de la rodilla, los calzones mueven los caireles de los *senojiles*.

Los sombreros de *emborla* y una gorrilla militar tocan las cabezas de los jóvenes. En ellos prenderán los quintos una prenda característica: la escarapela[32]. Sobre los hombros de uno de ellos, se ata al pecho un pañuelo de cabeza. El calzado de albarcas o de alpargata de esparto, que ya nos había aparecido en alguna otra representación pictórica de la provincia.

En las mujeres de la escena observamos algunos detalles de interés. El peinado es de grandes rodetes laterales, sujetos con horquillas, que tapan las orejas. Atrás el gran moño de picaporte con sus cintas moñeras o galones.

Jubones de manga amplia recogido el vuelo en el puño y velado el pecho por pequeños pañuelos floreados que bien pudieran ser franceses.

Los manteos dejan ver algunos detalles curiosos como el de la tirana picada de grandes castañuelas, recurrente el modelo en las obras abulenses y el remate del bajo en pequeñas castañuelas como elemento arcaizante que busca falsear prendas dando la idea de superposición de piezas que tanto caracterizó el vestir tradicional.

La mujer sentada sobre el santo suelo, teniendo como almohada sus muchos manteos, nos deja ver el pañuelo a la cabeza con las puntas vueltas y recogidas en la parte alta, tan característico de muchas comarcas serranas. Acaso un pañuelo francés, decorado con unas pequeñas borlas en las puntas[33].

---

32 *Ya se van los quintos madre,*
ya se van los resalados,
ya se van los que se ponen
la escarapelilla al lado.

Cantaban hasta hace bien poco los quintos de Navalmoral cuando salían a pedir los huevos el Martes de Carnaval.

33 Detalle que aparece también en la Sierra de la Demanda burgalesa o en el Aliste zamorano entre otros lugares y que documentamos en Berrocal del Corneja en alguno de los pañuelos franceses que llegamos a ver.

Al fondo de la escena se adivinan lo que bien pudiera ser la torre de la iglesia de San Juan de la Plaza Mayor de Ávila o Mercado Chico. En un cartel se lee: *Panadería de la Santa.*

Su hermano, Gustavo Adolfo, recrea con su pluma la escena, para acompañar el dibujo de Valeriano, con estas palabras referidas al vestir de los mozos:

> «*Grupos de quintos, con los sombreros adornados con cintas y escarapelas, las recorren entonando cantares, ya picarescos, ya graves, al son de panderetas y guitarras y retozando con las muchachas que encuentran; y aún hay quien se las echa de turno y de hombre corrido, siendo un pobre diablo, como si toda su vida la hubiese pasado en los cuarteles y en los campamentos y hubiera corrido el universo mundo*».

Valeriano D. Bécquer (dib.), Bernardino Rico (grab.). ***Los quintos de Ávila.*** *Xilografía coloreada. El Museo Universal. 16 de noviembre 1867.*

Escarapela de quintos. Solana de Rioalmar (Ávila).

Tipos de Ávila. Labradoras del Valle Amblés

Es acaso uno de los dibujos más acertados y reconocidos de Bécquer. La imagen de estas mujeres amblesinas se repitió hasta la saciedad a partir de su publicación[34]. En esencia siguen el mismo modelo de vestir que veíamos en las mujeres de *La fuente de la ermita* o *La huevera*, pues acaso fueron tomados los apuntes en la misma serie que le sirvió para los oleos entregados. El dibujo recoge dos féminas luciendo el característico sombrero de ala ancha con los manojos de flores artificiales y el ramo de siemprevivas que ya hemos descrito y que tan bien detalló Gustavo Adolfo de su puño y letra, acompañando a estos tipos:

> «*Como puede calcularse, esta gran reunión de personas, entre las cuales domina siempre el elemento popular, ofrece al estudio del observador multitud de tipos y trajes, a cuál más variados y curiosos. Sin embargo, que casi todos ellos ofrecen alguna particularidad notable, se puede, desde luego mencionar, como uno de los más llamativos, por su originalidad y carácter propio de aquella provincia castellana, el de las labradoras del Valle de Amblés.*
>
> *El sombrero de paño y anchas alas, adornado de flores contrahechas, ramilletes de siempreviva, galón de seda y vueltas de alfileres con cabezas de colores; el sencillo jubón negro sobre el cual campea el pañuelo blanco bordado y guarnecido de encaje; el airoso guardapiés amarillo franjado de rojo con moño de colorines o hebillas de plata, todo lo*

34 La figura de las labradoras del Valle Amblés de Bécquer aparecería durante todo el siglo XX en multitud de productos y estampas (SANCHIDRIAN, 2009).

que compone su extraño atavío, forma un conjunto tan pintoresco, que bastaría por sí solo a llamar la atención del más indiferente en materias de arte, si ya no la llamara de manera tanto o más poderosa la picaresca gracia y la gentileza y donaire de las mujeres que lo lucen».

Texto de Gustavo Adolfo Bécquer que acompaña a *Las Labradoras del Valle Amblés. Tipos de Ávila.* Publicado en *La Ilustración de Madrid.* Madrid: Año I, Número 3, 12 de febrero de 1870.

No siempre gastaron pañuelo a la cabeza las mujeres, pues en muchos casos se descubrían para lucir los grandes moños. En el dibujo una de ellas lleva el pañuelo por debajo del sombrero con las puntas sueltas, algo muy común en la comarca[35].

Dos pequeños pañuelos, muy plegados al talle, cubierto con jubón de manga ajustada y puntilla negra al puño, dejan lucir las estrechas cinturas de las mujeres, abultadas en las caderas a base de echarse encima manteo sobre manteo, muy al gusto decimonónico. Las cinturas recogen el vuelo en pequeñas cuendas decoradas con bordados en punto escapulario. Los dos manteos engalanados

Valeriano D. Bécquer (dib.), Bernardino Rico (grab.). ***Tipos de Ávila. Labradoras del Valle Amblés.*** *Xilografía, La Ilustración de Madrid, 12 de febrero de 1870.*

35 También fue gala en Santa María del Berrocal y todo el Valle del Corneja, llevar las puntas sueltas en las fiestas de mucho postín. Y con las puntas sueltas se lucieron las gorras de centeno, evitando así el roce de la paja con la cabeza.

Valeriano D. Bécquer. ***A la feria de Ávila.*** *La ilustración Española y Americana, 16 de mayo de 1872.*

con tirana picada, de castañuelas, acaso el más reconocido de los diseños abulenses serranos, con el remate del bajo en pequeñas castañuelas que ya referíamos para la obra *Los quintos*. En este caso prescinden de las basquiñas por lo que vemos los dos mandiles que llegan hasta el inicio de la tirana, decorados con lo que pudiera ser un galón bordeando y partiendo el campo del mismo por la mitad.

Al cuello, cuentas de filigrana o corales de las que penden medallas caladas con advocaciones locales. Los pendientes probablemente de tembladera. El zapato bajo con moño o hebilla en el empeine calza a las mujeres.

En el fondo escénico descansa un tamboril, acaso recordándonos que es día de fiesta grande en honor a Nuestra Señora de Sonsoles.

La xilografía sirvió de base para la preciosa cromolitografía en color de José Luis Pellicer en 1875, y que incluimos anteriormente. La escena de estas *Castellanas de Salobral* se sitúa en un fondo escénico serrano, recortadas sobre el cielo azul, incluyéndose en una de las últimas grandes obras de tipos y trajes populares del siglo XX; se trata de *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* que ya hemos referido.

A la feria de Ávila

Aunque interesante a nivel compositivo, esta escena que nos trae el momento de retratar un conjunto de paisanos acudiendo al mercado abulense de la capital no es especialmente relevante para el estudio de las indumentarias tradicionales. En este caso muy centradas en las prendas de diario que aportan poco localismo al conjunto, pudiéndose situar a las afueras de cualquier ciudad del país durante el siglo XIX.

Algunos detalles relevantes como los grandes moños de picaporte lucidos a pelo por las mujeres que dejan los pañuelos al cuello, un amplio sombrero de ruedo de uso en media Castilla en uno de los hombres que lleva un niño a horcajadas por delante, gastando la gorrilla, es lo poco que podemos reseñar.

Llama la atención el escaso volumen que da a las caderas de las abulenses, algo que solían reservar especialmente para los días de mucha fiesta. Nos choca la mujer con la cesta a la cabeza pues existe poca memoria y escasa documentación gráfica sobre este modo de transporte en tierras abulenses.

Los niños descalzos y con poca ropa como era más que habitual en aquella época donde la infancia no era especialmente protegida.

Valeriano D. Bécquer (dib.), Mariano Ovejero (grab.). ***El baile de la taberna. Interior de una posada.*** *Dibujo reproducido a partir de cliché fotográfico y de grabado de Mariano Ovejero.*

El baile de la taberna

Vemos la espalda del chaleco de uno de los mozos que está bailando, probablemente de piqué o lienzo blanco que contrasta con el color de la prenda[36]. El mismo personaje gasta calzón y se nos antoja con polainas, abierta en la botonadura. Por detrás le cuelgan acaso las cintas de ceñir el calzón, a la altura de la rabadilla, que fue gala que observamos no solo en el Valle Amblés sino también en el Valle del Corneja[37]. Por encima de la faja se ciñe el cinto bordado y a la cabeza el pañuelo morrión[38] o coronil.

El baile suelto entre hombres fue ocasión suficiente para rivalizar en lucimiento entre sus semejantes y aparece ampliamente documentado en algunas provincias como es el caso de Salamanca[39].

El baile es un baile de guitarra. Se nos antoja que bien pudiera haber retratado a su hermano Gustavo Adolfo como ya lo hizo, a caballo, en uno de los dibujos previos de la *Fuente de la ermita*. El mozo se acompaña de castañuelas, mientras que el acompañante aparece descalzo. Sombreros de ala ancha, de emborla, personajes embozados en recias capas, alguno en albarca, otro con chaleco de escote cuadrado es lo poco que nos llama la atención de esta escena de interiores.

Visita de los monumentos de la Semana Santa de Ávila.
El pórtico de la basílica de San Vicente

Mendigos y necesitados fueron tema recurrente durante todo el siglo XIX en el arte y en la fotografía. En este caso, una mujer de clase alta, vestida a la moda, se hace acompañar por otra, posiblemente su criada, vestida al modo vernáculo pues luce manteo de tirana picada, jubón de manga ancha, mandil decorado y mantellina de respeto para acudir a misa. Entre los mendicantes algunas prendas de vestir tradicional, entre ellas amplias capas raídas, coleto, albarcas, una gorra de pellejo y una

36 Este tipo de espaldares se da también en los chalecos segovianos (PORRO, 2015), así como entre los alistanos (COTERA, 1999), apareciendo también en el oeste abulense (Alto Tormes).

37 PORRO (2015) lo acredita también para Segovia y BENITO (2020) hace lo propio en las Sierras de Francia y El Rebollar salmantino.

38 Denominación recogida en El Barraco (Valle del Alberche).

39 No era muy usual que las féminas acudieran a las tabernas por lo que el baile entre varones debió ser muy común. Curiosamente nos llama la atención la posición de los brazos en ambos hombres, mientras uno los alza al aire el compañero los lleva recogidos hacia abajo acaso en una posición más femenina. Recordemos que las ropas de las mujeres, especialmente los pañuelos, impedían subir en exceso los brazos en el baile.

Valeriano D. Bécquer (dib.), Arturo Carretero (grab.). ***Visita de los monumentos de la Semana Santa de Ávila. El pórtico de la basílica de San Vicente.*** *El Mundo Universal. 4 de abril de 1868. Se vuelve a publicar como* ***La pobreza al amparo de la iglesia*** *en La Ilustración Católica, 28 de diciembre de 1881.*

moza con el manteo cimero usado de arropandero. El sombrero es utilizado para recoger la limosna y los niños como reclamo, uno de ellos de corta edad, pues gasta todavía gorrilla.

La escena trascurre a la puerta de la basílica de San Vicente, de la que vemos su decorada portada.

Santa María de la Cabeza vestida de labradora

La figura de la Santa

La devoción por Santa María de la Cabeza, mujer de San Isidro Labrador, es tan antigua como la de su esposo. Aunque no se sabe exactamente su fecha de nacimiento, este debió ocurrir a finales del siglo XI o principios del siglo XII, en plena Edad Media. En ese contexto histórico nace María Toribia, mujer de San Isidrio, piadosa y honesta. Nace al mundo en Caraquiz (Uceda, Guadalajara) en una familia de origen judeoconverso. Posteriormente, a la muerte de sus padres, se trasladaría a la cercana localidad madrileña de Torrelaguna donde conocerá a su esposo. El final de sus vidas, al quedar viuda, lo dedicó a ejercer de ermitaña en la ermita de Nuestra Señora de la Piedad de Torrelaguna, donde es enterrada en el último cuarto del siglo XII (DÍAZ, 2008).

Poco tiempo después de su muerte se divulga la devoción a los santos Isidro y María Toribia, y la historia y el recuerdo vivo de sus vidas alimentan la tradición y la leyenda popular desde finales del siglo XIII. Pero será durante los siglos XVII y XVIII cuando su fervor religioso se extienda por toda España. San Isidro fue canonizado en 1622 y un siglo más tarde su esposa sube a los altares como Santa María de la Cabeza. Unos años antes en 1617, Lope de Vega, recogiendo la tradición oral hagiográfica de los esposos, publicó y divulgo los milagros de San Isidro y Santa María de la Cabeza con lo que consiguió la popularización de la imagen de la santa, hasta entonces ensombrecida por la de su esposo, patrón de los labradores.

La imagen de la Santa se representa vestida de labradora, con una alcuza de aceite en una mano y con una vela en la otra como atributos, atravesando las aguas del río Jarama sobre una mantellina,

recordando el pasaje conocido por *los celos de San Isidro*, donde su esposo ante las sospechas de adulterio decide espiarla desde la otra orilla del río hasta que su mujer encomendándose a Dios atraviesa el agua, en busca de su marido, poniéndose de pies sobre el manto.

La devoción de la santa de Uceda se extiende junto con la de su marido por toda España y se la representa en ocasiones vestida al uso labrador del país. Así, la imagen abulense no es la única pues a esta habría que sumar algún caso singular más como la imagen de la Santa de Perillo (La Coruña), vestida al detalle con el arreo labrador coruñés o algunas advocaciones marianas locales como la Mare de Déu pagesa del Santuari del Lluc de Mallorca (VILELLA, 2000).

La devoción en Ávila

De antiguo debió estar instaurada la devoción a San Isidro y a Santa María de la Cabeza entre la Hermandad de Labradores de la Ciudad de Ávila. El culto se ejecutaba en la antigua ermita de San Isidro, situada extramuros por debajo de la puerta de la Malaventura, hacia el Rastro abulense, en el lienzo sur de la misma. La ermita, románica del siglo XIII, debió tener una primera advocación dedicada al niño mártir San Pelayo, cambiando poco después a estar bajo la titularidad de San Isidoro[40]. Con todo, ya en el siglo XIX, el culto principal del templo estaba dedicado a San Isidro y a su esposa Santa María de la Cabeza, mantenido por los labradores amblesinos.

Tarjeta postal. Santa María de la Cabeza. *Foto de José Mayoral Encinar. Años 20 del siglo XX.*

Santa María de la Cabeza tal y como se conserva en la Iglesia de San Nicolás de la ciudad de Ávila.

40 No es el único caso de edificio que comparte las antiguas devociones a San Isidoro de Quíos y posteriormente a San Isidro. Otro ejemplo es el Monasterio de San Isidoro o San Isidro de Dueñas en Palencia. Ambos santos, Isidoro e Isidro, celebran su festividad el 15 de mayo.

En 1854, el Ayuntamiento de Ávila, viendo el estado de deterioro del templo, solicita el derribo de la ermita, siendo desamortizado en 1877. Tras el desmonte y venta de la piedra a particulares acaban los restos de la ermita de San Isidro en el Parque del Retiro de Madrid, donde todavía permanece.

Aunque no sabemos a ciencia cierta cuando se funda la Cofradía de San Isidro abulense[41], sabemos que esta se traslada después de la ruina de su templo a la cercana Iglesia de San Nicolás donde se establecen hasta el día de hoy y donde se encuentra la imagen de Santa María de la Cabeza.

El ropero de Santa María de la Cabeza

Santa María de la Cabeza es una imagen de bastidor que mantiene la cabeza y las manos talladas, insertadas con vástagos de madera en el tronco, disponiendo los brazos cierto movimiento articulado. El centro de la base cuenta con una hembrilla que permite la sujeción a las andas para procesionarla. Aunque ya se documentan imágenes vestideras desde finales de la Edad Media, el añadido de pelo natural y ojos de cristal nos indica que estamos ante una imagen relativamente tardía, acaso de finales del siglo XVIII o principios del XIX.

Muchas de estas imágenes de vestir, especialmente las de Nuestra Señora, se abastecieron de las mandas y donaciones de particulares que especificaban la reutilización de sus ropas para arropar a las devociones de culto. Así se fueron conformando los ajuares de muchas, sumando mantos, sayas, tocas y joyas que antes pertenecieron a las gentes del pueblo.

Por fortuna, hemos llegado a tiempo de documentar el ropero de la imagen que, como mujer de San Isidro, se tuvo a bien vestir al modo y manera de las labradoras del Valle Amblés, siendo un documento esencial para visualizar las ropas que en su día lucieron las mujeres de estas tierras.

Santa María de la Cabeza luce el tocado propio de sombrero de fieltro, de ala ancha, decorado con terciopelo negro en copa y borde y recamado de flores y cordón. El mismo se asienta sobre pañuelo de seda, lucido con las puntas sueltas. La imagen cuenta además con un par de mantellinas que alterna para el diario, una de ellas con el centro de seda y ancha cinta de terciopelo que recorre el borde, enriquecido con puntilla metálica. Las únicas joyas que nos han llegado son los pendientes de herradura, de filigrana sobredorada, teniendo constancia por fotografías antiguas que lució *juyel* en el pecho, de dos órdenes, con cuerpo y lazo sujeto por cinta. Gasta jubón que, para facilitar su colocación se separa en cuerpo, con haldetas muy propias del XVIII, y manguitos estrechos en los que un ejemplar cierra en el puño con botonadura de plata afiligranada montada con muletillas y rematado con puntilla. Los tejidos utilizados son o bien el terciopelo o el moaré negro, además del que gasta a diario en seda azulada, jubón a juego con la saya y el dengue.

Sobre los jubones negros se acomodan los dengues, prenda propia de las labradoras amblesinas, muy olvidada ya a finales del XIX. Dengues encarnados, que nos recuerdan los barraqueños, decorados con puntillas metálicas y galones y flecos. En uno de ellos se falsea por debajo el crucero blanco.

Las sayas con las que cuenta la imagen, además del conjunto de vestido azul celeste, recuerdan a las utilizadas en algunos casos por las clases populares, una saya oscura floreada y una basquiña negra de moaré con tachón de terciopelo en el bajo. Dos mandiles de fleco, uno floreado y otro negro decorado con terciopelos a juego con una de las mantellinas se suman a uno que cuenta con una cenefa bordada que suele lucir con el vestido azul.

En definitiva, el ajuar de Santa María de la Cabeza está realizado a imagen y semejanza de las aldeanas amblesinas del XIX, respetando patrones populares y confeccionando las prendas en tejidos ricos propios de estas figuras devocionales vestideras.

---

41 Desgraciadamente no hemos podido acceder a los libros de la Cofradía que hubieran arrojado luz a la fundación de la misma, así como al gasto que supuso en su día vestir a Santa María de la Cabeza. Entendemos que fue trasladada desde la misma ermita de San Isidro en el primer cuarto de siglo del XIX. Probablemente de mediados del XIX sea el indumento de la Santa que se ha conservado.

Ropero De Santa María De La Cabeza. Iglesia de San Nicolás. Ávila.
Sombreros de fieltro y terciopelo, recamados de flores y alfileres.
Dengues encarnados.
Cuerpos de jubón con haldetas.
Mangas de jubón.
Mandiles.
Saya.
Basquiña.
Mantellina.

Las ropas del arca.
Los documentos escritos

Para completar las referencias pictóricas conviene hacer un repaso a las fuentes documentales escritas, que junto con las prendas testigo que hemos llegado a ver[42] y los pocos referentes a los códigos del vestir que, de esa época, pueden haber trascendido hasta nuestros días, arrojan luz a la complejidad de la indumentaria tradicional.

Pero es el acúmulo de datos que proporcionan los protocolos notariales el conjunto de escritos más fehaciente del siglo XIX. En testamentos, inventarios de bienes y dotes se asientan, de forma pormenorizada, suculentas notas que nos sirven para situar el resto de testimonios que vamos recogiendo. Para ello se hizo necesario el vaciado de lo que al respecto aportaban los notarios del Valle Amblés, centrados en Ávila capital. Aun siendo muy conscientes de que no fue muy dado el serrano a poner por escrito estos trámites y al sesgo que supone trabajar con notarías de la propia capital, muchas veces influido su vestir por modas claramente urbanas, los minuciosos análisis de estas grafías sirven para componer la realidad del vestir originario de estas tierras. Indumentarias que por fortuna hemos llegado a ver, en este siglo XXI que nos ha tocado vivir, y a recibir junto a ellas la información precisa de su uso en generaciones anteriores, antes de que la globalización del vestir, llegada con el abaratamiento de telas y la confección masiva, arrumbara toda ella al fondo de las arcas para siempre.

A pesar del interés por el vestir más propio de los abulenses ya desde finales del siglo XVIII y todo el XIX, tendremos que esperar hasta el siglo XX para ver despertar de nuevo el interés sobre las indumentarias del país. Los primeros estudios de indumentaria tradicional abulense no llegarán hasta 1920, cuando Patrocinio Martínez Jiménez recopila los primeros datos para su memoria de licenciatura de Magisterio, de la que entresacaremos algunos de los datos más significativos. Estas memorias, la mayoría inéditas y muy desiguales, están depositadas en el Museo del Traje-CIPE y son fruto del Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior de Magisterio, dirigido por Luis de Hoyos Sáinz, cuyos resultados se plasmaron por escrito entre los años 1917 y 1930. Así mismo, esta documentación sirvió de base para la organización de la Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925, a la que acudieron ropas de San Juan de la Nava, El Barraco, Becedas, Candeleda y La Serrada.

También ayudó a la divulgación de los trajes populares la fotografía que, en forma de postales (principalmente de Mayoral y de Redondo de Zuñiga), propagaron su conocimiento desde finales del siglo XIX y especialmente las primeras décadas del XX.

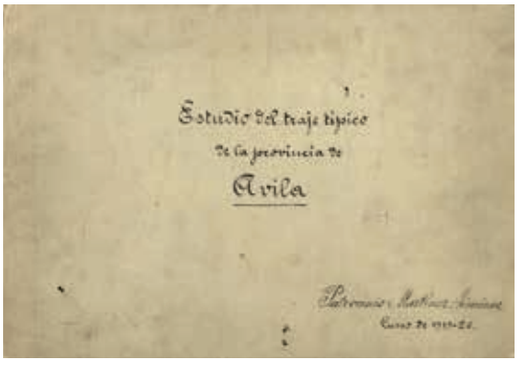
La creación de fondos de colecciones de indumentaria popular abulense, a principios del siglo XX, también permitirá la apreciación de estas prendas (en el Museo de Ávila con la colección del Marqués de Benavites y especialmente en el Museo del Pueblo Español germen del actual Museo del Traje).

Desgraciadamente, hoy en día, las ropas que en su día fueron elaboradas por manos primorosas para servir de gala a la novia, o para lucirse en el baile, en la fiesta, están dormidas, olvidadas, desterradas de su buen uso en las arcas de las pocas mitacasas que quedan todavía en pie. Muchos de los trajes fueron dispersados en herencias, reutilizados después de la guerra, exhumados como disfraces para la fiesta, expoliados por anticuarios y vendidos de cualquier manera, cuando no acabaron quemados, después de más de cien años en desuso.

Tal vez el trabajo aquí presentado, sirva de base para la recuperación de este rico patrimonio de la cultura material e inmaterial, tan poco valorado, que sirvió en tiempos, para el adorno de las gentes del Valle Amblés.

---

42 Hasta la generación de nuestras madres el apego a la ropa familiar hacía que se conservaran, dentro del ámbito rural, un buen número de ejemplares que hemos acabado de documentar. Muchos de ellos hunden sus raíces en lo último del siglo XIX, aunque repitieran elementos ya presentes en décadas anteriores.



Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Memoria de Licenciatura de Magisterio: Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila.*** *Inédita. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

Portada.

Mujer de Becedas (Alto Tormes). *Fotografía. Exposición del Traje Regional. Madrid 1925. Palacio de Bibliotecas y Museos.*

Pareja de El Barraco (Valle del Alberche). *Fotografía. Exposición del Traje Regional. Madrid 1925. Palacio de Bibliotecas y Museos.*

Pareja de El Barraco (Valle del Alberche). *Fotografía. Exposición del Traje Regional. Madrid 1925. Palacio de Bibliotecas y Museos.*

El vestir de la mujer

El peinado

Antes de hacer un repaso sobre lo que fue el indumento femenino conviene centrarnos en el cuidado del cabello. Hasta el siglo XX las mujeres rara vez se cortaban el pelo siendo este un símbolo importante de su feminidad y despojándose de él tan solo en contadas ocasiones, como pueden ser las largas enfermedades o en promesas y ofrendas a devociones locales.

Ávila se enmarca en esa extensa área central hispana (desde León hasta Murcia) de uso de los grandes moños de picaporte, aldabón o martillo, comúnmente acompañados por dos rodetes laterales encima de las orejas.

Atrás quedaron los peinados de trenza larga que acompañaron a las enmonteradas abulenses durante el siglo XVIII y todo el XIX[43], apareciendo tan solo referencias a dos tipos de moños más festivos: el moño de picaporte y el moño de rosca, gastando a diario un tercer tipo de peinado, un sencillo rodete de una trenza retorcida en la nuca . Estos tres tipos de peinados se dieron de forma coetánea durante todo el siglo XIX.

Son muchas las referencias a estas formas de moños más festivos que aún hemos podido escuchar de primera mano a las mujeres en distintas comarcas. Estos peinados recogen bien las modas románticas propias del siglo XIX. Por suerte, las reseñas gráficas nos muestran convenientemente como fueron estos modelos de peinado que, con sus matices, aparecieron, insistimos, en buena parte de la Península.

De mucha fiesta fue el moño de picaporte. Su elaboración requería la ayuda de otras mujeres[44]. Para ello, después de desenredar el pelo con el peine o escarpidor se marcaba la raya en el medio de la cabeza, dividiendo el pelo en dos. A continuación, se procedía a partir el pelo de oreja a oreja quedando toda la cabellera en tres partes bien marcadas, partido en forma de T, las dos laterales servirán para realizar los rodetes y la trasera será recogida en una coleta centrada en la nuca.

El pelo de la coleta trasera se ataba con una cinta y se procedía a tejer la trenza de muchos cabos, en número impar, que daría como labor una trenza plana muy vistosa. Este tejido se doblará sobre sí mismo formando el moño propiamente dicho, atándose de nuevo con una cinta.

Para los rodetes laterales se recogía el pelo en una coleta y esta se enrollaba torsionándolo sobre sí, moldeando el rizo. Este rizo se disponía formando un rodete a la altura de la oreja, sobre un agujón que servía de sujeción del mismo. Una vez elaborado se acomodaban sobre este agujones u horquillas con cabeza de filigrana en oro, plata o plata sobredorada, especialmente en los valles del Tiétar y del Corneja.

---

43 Especialmente en el antiguo Concejo de El Barraco donde pervivió el *traje de rabo* (DEL PESO, 2017). La trenza o trenzas, rematadas normalmente por cintas de seda, se mantuvo, durante todo el XIX, entre las mujeres del norte peninsular (Galicia, Cantabria, País Vasco y Navarra) y en algunos enclaves en el resto del país (Islas Baleares, Alicante, Segovia o Ávila). El resto se abonó a los recogidos decimonónicos de estas trenzas, dobladas o enroscadas de múltiples maneras.

44 El peinado era un acto comunitario entre mujeres, bien en el interior de la casa bien compartido en la misma calle. Los protocolos recogen también en ocasiones las telas que protegían el torso de la mujer mientras se peinaba, como prendas específicas para ello. «Dos batas para peinarse, la una de bayeton aplomado y la otra de bayeta blanca usadas= 70 rs» (Ávila, 1802). «Un paño peinador mui malo= 4 rs» (Ávila, 1813).

El moño de picaporte estaba decorado con otras piezas imprescindible en los días de mucha fiesta: las cintas moñeras y *porretas*[45]. Son muy abundantes las referencias a cintas de seda, generalmente de colores variados y en ocasiones bordadas, para atar los picaportes[46].

El otro moño de rango y de uso muy común en toda la provincia y buena parte de España es el moño de rosca. En estas tierras abulenses era común que se partiera el pelo en tres, a la manera del picaporte. Así, una vez formada la coleta trasera esta se dividía en dos, formando con los dos mechones de pelo dos trenzas sencillas de tres cabos. Sobre el arranque de la coleta se disponía un agujón[47] u horquilla que sujetará el moño. A ese agujón se llevaban, desde los laterales, los dos rizos bien retorcidos hacia afuera, formando un ocho sobre la aguja. Una vez sujetos los rizos, se disponían las dos trenzas planas alrededor del horquillón, cada una de ellas hacia un lado del moño. El resultado es un moño muy poco sobresaliente y bien recogido a la nuca. Para sujetar los pelos del moño se ayudaban con pequeñas peinetas cuadradas de concha[48] (generalmente tres, siendo la central un poquito más importante en adorno o tamaño), que en los últimos tiempos eran de celuloide. También se incorporaban a este tipo de peinado grandes horquillas o peinetas decoradas con

Cinta de seda para el moño. Niharra (Valle Amblés).

Peinado de picaporte y moños laterales.

Moño de rosca. Muñogalindo (Valle Amblés).

---

45 Este término lo recoge MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) para el Valle Amblés al hablar del peinado en la provincia: «*Un peinado especial se ha hecho hasta hace pocos años (unos 20 a lo sumo) la mujer abulense, Era con raya en medio y a los lados, encima de las orejas, dos rodetes llamados rizos, sujetos y adornados con horquillas, de colores o de plata, y detrás el célebre moño de picaporte del que pendían una porción de cintas de seda bordadas en colores y en abalorios; estas cintas reciben el nombre de porretas.* La misma autora recoge una copla alusiva a las cintas del pelo:

Con todas esas cintas
y zarandajas
siempre vas a la feria
más que ninguna
requeteguapa».

Esta pieza recibe el nombre de *galón* en el Valle del Corneja, donde es especialmente abundante.

46 «Dos varas de cinta de gasa= 8 rs» (Ávila, 1833). «Tres cintas de dos baras de barios colores sin estrenar= 24 rs» (Ávila, 1807). «Una zinta de bara y media de ancho= 4 rs» (Ávila, 1807). «Una cinta para el pelo y una cruz para aderezo= 9 rs» (Blacha, 1861). «Una zinta encarnada de bara y media de larga con listas doradas= 4 rs» (Ávila, 1794). "Una bara de cinta berde con lentejuelas en 10r" (Ávila, 1799). «Dos varas y media de cinta morada bordada ancha y angosta= 24 rs» (Ávila, 1799). «Otra de media vara berde bordada= 5 rs» (Ávila, 1799). «Barias cintas de seda de barios colores= 14 rs» (Ávila, 1796). «Una bara de cinta berde con lentejuelas= 10 rs» (Ávila, 1799). «Dos varas y media de cinta morada bordada ancha y angosta= 24 rs» (Ávila, 1799). «Otra de media vara berde bordada= 5 rs» (Ávila, 1799). «Otras dos de media vara cada una bordadas, morada y color de naranja= 10 rs» (Ávila, 1799). «Una caja sin tapa que incluie quatro lazos de cintas de barios colores= 20 rs» (Ávila, 1799). «Un lazo de cinta de francia con rosas y un collar= 11 rs» (Ávila, 1799). «Dos cintas de seda= 3 rs» (Aldea del Rey, 1800). "Quatro cintas para el pelo= 8 rs» (Ávila, 1804). En El Hornillo (Valle del Tiétar) nos refirieron como algunos de estos lazos de cinta bordada y recamados de lentejuelas eran confeccionados por las primorosas manos de las monjas, junto a los escapularios y bolsitas de evangelios varios.

47 Agujones de metal, hueso o madera que permitían el asiento del pelo a la vez que aliviaban los picores propios del cabello y que reciben distintos nombres a lo largo del país (*matahombres, matamaridos, abujas, rascamoños, espadas*…). «Un matamaridos con una cestita= 8 rs» (Ávila, 1794).

48 «Dos peinetas nuevas= 32 rs» (Ávila, 1804). «Una peineta de concha= 70 rs» (Ávila, 1826). «Una peina de concha calada toda= 80 rs» (Ávila, 1833). MADOZ (1845-1850) cita para la ciudad de Ávila cierta industria de peines de asta y hueso.

Peineta damasquinada. El Barraco (Valle del Alberche).

Peineta. Niharra (Valle Amblés).

Horquilla de plata afiligranada. Colección etnográfica REVITEX.

Horquillón de latón sobredorado para el moño de rosca. El Barraco (Valle Alberche).

Peineta. Solosancho (Valle Amblés).

Detalle de la decoración de unas porretas. Sin localizar. Museo de Ávila. Antigua colección del Marqués de Benavites.

Cintas de seda. Niharra (Valle Amblés). Colección P. Jiménez.

Ángel Redondo De Zúñiga. (1905). ***Mujeres serranas con gorra de paja.*** *Tarjeta postal. Realizada a los pies de la Sierra de la Paramera.*

Gorra de paja de centeno con el encarrujado de palma. Tipología de Solana de Rioalmar (Sierra de Ávila). Museo de Ávila.

Gorra de paja de centeno decorada con un corazón en la frente. Aldea del Rey Niño (Valle Amblés). Museo de Ávila.

A pesar de que el trenzado de fibras vegetal es tan antiguo como la humanidad, las gorras de paja de centeno en Ávila, tal y como nos han llegado hasta nosotros, las empezamos a documentar en el último cuarto del siglo XIX, no existiendo hasta el momento referencias anteriores a esas fechas. Es a partir de las primeras décadas del siglo XX cuando las gorras aparecen de forma insistente en toda la documentación gráfica, convirtiéndose, a medida que pasa el tiempo, en una pieza icónica de la indumentaria tradicional abulense. Conservó Ávila la mejor artesanía de sombreros y gorras elaborados en paja de centeno por las mujeres serranas. La ausencia de gorreras, el poco apego a lo propio por parte de las nuevas generaciones, la dificultad de conseguir buena materia prima y el trabajo que cuesta su realización han sido algunas de las causas de su declive, habiendo desaparecido en las últimas décadas un buen número de centros de producción.

Las gorras de paja de centeno recuerdan en esencia las formas de capota victoriana. Elaborados el casco y el ala de paja trenzada aplastada, de muchos cabos, se decora con paja abierta formando el encarrujado que se dispone en la frente y en los laterales, incluyendo, en algunos modelos comarcales, telas de colores con picados, cintas o corazones. El Valle Amblés contó con importantes centros de producción como fueron Solosancho y la Aldea del Rey Niño, mientras Martiherrero y Solana de Rioalmar destacaron en la Sierra de Ávila. Aunque la confección y uso fue comúnmente de tipo local, la alta producción de gorras durante el siglo XX permitió cierto comercio y trasiego comarcal de esta artesanía que se vendió en Ávila, ya como recuerdo, hasta los años 90 del siglo pasado.

cristales o piedras de Francia que, de forma prominente, daban una figura a la moda a las mujeres de la Sierra. En este tipo de moños no era común usar cintas del pelo ni *porretas*.

El pelo se tuvo como elemento propio del honor de la mujer y por ello, a lo largo de los siglos, se incorporaron múltiples fórmulas para esconderlo y ocultarlo a los hombres. Las arcaicas tocas apenas si quedaron relegadas en la provincia a las mujeres enmonteradas[49] mientras que a medida que avance el XIX su papel lo asumirá el pañuelo de merino o de seda en los días de más fiesta.

Moda propia del XVIII, que apenas se mantuvo durante el XIX en el levante español y que siempre asociamos a lo goyesco, fue el uso de redecillas, gandallas y cofias para recoger el pelo y que puntualmente aparece en los protocolos, entendemos más ligado a modas urbanas que a las recias serranas amblesinas[50].

Las monteras y los sombreros

Como sobretodo, encima del peinado y las tocas o pañuelos aparecen las monteras y sombreros, especialmente historiados en el Valle Amblés.

Tanto la mujer como el hombre usaron montera y así aparecen en las primeras documentaciones[51]. La pervivencia de este tocado antiguo la documentamos únicamente en un enclave provincial, en el antiguo Concejo de El Barraco (Valle del Alberche), donde todavía hemos llegado a ver alguna prenda testigo. Allí, el hombre abandonó pronto el rancio sayo, el coleto y la montera, mientras que la mujer fue más reacia a renunciar al antiguo ropaje y conservó las piezas más arcaicas, entre ellas la montera, hasta finales del siglo XIX. Los protocolos notariales rara vez especifican la pertenencia a hombre o mujer y hasta los más pequeños, una vez que se retiraban de las mantillas de envolver iban enmonterados[52].

Es a partir del primer tercio del siglo XIX cuando se empieza a plasmar a las serranas abulenses encopetadas con otro de los tocados más característicos: el sombrero de paño[53].

Es común en la indumentaria tradicional que sus prendas y sus formas de uso tengan ciertos paralelismos con elementos del vestir de distintas épocas históricas y distintos estamentos sociales (desde la Corte al pueblo llano), siendo el resultado final un cúmulo de cronologías y raíces

---

49 Debió ser prenda muy adornada como algunas que han pervivido en el traje de vistas de La Alberca (Salamanca) o algunas segovianas, a tenor de los asientos protocolarios encontrados. «Un tocado de algodón empedrado parte de él con seda de colores, tiene alguna lavorcilla negra= 16 rs» (Ávila, 1793). «Otra de algodón labrado con ramos de seda a los extremos y con una cinta de seda bordeado de encages y puntas= 24 rs» (Ávila, 1793). «Otro de lo mismo con empedrado y piquillos de seda de colores y unas mariposas rodeado de encages= 16 rs» (Ávila, 1793). «Otro de lo mismo con empedrado de seda de colores de azul encarnado y pajizo= 16 rs» (Ávila, 1793). «Un tocado sin hacer de algodón= 14 rs» (Ávila, 1793). «Un tocado de algodón con empedrado menudo de colores y encages fino nuevo= 22 rs» (Ávila, 1793). De estas piezas no hemos encontrado ni rastro en las prendas testigo localizadas hasta el momento.

50 «Una cofia de seda negra nueba sin borla= 40 rs» (Ávila, 1794) «Una redecilla nueva con su cinta= 60 rs» (Ávila, 1792). «Otra redecilla de seda negra= 20 rs» (Ávila, 1792). «Una bolsa nueba para el pelo y dos lazos de seda para el pelo= 16 rs» (Ávila, 1802). «Un manguito de Rede Felpilla blanco= 16 rs» (Ávila, 1799). Estas prendas eran utilizadas indistintamente por mujeres como por hombres: «Dos volsas para el pelo= 16 rs» (Ávila, 1792), dentro de ropa de hombre, incluso entre niños, habiendo localizado una prenda entre el ajuar infantil de Santa María del Berrocal (Valle del Corneja, Ávila).

51 «Una montera vuelta de terciopelo= 8 rs» (Ávila, 1815). «Una montera de paño de color de ¿terra? forrada en sempiterna= 9 rs» (Ávila, 1793). «Una montera de paño negro buena con forro de sempiterna= 14 rs» (Ávila, 1793). «Una montera inglesa forrada en pana» (Ávila, 1796). «Una montera aforrada de terciopelo= 19 rs» (Ávila, 1796). «Una montera de paño de Segovia forrada en terciopelo= 16 rs» (Lugar de Encinas 1802). «Una montera= 8 rs» (Aldea del Rey 1800). Todas las referencias aportadas aparecen entre la ropa de la mujer y muy similares son las que acompañan los inventarios masculinos. Junto a las barraqueñas (las únicas de las que ha quedado constancia en la provincia) se aferraron a las monteras mujeriles en Segovia, en el Villar del Pedroso (Cáceres) y algunos otros enclaves zamoranos cuando fue prenda propia por todo el norte y centro peninsular.

52 «Una montera de Niño de paño morado= 8 rs» (Ávila, 1793). También lo documentamos para el Valle del Alberche: «Una monterita encarnada bieja para niños» (San Juan de la Nava, 1774). En Segovia tenemos ejemplos de lo mismo para los más pequeños (PORRO, 2010).

53 Es muy probable que este tocado conviviera con las monteras de paño entre las mujeres. Ya a finales del siglo XIX son sólo unos pocos los reductos que mantuvieron el uso de estos historiados tocados, entre ellos las magas canarias, las ibicencas, las mallorquinas, las serranas del Andévalo huelvano o las charras salmantinas tan bien plasmadas en los grabados del siglo XVIII y todavía hoy las de Lumbrales. HOYOS (1935) le asigna a la presencia hispana del sombrero de las mujeres, un vínculo con la Vía de la Plata que es difícil de compatibilizar con el resto de sombreros de mujer del reino. A nuestro modo de ver se corresponde más con una moda histórica más global que no con una extensión de los mismos a través de los viejos caminos pastoriles, como indica la autora.

Montera femenina.
El Barraco (Valle Alberche).

francamente heterogéneas en el tiempo y en el espacio. Así, el uso de sombreros de paño entre las mujeres de las clases populares ya los podemos rastrear en España como mínimo desde finales del siglo XVI[54], y durante los siglos XVII, XVIII y XIX, existiendo también numerosos ejemplos en el ámbito cortesano europeo[55] .

Poco sabemos de lo extendido que debió estar este tipo de tocados en el resto de la provincia más allá de los datos protocolarios, especialmente abundantes en el Valle Amblés. Describen, los protocolos notariales amblesinos, la riqueza de ornamento que vemos en la documentación gráfica: sombreros de ala tendida decorados con cordones, hebillas, cintas de seda o terciopelo (usualmente negras), flores contrahechas[56] o siemprevivas[57] y plumajes de toda índole. Estos detalles vienen a cubrir, en parte, la falta de prendas testigo, pues nada de ello quedó para su estudio.

---

54 Marcos León, investigador del vestir de los entornos de Madrid, documenta desde esos años numerosas citas notariales de sombreros para mujeres en los pueblos cercanos a la corte, que actuará en muchos casos como foco desde donde irradiar la moda al resto del Reino «Un sonbrero=6 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1572), «Un sombrero de muger con sus plumas=9 rs» (Ciempozuelos, 1613), «Vn sombrero Con su toquilla=15 rs» (Navalcarnero, 1638), «Vn sonbrero de fieltro negro=15 rs» (Carabanchel de Abajo, 1646), «Un sombº nuº con su toca de humo» (Carabanchel de Arriba, 1666), «Vn sonbrero negro forrado Enttafettan Verde=16 rs» (Carabanchel de Arriba, 1668), «Un Sonbrero negro Con su zinta blanca y negra de muger=10 rs» (Humanes de Madrid, 1699), «Un Sonbrero negro=4 rs» (Serranillos del Valle, 1720), «Vn sombrero blanco con plumaje=40 rs» (Villa del Prado, 1739), «Vn plumage en Carnado para Vn Sombrero=20 rs» (Cadalso de los Vidrios, 1746).

55 Para HERNÁNDEZ (2015) este tipo de sombreros guarda cierta similitud con el *capotain* del siglo XVII, de copa alta de forma cónica y ala ancha que podía adornarse con hebilla, plumas y joyas prendidas en la banda del sombrero que observamos en el cuadro *Rubens y su mujer Isabella Brant* (1610) de la Alte Pinakothek de Munich. Hacia 1650, el pintor español Jerónimo Jacinto Espinosa en su obra *Vendedores de frutas* nos muestra una hortelana tocada con sombrero de paño de ala y debajo de este una fina toca de gasa bordada. Con el tiempo, estas modas de sombreros de paño en las mujeres viajarían a América incorporándose en algunos casos al vestir propio indígena, es el caso de los bombines del XIX que hacen suyos las cholas bolivianas.

56 Este tipo de flores de oropel todavía las encontramos en los ramos del traje de Lagartera y Navalcán (Toledo). «Un sombrero nuevo con un cordón y cinta de seda= 20 rs» (Ávila, 1810). «Un sombrero nuevo= 12 rs» (Ávila, 1810). «Un sombrero negro biejo con ebilla de acero lisa= 5 rs» (Ávila, 1799). «Una zinta para el sombrero= 3 rs» (Muñogalindo 1792). «Tres varas de cinta negra de seda para el sombrero y el pelo» (Ávila, 1810). «Una zinta negra para el sombrero» (Ávila, 1794). «Unas flores de mano, plumajes y plumas= 38 rs» (Ávila, 1796). «Diversas flores y plumas= 8 rs» (Ávila, 1799). «Una pluma= 8 rs» (Ávila, 1799). «Una caja con flores y quatro lazos de cinta de barios colores= 30 rs» (Ávila, 1799). «Una pluma de tembleques= 6 rs» (Ávila, 1799). «Un prendido de gasa con cintas y flores= 8 rs» (Ávila, 1799). «Una guarnición de cinta negra a lo capuchino= 6 rs» (Ávila, 1799).

57 Un ramo de siemprevivas acompañaba el sombrero de la amblesina. En algunas localidades fue común el adorno de los peinados con la incorporación de flores naturales secas. Una de ellas es Pedro Bernardo (Valle del Tiétar) donde el cultivar de un pequeño tomillo, la siempreviva, se pasaba de madres a hijas para mantener las flores que engalanarían el peinado. Tan apreciado era su uso que se guardaban en pequeñas cajas entre algodones con las joyas, pues es una flor inodora que no sufre alteraciones del color, intensamente amarillo, con el paso del tiempo. Marta Hernández, Raquel Bardera y Pedro Granado nos dan más datos sobre esta interesante costumbre. La planta, de difícil cultivo, es del género *Helichrysum sp*. En toda la Sierra, es común que nazca de forma natural la siempreviva campestre *Helichrysum stoechas*, tomillo con un fuerte olor algo desagradable. Este cultivar cucharero nos indican que puede tratarse de *Helichrysum melitense*, endemismo de la isla mediterránea de Malta. Es muy probable que el mismo cultivar sea el que aparece en los sombreros analizados.

Unos vagos recuerdos al uso antiguo del sombrero de paño por las mujeres en Santa María del Berrocal (en el Valle del Corneja) y la utilización puntual de estos sombreros aderezados con cintas de seda de las llamadas *madrileñas*, en el cercano Arevalillo, rescatados para vestirse de manteos en Carnavales, ya en las últimas estribaciones de la Sierra de Ávila, son las pocas referencias orales que hemos encontrado. A estas hay que añadir el documento de Bonilla de la Sierra, del año 1803, donde para la escritura de dote de Elena Jiménez se apunta, entre su ropa: «Un sombrero con cinta de terciopelo lisa y pluma negra= 15 rs» y una foto de Ángel Redondo de Zúñiga, fechada en 1905, del barrio de las Covachuelas de la ciudad de Ávila donde una de las mujeres viste sombrero de ala.

El uso de este sombrero festivo de paño, para las mujeres abulenses, quedó completamente en desuso y eclipsado por la gorra de paja de centeno, desde principios del siglo XX.

Al respecto es relevante la información aportada por MARTINEZ JIMÉNEZ (1920) en su memoria de Magisterio[58], *Estudio del traje típico de Ávila*, donde aporta algún dato sobre la situación de los sombreros de mujer en las primeras décadas del siglo XX. La autora visita, en medio de una nevada copiosa como relata, algunos pueblos del Valle Amblés, pues entiende que es precisamente esta comarca la que mejor ha conservado el traje popular. Sobre los sombreros de paño nos cuenta que:

Recreación de mujer amblesina con sombrero de paño.

Ramo de flores contrahechas. Lagartera (Toledo).

58 Las investigaciones de los alumnos del Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior de Magisterio de Madrid, que inició su andadura en 1914 de la mano de Luis de Hoyos, se plasmaron en una serie de memorias. El trabajo de Patrocinio Martínez, el primer monográfico sobre este tema en Ávila, se centró en cuestionarios a distintas localidades, en la recopilación de postales y documentación gráfica y en el trabajo de campo a distintos pueblos del Valle Amblés como bien lo refleja: «*El Valle Amblés es uno de los rincones de la provincia de Ávila en donde más visten y se conserva con más pureza el traje típico, allí decidí hacer un viaje para, en su ambiente y sobre el terreno, hacer fotografías, sacar patrones y enterarme de cuanto este asunto relacionado me interesa. Amavida, Gemuño y Poveda, sitos en el mismo centro del valle Amblés, fueron los pueblos elegidos, por considerar yo, según las noticias que de ellos me habían dado, que me sería más fácil el hallar lo que deseaba puesto que había y se conservaba de todo*» (MARTÍNEZ JIMÉNEZ, 1920).

«*Este sombrero, adornado con plumas, cintas de colores, flores y cabezas de alfileres de color no se usa en absoluto en la actualidad. En ninguno de los pueblos que he recorrido ni en los que he escrito se encuentra un solo ejemplar de esta prenda que dejaron de usarla según tradición hace más de medio siglo. La causa de la desaparición, según me dicen de todos los sitios donde se usaba, fue su excesivo precio en comparación al de las gorras de paja que son los que le han reemplazado y que en un principio solo llevaron las aldeanas pobres confeccionadas por ellas mismas con paja de centeno y de cebada para los adornos. Siendo por tanto una prenda cara, el sombrero de paño, que fabricaban en Piedrahíta y Ávila lo gastaban las labradoras acomodadas y solamente para las grandes festividades, fiestas, romerías, etc. Y las gorras de paja*[59] *que servían además para resguardarse del sol (para lo que hoy la destinan) se hicieron más generales hasta en la clase rica y acabó por desaparecer completamente el sombrero de paño, que por otra parte sería mucho más caluroso que la gorra de paja que sobre todo en verano y para las faenas del campo era lo indicado*».

Unos párrafos más adelante, se añade lo siguiente:

«*Del sombrero de paño ya me he ocupado repetidas veces en el transcurso de este trabajo. Solo me resta decir que se fabricaba en Piedrahíta según me han afirmado; se hacían en paño negro o fieltro negro que luego adornaban, las labradoras, a su gusto poniéndoles plumas, cintas, flores, etc. Pero lo más corriente era ponerle una cinta alrededor de la copa, dejando colgar los extremos, y tanto por esta cinta como por toda aquella iban cubiertas de alfileres cuyas cabezas las formaban ellas mismas con lacre de colores*».

El uso debió pervivir en el oeste provincial hasta las primeras décadas del siglo XX pues DE LA FUENTE (1924) describe a las mujeres acudiendo al mercado de El Barco de Ávila, siendo ya raro el traerlo, al igual que el dengue o rebocillo: «*Las mujeres, que trabajan tanto como los hombres, cargándose costales de gran peso, se visten con pañuelo a la cabeza (muy pocas con sombrero de fieltro, casi igual al de los hombres), pañuelos típicos para cada pueblo, con jubón de lana, pañuelo atado atrás, muy raros rebocillos, buen golpe de manteos, echándose por cierto, como abrigo para la lluvia y nieve, por la cabeza, el manteo primero o de encima*».

Desgraciadamente, nada más hemos podido recoger de tan singular tocado que caracterizó a las mujeres abulenses durante todo el siglo XIX, como mínimo.

Los pañuelos de la cabeza

Los pañuelos de la cabeza han sido una pieza imprescindible en el atuendo de las mujeres en toda España y quizás sea una de las últimas en desaparecer del mundo rural. Presentes en la tradición desde el siglo XVIII y especialmente en el siglo XIX, su uso ha pervivido hasta hace relativamente poco tiempo, siendo raro que la mujer apareciera sin esta prenda de vestir[60].

---

59 Aunque el tejido vegetal y resguardarse la cabeza es tan viejo como la humanidad, lo cierto es que las primeras referencias documentales que tenemos de las gorras de paja de centeno en Ávila son de la década de los años 80 del siglo XIX, por lo que entendemos que las estereotipadas gorras abulenses, tal y como las conocemos, no tienen una antigüedad mayor. A esta singular prenda le dedicamos un monográfico donde analizamos su fabricación y uso en la provincia (DEL PESO, 2018).

60 Puntualmente los protocolos recogen específicamente si el pañuelo es para la cabeza (de cuello o cabeza): «Dos pañuelos para el cuello de seda de tres puntas= 8 rs» (Ávila, 1833). «Dos pañuelos pequeños para el cuello, de gasa a 20 rs cada uno» (Ávila, 1802). «Tres pañuelos de musulina para el cuello= 58 rs» (Ávila, 1802). «Otros quatro pañuelos para el cuello bordados a 25 rs que hacen 100 rs» (Ávila, 1804). «Otros dos pañuelos de seda para el cuello a 16 rs cada uno hacen 32 rs» (Ávila, 1804). «Otros dos de seda para la cabeza= 39 rs» (Muñogalindo 1861).

Pañuelo de seda de cabeza. Ávila.

Recreación de mujer amblesina con pañuelo chichonero.

Recreación de mujer amblesina con el pañuelo con las puntas vueltas sobre la cabeza.

Familia de Muñogalindo (Valle Amblés). Primeras décadas del XX. Las mujeres con el pañuelo de cabeza plegado sobre el pecho y recogido con un broche, muy característico.

Aunque han existido distintas formas de colocación de los mismos (siempre doblado en pico) ha sido muy usual que se trajera con las puntas sueltas en los días de mucha fiesta, debajo del sombrero, mientras que para el uso diario se ataba en la nuca comúnmente y en menor medida en lo alto de la cabeza o en la parte posterior de la misma.

Otra de las formas usuales de llevar el pañuelo a la cabeza por tradición, fue con las puntas vueltas hacia arriba, colocadas en la parte alta de la cabeza[61]. Con la entrada del siglo XX se generalizaría el uso del mismo atado a la barbilla[62]. Este pañuelo fue común traerlo sobre los hombros encima del pañuelo o mantoncillo de talle cruzado al pecho y sujeto con una aguja, sin atar, al estilo amblesino.

Otra de las formas de uso que documentamos en la comarca es el cubrirse la cabeza con dos pañuelos doblados en pico (especialmente en mujeres de edad). Uno atado atrás en la nuca cubriendo parte de la frente y otro sobre él atado en la barbilla[63].

Dentro de los pañuelos de cabeza abundan sobremanera los de seda en tonos claros con algún motivo floral, apareciendo también los denominados franceses[64] y en menor medida otros tipos de pañuelos de lanilla de pequeño tamaño.

Pero es acaso la manera de llevarlo en diadema, por la frente, y atado al moño trasero o a la nuca, una de las formas peculiares de atarse el pañuelo. Este arcaico estilo aparece documentado en la vecina Salamanca con el sonoro nombre de pañuelo *chichonero*. Su uso, muy desconocido en la provincia vecina, lo documenta Julia Gómez Olmedo en su Memoria de Magisterio de 1918[65]. También en Soria aparecen referencias de pañuelos envolviendo la cabeza y dejando libre el picaporte en algunas localidades como Las Fraguas. HOYOS (1935) nos indica para esta provincia el uso de *cacherulos*, pañuelos de percal rameado que rodeando la cabeza y tapando la frente, deja descubierto por detrás el moño de picaporte. Desconocemos la nomenclatura propia de la provincia de Ávila, pero la moda debió de ser muy común especialmente en el Valle Amblés, donde Valeriano Domínguez Bécquer lo plasma en varias de sus obras abulenses como hemos visto, al igual que hizo en alguno de sus grabados aragoneses del Moncayo (IBOR, 1996).

Mantos, cobijados, mantillas y mantellinas

Dentro de este gran grupo de piezas asoman numerosas tipologías que buscaban, por un lado, favorecer el abrigo del cuerpo de la mujer y por otro, preservar de la mirada ajena (LEÓN, 2015b).

---

61 Esta forma de colocar el pañuelo aparece ampliamente documentada en la provincia de Ávila, especialmente en el Valle del Alberche (Navalosa, Serranillos…), y en el Valle Amblés y Valle del Corneja (Villafranca de la Sierra) pero también en las comarcas del oeste toledano, donde en Lagartera lo denominan *a lo aliviado* (GARCÍA SÁNCHEZ, 2000). También en Montehermoso y otras localidades de Cáceres y aún en Salamanca lo encontramos en el indumento del Rebollar (entre otros en Peñaparda). Otras referencias a esta forma de colocación aparecen en la provincia de Segovia (PORRO, 2015).

62 Aunque entendemos que no existe una manera más antigua que otra para atarse el pañuelo, sí que se constata cierto gusto local por unas formas u otras de traerlo, apareciendo todas las guisas posibles indistintamente. Como indica LEÓN (2015a): «*Los pañuelos de cabeza vinieron a ocupar el lugar de las antiquísimas tocas de rebozo, y cabe pensar que, en la elección local del anudado, que ofrecía multitud de variantes, influyeran considerablemente los tradicionales modos con que se disponían aquellos viejos tocados*». Así fue muy común que muchas mujeres del Valle del Alberche ataran el pañuelo a la nuca mientras que pueblos del Tiétar llevaron las puntas pasadas por la nuca y atadas a la frente.

63 Se denomina en Aragón *la toca* y pervivió hasta bien mediado el siglo XX (IBOR, 2012). Enrique Borobio ha constatado su uso entre las mujeres más mayores en Soria.

64 Este tipo de pañuelos franceses, de algodón estampados, empiezan a arrinconarse en la segunda mitad del siglo XIX en favor del uso más generalizado de los pañuelos de seda.

65 Memoria presentada en la Escuela Superior de Magisterio de Madrid en 1918 *Estudio del traje en las provincias de Salamanca y Segovia*. Luis de Hoyos Sáinz pone en marcha en 1914 el Seminario de Etnografía y Artes Populares en dicha escuela. Este Seminario puso en práctica el método etnográfico de investigación para rastrear el traje popular en las distintas provincias de España dando como resultado un conjunto de memorias que, aunque bastante desiguales, aportan datos valiosos por la fecha en la que se realizan todavía algunos trabajos de campo, en un momento de cambio en la indumentaria tradicional (HERRADON, 2016). Igualmente en Nuevo Francos (Salamanca) se gastó el pañuelo chichonero hasta bien entrado el siglo XX (BLANCO, 2019).

Prendas, por lo general, que hunden sus raíces en antiguas culturas prerromanas y que con variantes han llegado prácticamente hasta nuestros días[66].

Entre las piezas más arcaicas afloran en los protocolos los mantos que escasamente nos han llegado a la memoria viva. Mantos que cubrieron gran parte de la figura femenina, de la cabeza a los pies, elaborados generalmente en paños finos de industrias locales o de importación, de los que apenas disponemos de información[67] .

Junto a estos aparecen los cobijados[68] documentados también en las vestimentas arcaicas del Antiguo Concejo de El Barraco. Acaso una deformación de este término dio lugar al *cujiao* de Navalacruz (en el Valle del Alberche), único mantillo del que tenemos constancia en la provincia y que aparece en localidades madrileñas y sorianas entre otras (LEÓN, 2015b).

Estos *cujiaos* de Navalacruz asemejan su forma con largas puntas a las mantellinas, pero en grande. A partir de un cuadrado de paño negro o bayeta en el color oscuro natural de la lana, se dan dos cortes curvos a capa, cortes que se aprovechan para alargar la pieza con los picos característicos que los diferencian del resto de mantos semicirculares.

El término mantilla engloba diferentes piezas de la indumentaria tradicional por lo que su rastreo en los protocolos notariales es harto complicado, salvo que indique a que pieza se refiere o concuer-

66 Son acaso las mantellinas, junto con la capa en el hombre, las últimas piezas de la indumentaria tradicional que estuvieron en uso, vinculadas a ciertos rituales y ceremonias (como las bodas, entierros y oficios religiosos).

67 «Un manto de paño negro fino con bozos de terciopelo y poco usado= 440 rs» (Ávila, 1805). «Otro manto de paño fino negro con los bozos de paño de seda ya usado= 300 rs» (Ávila, 1805). «Otro manto de castor negro fino con bozos de paño de seda usado= 200 rs» (Ávila, 1805).

68 «Un cobijado de paño en 14r» (Aldea del Rey 1800). En el Valle del Alberche documentamos también: «Un cobijado de paño» (San Juan de la Nava, 1774). «Dos cobijados de paño nuevos» (San Juan de la Nava, 1774). «Un cobijado usado de paño» (San Juan de la Nava 1778).

Mujer con cujiao. Navalacruz (Valle del Alberche).

Mantellina o mantilla de casco de Riotas (Valle Amblés). Terciopelo, seda y agremanes. Museo de Ávila.

Ángel Redondo De Zúñiga (h.1925). ***Mujer con mantilla.*** *Postal. La mantilla fue prenda obligada para los oficios religiosos. Primeras décadas del siglo XX.*

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Mujer con mantellina alargada.*** *Fotografía. Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

den las descripciones con piezas reconocibles. Así por mantilla se conoce un tocado de cabeza, una pieza de hombros (similar a los dengues), un manteo de vuelta o cerrado (mantillas de ceñir[69]) o una envoltura de los niños pequeños (mantillas de envolver o mantilla de niño).

Las mantillas como tocado se suelen especificar como mantellinas[70]. También aparecen, vinculadas a modas más urbanas, las mantillas o mantellinas de materiales más livianos como la muselina o la gasa, generalmente en blanco[71] .

Desterradas en la tradición están las antiguas mantillas blancas[72] , pues actualmente sólo hemos llegado a conocer las negras y de modelos muy concretos[73]. También olvidadas están algunas

69 Vocablo que siempre aparece en el antiguo Concejo de El Barraco.

70 Mantellina es la expresión más común en el Valle Amblés. En Santa María de Berrocal esta prenda se denomina *cobija*, al igual que en muchas áreas de Extremadura.

71 «Una mantilla de mosolina vordada guarnecida toda de encaje= 124 rs» (Ávila, 1795). «Siete mantellinas de tela blancas= 50 rs» (Muñana, 1862). «Una mantellina blanca= 4 rs» (Ávila, 1793). «Otra mantilla de musulina lisa con encaje= 60rs» (Ávila, 1795). «Una mantilla de Gasa guarnecida de Guirnalda terciopelo y cinta de Raso= 240 rs» (Ávila, 1804). «Otra mantilla de Gasa de seda redonda guarnecida de encages= 160 rs» (Ávila, 1804). «Una mantilla de sarga con blonda usada= 35 rs» (Ávila, 1833).

72 «Otra (mantilla) de bayeta blanca nueva= 45 rs (Ávila, 1811).

73 Los protocolos nos hablan de mantellinas alargadas de las denominadas de toalla: «Otra (mantilla) de toalla de tres varas y media usada= 90 rs» (Ávila, 1799). «Otra de quatro varas también usada y de toalla= 100 rs» (Ávila, 1799). «Otra de toalla de franela negra de tres varas y media usada= 56 rs» (Ávila, 1799), aunque no han aparecido en el trabajo de campo.

mantillas de los protocolos que nos recuerdan a las conocidas de terno[74] . La mayoría de mantillas negras se disponen en algún tipo de paño, o en telas ricas para los días de mucha fiesta y rodeadas de terciopelos[75] que a veces, a partir del último cuarto del siglo XIX, se enriquecen con agremanes. En ocasiones aparecen cintas e hiladillos para atar estas mantillas y de tarde en tarde algún enganche metálico, que facilitan la sujeción. También asoman entre los protocolos capitalinos las mantillas vaporosas de encaje acordes a las modas más urbanas[76].

Todas las mantillas colocaban por la parte interior una tela[77], en ocasiones encerada, que recogía el sudor de la frente y que, en su caso, se podría descoser y lavar.

Las más comunes que hemos llegado a ver son las semicirculares y las denominadas de casco, algo más pequeñas y con unas pinzas que le dan cierta forma recogida al pequeño semicírculo.

La camisa

Fue sin duda la camisa la prenda más íntima de la mujer y la que primero cubría el cuerpo. Con ella estaba todo el día y toda la noche, llegando desde el cuello hasta las rodillas. El largo de la camisa tradicional permitía evitar el roce de las sayas y refajos, papel que más tarde desempeñó la enagua. Esta apareció cuando las camisas, hechas ya por lo regular de tejido industrial (principalmente algodón), sólo cubrían hasta un poco más de la cintura. La camisa tradicional era la única prenda interior que se usaba.

Desconocemos, a día de hoy, la pervivencia real de las más historiadas camisas bordadas abulenses en la indumentaria tradicional serrana más allá del traje de rabo y del Concejo de El Barraco y las escasísimas muestras de camisas de la escuela salmantina del oeste provincial[78]. A diferencia de El Barraco, donde hemos encontrado numerosos ejemplares de camisas antiguas de lino, en el Valle Amblés apenas hemos conseguido referencias fiables de este tipo de piezas[79] .

Algo parecido ocurre con la documentación de protocolos notariales donde las camisas, aunque aparecen, no son descritas con la profusión que le corresponde a la importancia de la pieza[80].

En cuanto a la hechura, se elaboran las más antiguas con dos rectángulos para el cuerpo con la anchura del telar, cosiendo la parte de arriba y los laterales, donde se insertan las mangas recogidas

---

74 «Otra id. de crespón negra guarnedida de blonda= 200 rs» (Ávila, 1814). «Una mantellina negra de franela con encage nueva= 60 rs» (Ávila, 1792).

75 «Una mantilla de franela con zinta de terciopelo labrado= 40 rs» (Ávila, 1807). «Otra id. con cinta de terciopelo= 14 rs» (Ávila, 1833). «Una mantellina de franela nueva con cinta de terciopelo= 72 rs» (Ávila, 1811). «Una mantellina de bayeta fina nueva con cinta de terciopelo= 52 rs» (Ávila, 1811). «Una mantellina de paño de Segovia con cantero de terciopelo y buelta de tafetan con filastra buena= 90 rs» (Ávila, 1793). «Una mantellina de Paño de camelo de lana nueva= 30 rs» (Ávila, 1793). «Una mantellina de vayeta negra entrefina sin hacer= 22 rs» (Ávila, 1793). «Una mantellina de bayeta negra= en 30 rs» (Ávila, 1796). «Otra de franela negra= 30 rs» (Ávila, 1796). «Otra mantilla de franela con cinta de terciopelo= 100 rs» (Ávila, 1804).

76 «Una mantilla de Gasa guarnecida de Guirnalda terciopelo y cinta de Raso= 240 rs» (Ávila, 1804). «Otra mantilla de Gasa de seda redonda guarnecida de encages= 160 rs» (Ávila, 1804).

77 Este tipo de tela lustrosa es el mitán, lienzo teñido y prensado usado para forros (muy a menudo encarnado, DÁVILA et al. (2004)). «Una mantilla negra de bayeta fina nuebas con zinta labrada y mitán encarnado= 50 rs (Ávila, 1810). «Otra entrefina con zintas y mitán= 40 rs» (Ávila, 1810). «Una mantellina de Paño negro fino con mitan encarnado y cinta de griseta nueva= 80 rs» (Ávila, 1793). «Una mantellina de vayeta negra con mitan negro mui buena= 25rs» (Ávila, 1793). En las prendas testigo abunda especialmente el color morado para estos sudaderos (también en otros colores como rosado, azul o pardo).

78 Las escuetas citas protocolarias de camisas femeninas en el Valle Amblés contrastan con las detallistas referencias barraqueñas donde aparece una riquísima nomenclatura propia para las distintas decoraciones labradas en puños, pecheras y cuellos (DEL PESO, 2017). Entre las pocas camisas bordadas aparecen: «Una camisa de muger de lienzo y estopa labrada de negro= 17 rs» (Ávila, 1793). «Una camisa de muger Labrada en Negro de Lienzo y estopa= 24 rs» (Ávila, 1793). También aparece una cita de unas camisas decorada con puntillas, acaso se refiera a las puntillas rizadas de los puños de las camisas galanas: «Tres camisas nuevas apuntadas a 38 rs cada una, todas en 114 rs» (Ávila, 1810).

79 El aprovechamiento máximo de los lienzos de las recias camisas (especialmente en tiempos de escasez de materiales), hasta ser usados incluso como pañales para los infantes, hizo que se conservaran pocas piezas testigo en general en toda la provincia. Es por ello que muchas veces encontramos camisas incompletas, a la que no le falta el haldar conserva sólo las mangas.

80 Simples citas a camisa donde poco más que indican el uso que llevan: «Dos camisas de muger viejas= 8 rs» (Ávila, 1833). «Dos camisas usadas de lienzo para mujer= 20 rs» (Ávila, 1792). «Una camisa bieja de mujer= 1 rs» (Martiherrero, 1794). «Otra camisa pequeña de mujer= 1 rs (Martiherrero, 1794).

en múltiples frunces en la hombrera y el puño. Para favorecer el movimiento se disponen sendos cuadradillos, o nesgas, en la parte de la axila. La escotadura de la camisa llega hasta el esternón para facilitar el amamantar las crías. Las mangas y el cuerpo son de lienzo[81] , lino de mejor calidad. La falda se hace de lino procedente de la estopa, de inferior calidad a la del cuerpo[82].

Camisa de mujer. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

Detalle de la pechera bordada.

Detalle del puño.

81 Debemos entender lienzo como lienzo de lino, vinculado a la importancia del cultivo de lino en la provincia, aunque también pudiera ser de algodón (en este caso de fuera). Son muchos los ejemplos recogidos en los protocolos notariales que hacen referencia al carácter local: «Una camisa de lienzo casero= 20 rs» (Ávila, 1837). «Una camisa para muger nueva y tela de lienzo casero= 17 rs» (La Torre 1860).

82 «Dos camisas de muger nuebas, una de lienzo y la otra de lienzo y estopa en 46 r» (Muñogalindo, 1792). «Cuatro camisas nuevas de lienzo una y las tres con cuerpo de lienzo y faldas de sedeña a quarenta y quatro cada una, 176 r» (Ávila, 1807). La sedeña es la estopilla del segundo rastrillado (DÁVILA et al, 2004). A eso se refiere el conocido dicho de *la pechera de lienzo y el haldar de estopa, la mejor carne la peor ropa.* También se utilizó otros tipos de lienzo entrefino, como la crea y la holanda: «Dos camisas de crea para Muger nuevas= 48 rs» (Ávila, 1795). «Otra camisa de crea para Muger tambien nueva= 20 rs» (Ávila, 1795). «Una camisola de olanda nueba, sin bueltas ni chorreras= 70 rs» (Ávila, 1795). «Dos camisas de crea con guarnición de musulina bordada la una y la otra lisa= 30 rs» (Ávila, 1799).

Con el cambio de modas se dejaron de llevar esas camisas de corte antiguo para aparecer otras con mangas más estrechas y sin bordar. Apenas si aparecen las letras de la dueña y algunas decoraciones, en el canesú que recoge las tablas de la pechera y la espalda o en los pequeños cuellos, ya con motivos menos historiados. Con el paso del tiempo y el uso de jubones de manga estrecha aparecerán también algunas camisas largas hasta las rodillas, pero sin mangas. Y más adelante los gruesos lienzos se irán aligerando por telas más sencillas en lo que serán las camisas y blusas interiores, ya con largo hasta la cintura, haciendo necesario el uso de enaguas más propias de modas urbanas.

Los cuerpos: justillos y jubones

Justillos y manguitos

Los justillos se colocaban siempre encima de las camisas y sirvieron para ajustar el talle y el pecho. Los protocolos documentan siempre prendas interiores, generalmente de lienzo blanco[83], sin mangas y atadas con cordones[84]. Muy ocasionalmente aparecen justillos de paño o bayeta de color, acaso de uso semiinterior. Así se conservó también en la memoria de algunos pueblos del Alberche, como Serranillos donde, además de en lienzo blanco, se gastaron en colores suaves por debajo del jubón. Un interesante justillo de paño negro llegamos a ver en Berrocal (Valle del Corneja).

Justillo. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

83 «Tres justillos uno de lienzo, y dos de sedeña usados= 22 rs» (Ávila, 1807). «Dos justillos de lienzo nuevos= 22 rs» (Ávila, 1810). «Dos justillos de muger apuntados a 10r cada uno= 20 rs» (Ávila, 1818). «Dos justillos más usados a cinco reales cada uno= 10 rs» (Ávila, 1818). «Tres justillos de lienzo casero= 27 rs» (Ávila, 1833). «Un justillo y un paño regulados los dos= 6 rs» (Ávila, 1837). «Dos justillos, el uno de lienzo con Mangas de Cotonia y el otro de cotonía sin Mangas= 16 rs» (Ávila, 1795). «Un justillo de cotonia= 8 rs» (Ávila, 1795). «Seis justillos, los quatro blancos de lienzo y dos de Bayeta pajiza y azul= 45 rs» (Ávila, 1798). «Cuatro justillos de lienzo nuebos, forrados de lo mismo= 40 rs» (Ávila, 1826).

84 «Seis cordones de seda para Cotilla= 6 rs» (Avila 1799).

También los manguitos se citan en protocolos aunque no nos hayan llegado referencias directas[85] más allá de los manguitos de niños que comentaremos.

Jubones

No aparecen en la comarca los antiguos sayuelos de sangraderas y costuras labradas que campearon en el vestir del dieciocho en tierras avilesas[86]; ni rastro de ellos vimos en los protocolos de principios del XIX, donde se refieren siempre a estos cuerpos como jubones o jugones. Fueron los más abundantes, en la documentación escrita, los negros elaborados en distintos materiales, pero no fueron los únicos pues la paleta de colores se amplía en esta pieza de talle[87]. La estameña, bayeta y otros paños[88], la griseta[89], el carro de oro[90], la seda[91], el algodón[92], o el terciopelo[93] fueron los materiales más comunes para su confección. De todos ellos, apenas nos han llegado piezas en casimiros[94], ruseles y más modernamente en damascos de seda y algodón, muchas veces de colores.

Los jubones más comunes que hemos podido ver, de corte antiguo, son cuerpos que conservan el patronaje de los sayuelos, apretados al cuerpo[95] y espaldas en un corte en uve o cola de pez característico, mientras que las mangas, ampulosas, recogen el vuelo en una serie de pliegues menudos con un pequeño puño de pana lisa y varios botones. Por lo común los ejemplares de este corte que hemos contemplado son negros lisos, aunque para la mocedad también se elaboraron en indianas floreadas. El cuerpo se remataba en haldetas, traídas por dentro del manteo, permitiendo el ajuste de la pieza en la cadera, ciñéndose los más arcaicos con un cordón casero. MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) en su estudio sobre el traje de Ávila, denomina a este tipo de piezas *jubón de bufo*. Son este tipo de jubones los que gastan las mujeres amblesinas de La Fuente de la ermita de Valeriano D. Bécquer.

---

85 «Un par de mangas de lienzo ya usadas para mujer= 3 rs» (Ávila, 1793). «Un par de mangas de rizo negro labrado= 7 rs» (Ávila, 1793). «Unas mangas de batista rayadas y dos pares de manguitos= 20 rs» (Muñogalindo, 1861). «Dos pares de mangas de raso e indiana= 4 rs» (Ávila, 1799). «Un manguito de felpa de seda color de rosa forrado en tafetan blanco, con una paletina de lo mismo= 8 rs» (Ávila, 1799).

86 Prácticamente recluidos, durante el siglo XIX, al vestir barraqueño (DEL PESO, 2017).

87 Muy abundantes en el Valle Amblés fueron los azules y los morados, de los que hemos llegado a ver interesantes ejemplos. «Un jubon de mue azul nuevo con fleco de plata= 100 rs» (Ávila, 1792). «Un jugon de Barragan azul de aguas= 12 rs» (Ávila, 1791). «Otros dos de escamilla, uno morado, y otro negro viejos= 32 rs» (Ávila, 1799). «Un jugon= 30 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Otro de Paño morado= 40 rs» (Ávila, 1794). «Un jubon morado= 50 rs» (Ávila, 1798). «Un jugon de estameña azul ya malo= 16 rs» (Ávila, 1793). «Otro jubon de pana azul= 84 rs» (Ávila, 1798). «Otro de Paño morado= 40 rs» (Ávila, 1794). «Un jubon morado= 50 rs» (Ávila, 1798). «Un jubon baieton morado nuevo= 23 rs» (Ávila, 1799). El barragán y el moer son tipos de tejidos de lana.

88 «Un jubón de paño fino negro con su forro= 60 rs» (Ávila, 1811). «Otro de estameña con forro morado= 52 rs» (Ávila, 1811). «Un jubón de paño color de aceituna usado= 12 rs» (Ávila, 1813). «Dos jubones de paño uno y otro de barbutina= 14 rs» (Mironcillo, 1860). «Otro jubón de Estameña= 18 rs» (Ávila, 1792). «Un jubon de sempiterna forrado en lienzo y cabrittilla= 28 rs» (Ávila, 1793). «Un jubón de paño de color forrado en estopa usado para mujer= 10 rs» (Ávila, 1793). «Dos jubones de cubica y estameña= 46 rs» (Muñogalindo, 1862). «Un jubón de paño de Segovia morado forrado de lienzo nuevo= 30 rs» (Ávila, 1793). «Un jubón de paño de color con mangas negras forrado en lienzo= 18 rs» (Ávila, 1793). «Un jugon de mujer de estameña de Guadalajara Nuevo= 30 rs» (Ávila, 1795). «Un jubon de paño de Santa Maria mas que remendado= 18 rs» (Lugar de Encinas, 1802). «Un jubon de paño de color de aceituna= 38 rs» (Ávila, 1802). «Un jubon de baieton rayado, sin estrenar= 45r» (Ávila, 1800).

89 La griseta es un tejido de lana o de seda en origen en colores grises (DÁVILA et al. 2004). «Un jubón de griseta de lana con las mangas de griseta verde= 54 rs» (Ávila, 1794). «Un jubón de griseta aplomado con fleco= 30 rs» (Ávila, 1794).

90 Tela de lana muy fina de origen flamenco. Un carro era la insignia de la fábrica de origen, de ahí su nombre (DÁVILA et al. 2004). «Un jugon de Carro de Oro bueno= 20 rs» (Ávila, 1778). «Otro de carro= 60 rs» (Ávila, 1798). «Otro negro de paño ingles de lana, con otro de carro = 60 rs» (Ávila, 1798).

91 Seda lisa de color, tafetán, barbutinas, damascos y musulmanas, o espolinada con motivos florales. «Dos jubones antiguos de seda, uno color oro= 12 rs y otro de florones = 8 rs» (Ávila, 1813). «Tres jugones, uno de raso liso negro y otro de paño negro y otro azul de lo mismo= 40 rs» (Ávila, 1811). «Otro de color de flor de romero de Musumana= 40 rs» (Ávila, 1799). «Otro jubón de seda encarnado de ojo de perdiz forrado en Ruan, tasado= 12 rs» (Muñogalindo, 1792). El ruan es un tipo de lienzo. «Un juvon de tafetan de colores= 50 rs» (Ávila, 1818). «Un jubon de seda negro forrado en Crea usado y roto= 42 rs» (Ávila, 1794). «Dos jubones de paño uno y otro de barbutina= 14 rs» (Mironcillo 1860).

92 «Un jubón de cotonia negro= 20 rs» (Ávila, 1792). «Un jugón de indiana= 12 rs» (Ávila, 1811). «Un jubon de indiana morada= 16 rs» (Ávila, 1799). «Un jubon de indiana biejo color morado= 8 rs» (Ávila, 1799). «Un jubon cotonia raiado viejo= 6 rs» (Ávila, 1799).

93 «Un jubón de rizo poco usado= 36 rs» (Ávila, 1807). «Un jubón de terciopelo= 100 rs» (Ávila, 1818). El rizo es un tipo de terciopelo sin cortar, con el que se confeccionaron también chalecos y chaquetas de hombre.

94 Tela de lana muy fina, término genérico para referirse al estambre o lana fina (DÁVILA et al. 2004). «Un jugon de casimiro bien tratado= 40 rs» (Ávila, 1811).

95 Algunos envarados o acotillados. «Un Gubon de Griseta negro bueno acotillado ribeteado las faldillas con zinta verde forrado de lienzo gallego= 40 rs» (Muñogalindo,1792)

Los más antiguos suelen tener un escote en pico o incluso alguno documentamos con escote a caja. A medida que estas piezas empiezan a convivir con jubones más modernos los escotes se van cerrando hacia el cuello. Tampoco suelen llevar, este tipo de piezas, remates de puntillas en las mangas, adornadas con un pequeño puño de terciopelo negro, a veces acompañado de pequeñas pasamanerías sobre los pliegues. Piezas generalmente forradas en lienzo, pero también en indianas. Con cuerpos muy ajustados y haldetas aparecen también un tipo de jugones de manga estrecha y curvadas para facilitar el movimiento de los brazos. Alguno llegamos a ver con la botonadura de plata de botón de filigrana[96], aunque no fue común encontrarlos entre las piezas testigo más modernas.

A este tipo de piezas más historiadas las sustituirán o convivirán con ellas hasta su desaparición los jubones de tejidos adamascados, en negro o color, muchas veces con los cuerpos en una tela de inferior calidad que las mangas ricas y ornamentadas. Estas prendas conservarán a veces algunas formas de siglos anteriores (cuerpos ajustados, mangas curvadas, haldetas…) que poco a poco se irán transformando por las modas imperantes más globalizadas. A finales del siglo XIX y principios del XX los cuerpos empiezan a presentar complejos sistemas de abrochado entre pecheras, solapas y delanteros más adornados y de distintas telas, formando muchas veces conjunto con faldas de los

Jubón de manga ancha o bufa, con haldetas. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

Detalle de la bocamanga de jubón de manga ancha con botonadura de plata y decoraciones de agremanes. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

96 «Un jubón de terciopelo con doce votones de plata= 20 rs» (Ávila, 1798). «Un jubón de terciopelo negro con seis botones de Plata con bueltas de mue= 70 rs» (Ávila, 1794). «Dos jubones de paño verde, con seis botones de plata= 70 rs» (Ávila, 1826). Se conservan este tipo de jubones en Becedas, con su indumentaria característica.

Jubón azul de manga estrecha y bocamangas decoradas con puntillas y agremanes. Solosancho (Valle Amblés).

Jubón marrón de manga estrecha y bocamangas decoradas con puntillas y pasamanerías. Ávila.

Jubón encarnado de manga estrecha y bocamanga decorada con terciopelos, puntillas y agremanes. Ávila.

Jubón negro de manga estrecha y bocamanga decorada con terciopelos, puntillas y agremanes. Ávila.

mismos materiales, atendiendo a vestidos completos. El adorno de los mismos se centrará en la bocamanga, generalmente cerrada, rematada en puntillas (blancas y/o negras y del color del propio jugón) y distintos adornos de pasamanería, lentejuela o agremanes.

Fue común que los jugones no dispusieran de cuello ni de adornos en los mismos. Esto se suplía con el uso de cuellos o petos postizos[97] que permitían su intercambio y lavado si se ensuciaban o sudaban, evitando el contacto del pañuelo de talle directamente con la piel.

Por último, todos estos cuerpos sucumbieron ante las chambras de modas internacionales de materiales más asequibles, patronajes más amplios, de mangas rectas o afaroladas y de escaso valor etnográfico.

Cuello falso o pechera. Ávila.

Cuello falso o pechera. Solosancho (Valle Amblés).

97 «Tres cuellos, dos de limón y uno de crespón= 12 rs» (Ávila, 1833). «Un cuello usado bordado= 6 rs» (Ávila, 1833). También se usó para nombras estas piezas el término corbata. «Una corvata de ruan ya rota con desilados y encages alas puntas= 6 rs» (Ávila, 1793). «Una corvata de ruan con encages en medio y a las puntas= 3 rs» (Ávila, 1793). «Otra corvata de ruan con desilado y desflecado a las puntas= 10 rs» (Ávila, 1793).

Las prendas de talle: cruceros, dengues y pañuelos

Los cruceros y pañuelos blancos

De tradición antigua nos llegan las pañoletas blancas de lienzo, colocadas sobre los hombros encima de los jubones y que, o bien se lucían solas, o bien aparecían cubiertas por los dengues y pañuelos, generalmente con las puntas remetidas entre los manteos. Aunque se documentan con un uso externo en el Valle Amblés, a medida que avanza el siglo XIX acaban sepultadas por el resto de pañuelos siendo interiores. Su función principal fue velar el pecho de las mujeres y preservar del roce y el sudor los mantones y pañuelos de talle más exteriores, así como utilizarse de asiento a los pliegues de este tipo de piezas. Son muchos los ejemplos de fotos antiguas donde asoman por el escote.

Son generalmente medios pañuelos de lienzo fino[98], de poco más de un metro de lado, habitualmente blancos , sin descartar otros colores, y rematados con ondas en puntillas y deshilados, apareciendo muy comúnmente pequeños bordados en color rojo con el nombre de la dueña o incluso el año, acompañado de detalles marcados a punto de cruz (pájaras, cruces, flores…) y de elaboración local en muchos casos[99]. Este tipo de cruceros convivieron con pañuelos blancos confeccionados en talleres especializados (muchos de ellos valencianos y catalanes) vendidos por todo el país. En ocasiones la decoración predominantemente blanca se cambia por un adorno de lentejuelas[100] o por un bordado de colores más profuso. En España fueron harto frecuentes en los arreos de media geografía, desde las tierras mediterráneas y aragonesas hasta Galicia, tanto en un empleo exterior como sirviendo de base a otras piezas (caso del uso antiguo en el área leonesa).

Aunque se desconoce por completo el nombre que se utilizó en la comarca para denominar tan arcaica pieza, la documentación protocolaria nos habla de cruceros[101], distinguiéndolos de los pañuelos y pañoletas y apareciendo en escritos de la primera mitad del siglo XIX. Al respecto, la nomenclatura de estas prendas es harto confusa y equívoca. Es muy difícil, quizá imposible, determinar una terminología fija que adjudique a cada prenda distinto nombre, más que nada porque ese baile nominal debió de darse espontáneamente cuando el traje castizo estaba vivo, de modo que es probable que bajo las anotaciones de pañuelos o cruceros haya piezas tanto de tres[102] como de cuatro puntas, así como cruceros de color.

---

98 Abundan los pañuelos de muselina (tela fina transparente tanto de seda, lino o lana) o gasa, que tan de moda se puso en la centuria del XVIII en toda Europa, especialmente en Francia, para abultar los pechos y escotes de las mujeres de todas las clases sociales. Cotonías y muselinas con destino a la confección de pañuelos de gran belleza y elegancia se elaboraron en la Real Fábrica de Algodón de Ávila desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX, compitiendo con los mejores algodones catalanes (MARTÍN, 1989).

99 Aunque fue común la confección local de estas prendas (al igual que toda la ropa blanca del hogar, con la que guarda ciertos paralelismos), sabemos a ciencia cierta que fue importante el trasiego, por media España, de pañuelos blancos o *bobinés* (término usado en algunas comarcas de Galicia y Aragón que alude al tipo de telar con el que se tejían), probablemente salidos de algún taller valenciano, catalán o francés, que posteriormente se adaptaban a los gustos locales (como dicen en el occidente toledano, se *guapeaban*).

100 Fueron especialmente abundantes en tierras salmantinas y zamoranas, y aun en el oeste vallisoletano. En Ávila aparecen esporádicamente citados pañuelos de lentejuela, no siendo común verlos entre las piezas del arca: «Otro Pañuelo con lentejuela de oro= 30 rs» (Ávila, 1804). «Un pañuelo de lino clabeteado de lentejuelas= 12 rs» (Ávila, 1799).

101 «Un cruzero con encages ancho de ruan= 2 rs» (Ávila, 1793). «Un crucero viejo= 6 rs» (Ávila, 1799). «Otro de lo mismo con encages roto= 2 rs» (Ávila, 1793). «Dos nuebos de mosolina= 30 rs» (Ávila, 1799). «Otro de id. usado= 8 rs» (Ávila, 1799). «Dos cruceros de mosolina ordinaria= 12 rs» (Ávila, 1799). «Dos de id. Andados= 12 rs» (Ávila, 1799). «Dos de musulina raiada= 16 rs» (Ávila, 1799). «Dos de id. lisa andados= 12 rs» (Ávila, 1799). «Dos tambien de musulina= 12 rs» (Ávila, 1799). «Otros dos de id.= 14 rs» (Ávila, 1799). «Otro de lo mismo= 7 rs» (Ávila, 1799). «Dos cruceros lisos morsolina gorda= 14 rs» (Ávila, 1799). «Otro morsolina lisa guarnecido de lo mismo= 6 rs» (Ávila, 1799). «Otro morsolina raiada= 6 rs» (Ávila, 1799). También hablan de pañoletas blancas, entendiendo que deben ser prendas similares: «Una pañoleta con encage= 125 rs» (Ávila, 1816). «Cuatro pañoletas bordadas blancas= 35 rs» (Ávila, 1827). «Una id. de tul bordada= 60 rs» (Ávila, 1816). Y aun pañuelos en esos materiales: «Un pañuelo mantón de musolina bordado= 180 rs» (Ávila, 1816). «Un pañuelo de musilina de quatro puntas= 20 rs» (Ávila, 1792). «Un pañuelo de tela de gasa= 24 rs» (Ávila, 1792). «Un pañuelo de gasa blanco con una zinta azul= 10 rs» (Ávila. 1794). «Otro pañuelo de gasa= 10 rs» (Ávila, 1804). «Otro de tul que llaman de Ilusion= 30 rs» (Muñogalindo, 1861).

102 «Otros diez pañuelos de musulina de tres esquinas a 12 cada uno= 120 rs» (Ávila, 1804). «Doce pañuelos de tres puntas de musulina= 96 rs» (Ávila, 1798). «Otros dos pañuelos de tres puntas a 5 rs= 10 rs» (Ávila, 1827) «Otro de tres puntas de musulina= 8 rs» (Ávila, 1807). «Otro de tres puntas de Casimiro de Color de rosa= 22 rs» (Ávila, 1833). «Dos pañuelos para el cuello de seda de tres puntas= 8 rs» (Ávila, 1833).

Crucero blanco. (Valle Amblés). Museo del Traje-CIPE (Madrid). La ficha de la pieza añade la siguiente información: Perteneció a la bisabuela de la donante Segunda Martín, natural de Padiernos. Segunda casó con el Tío Jabonero, vendedor ambulante que se dedicaba al comercio de jabones por los pueblos de Ávila con una burra. En 1895 tuvieron a su hija Josefa Reinoso que era la abuela de la donante, trasladándose al pueblo de Niharra. El traje pasó a Josefa que con 17 años se fue a servir a Ceuta donde conoció a su marido el soldado Pedro Ortega. Fueron a vivir a Madrid, a la calle Embajadores y Josefa murió en 1975. El traje pasó a la tía de la donante y de ella a la donante Rosa Ortega. Pieza donada al Museo del Traje en 2011.

Detalle. Iniciales y fecha "A. D. 1878".

Los dengues

A pesar de la vieja popularidad de esta prenda, los dengues han sido desterrados de las áreas centrales, sur y este de nuestra comunidad, manteniéndose solamente en algunas comarcas de León, Zamora y Salamanca, redundando en una errónea idea de identidad textil que busca la diferencia continua entre las facies castellanas y leonesas[103]. MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920), en su estudio de la indumentaria abulense, definía la prenda de esta manera:

> «*otra pieza que ha sido substituida por el mantón o pañuelo de talle ha sido el dengue, que es una especie de manteleta o esclavina de paño que llega hasta la cintura y cuyas puntas más o menos largas y redondeadas se cruzan delante del pecho y se abrochan o atan por la espalda. Esta prenda en el mismo Valle Amblés y por el Valle del Tiétar no se usa ya. Ha sido reemplazada como digo por pañuelos grandes de seda o de lanilla y los llamados de crespón*».

103 El dengue, aunque sobradamente usado en la franja occidental desde Galicia y Asturias hasta Cáceres, se hace raro a medida que avanzamos hacia el oriente de la Península. Escasos ejemplos del uso del dengue que nos han llegado hasta nuestros días son los de Segovia, Campaspero (Valladolid), los cruzados y górgoros de tierras sorianas y las corbatas burgalesas y riojanas, estando extendidos abundantemente por otras provincias, como Madrid, durante el siglo XVIII.

Dengue. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX .Una de las tipologías que más aparece en el Valle Amblés es este tipo de dengues encintados.

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Dengue abulense.*** *Dibujo. Sin especificar localidad. Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Museo del Traje-CIPE (Madrid). Por la tipología de cerra atada en el remate y su decoración bien pudiera ser de Becedas (Alto Tormes).*

La autora indica más adelante que los colores del dengue eran fuertes y brillantes, encarnado, verde y amarillo.

El dengue fue común en la provincia en otros tiempos, perdiéndose su recuerdo en la gran mayoría de comarcas a excepción del traje de rabo de El Barraco[104] y el traje charro de Becedas y su entorno. Fue usual entre las serranas del Valle Amblés y así las vemos en la documentación gráfica que hemos presentado del XIX[105].

Entendemos que los dengues se trajeron cruzados al pecho, por encima del jubón y el crucero blanco[106], como prenda de ornato y abrigo y su uso pervivió bien mediado el siglo, siendo sustituidos por todo tipo de pañuelos.

Los modelos no se alejan demasiado de lo esperado, dengues encarnados o negros, en forma de herradura, espalda redondeada, generalmente con una costura central y otras dos a los lados apenas apreciables, con cinta azul, verde y/o de seda (en muchos casos tijereteada en dientes de sierra), y algunos terciopelos o galones y con cintas en zigzag o pequeños detalles de lentejuela. Generalmente atados con cinta, aunque alguno de ellos puede conservar un enganche metálico. Los asientos protocolarios recogen también decoraciones de castañuelas.

---

104 Ampliamente documentado por DEL PESO (2017). En esta localidad contamos con interesantes dengues antiguos que difieren del patronaje habitual de estas piezas. Tres dengues más aparecieron en Berrocal y otro en Bonilla, y alguno más en los entornos de Becedas. Por el momento no hay ni rastro de ellos en el Valle Amblés donde desde luego se gastaron durante todo el siglo XIX.

105 Aunque curiosamente es una prenda ausente en las obras de Valeriano Domínguez Bécquer. Los protocolos notariales los recogen de forma asidua: «Un dengue encarnado de bayeta de Zien hilos, con zinta azul de aguas= 20 rs» (Muñogalindo 1792). «Un dengue de bayeta encarnado fino con su cinta= 22 rs» (Ávila 1807). «Otro dengue de bayeta negro sin hazer= 26 rs» (Ávila 1807). «Un dengue encarnado de bayeta fina con cintas de aguas= 36 rs» (Ávila 1810). «Otro entrefino negro con cinta bueno= 22 rs» (Ávila 1810). «Un Dengue y otro mandil tasado= 24 rs» (Mironcillo 1860). «Un dengue encarnado de vaieta fina con Zinta verde= 24 rs» (Ávila 1793). «Otro blanco de bayeta jabonada tasado en 16 rs con Zinta azul» (Ávila 1793). «Un dengue de Vayeta encarnada entrefina con liston verde= 10 rs» (Ávila 1793). «Un dengue negro en vayeta entrefino= 8 rs » (Ávila 1793). «Un Dengue encarnado con castañuela azul y tres remiendos= 8 rs» (Ávila 1793). «Otro Dengue encarnado de vayeta mui biejo y ramales verdes= 5 rs» (Ávila 1793). «Un dengue encarnado= 20 rs» (Ávila 1794). «Un dengue y otro mandil tasado= 24 rs» (Mironcillo 1860). «Dos guardapies de vayeta bastos encarnado y pajizo usados y un dengue negro con cinta azul y picada todo= 17 rs» (Muñogalindo 1860). «Un dengue blanco= 10 rs» (Ávila 1793). «Un dengue bayeta y cinta blanca= 8 rs» (Ávila 1794). «Un dengue encarnado con cinta alrededor= 18 rs» (Ávila 1796). «Un dengue de bayetón= 5 rs» (Ávila 1811). «Un dengue de bayeta de lo fino encarnado= 9 rs» (Lugar de Encinas 1802). «Un dengue entre fino= 9 rs» (Avila 1805). «Un dengue con castañuelas= 15 rs» (Aldea del Rey 1800). «Un dengue= 6 rs» (Aldea del Rey 1800). «Un dengue= 7 rs» (Ávila 1802).

106 Esto ha sido así en las comarcas donde se ha conservado el uso de estas piezas, como Sayago, La Armuña o el Campo Charro y de la misma manera aparece en las escasas imágenes pictóricas de tipos abulenses referidas.

En cuanto a la designación que recibe la pieza, encontramos la denominación de dengue en los protocolos consultados del Valle Amblés. Rebocillo es el nombre que recibe esta pieza en el vestir charro de Becedas, Palacios o Junciana ya en tierras de El Barco de Ávila y como mantilla de hombros se denomina en las escasas referencias de la pieza en los protocolos de Piedrahíta, ya en el Valle del Corneja[107], mientras que dengue es la designación recordada en Berrocal. Junto a los dengues aparece la denominación de manteleta[108] en el Valle Amblés, que se nos antoja prenda similar a la mantellina.

Los pañuelos de talle

El pañuelo de talle caracteriza la figura femenina decimonónica en toda España. Solamente los arreos tradicionales más arcaizantes incorporaron muy tardíamente los pañuelos de talle, fosilizándose generalmente en las primeras décadas del siglo XX, sin ellos[109]. El uso del pañuelo de talle está sobradamente documentado durante todo el siglo XIX en el Valle Amblés, donde proliferan múltiples tipologías que se van actualizando en función de las distintas modas del momento. Pañuelos de lana, de seda y de algodón (lisos, estampados o bordados) cubrieron los cuerpos de las mujeres del Valle. Pañuelos que fueron objeto de mercado hasta bien entrado el siglo XX y que supusieron ciertas querencias entre las mujeres de la comarca, marcando, de alguna manera, el vestir más local. Estos barrieron con el uso del dengue (ya poco documentado en la segunda mitad del siglo XIX) y arrinconaron los cruceros a un uso interior.

Todos los pañuelos se traían doblados en diagonal, colocando el pico centrado en la espalda, y cruzados en el pecho, muy recogidos en el talle, bien prendidos por encima del antebrazo para dar movimiento a la mujer. No existe una forma única de cruzar las dos puntas por el pecho, apareciendo en la documentación antigua tanto mujeres que cruzan la parte derecha encima de la izquierda o a la inversa. Generalmente el pañuelo era la última pieza que se ponía y en el caso de llevar cerras, estas era común que quedaran por fuera del mandil.

Las anotaciones protocolarias reflejan un sinfín de tipologías. Entre los de algodón destacan los denominados franceses, bien documentados en el Valle del Corneja donde todavía llegamos a ver algunos ejemplares[110].

Entre los de lana se citan los merinos[111], que se popularizaron durante la segunda mitad del siglo XIX, especialmente los de ramonegro (generalmente negros bordados en vivos colores) y los de mediorramo (generalmente en colores[112] y con bordados algo más escasos). Ambos fueron las versiones populares de abrigo, en lana, de los pañuelos de Manila[113].

---

107 «Una mantilla para los hombros blanca= 16 rs» (Piedrahíta, 1835); «Una mantilla azul de los hombros= 20 rs» (Piedrahíta, 1806). Mantilla de hombros se denomina también en El Rebollar salmantino (BENITO, 2020).

108 «Una manteleta y un dengue= 30 rs» (Ávila, 1811). «Una manteleta de terciopelo de carmesi forrada en tafetan blanco= 150 rs» (Ávila, 1799).

109 Hay múltiples ejemplos por toda España, pasiegas, montehermoseñas, huelvanas, navarras, chesas y ansotanas, segovianas, charras, zamoranas, mallorquinas, sorianas del páramo de Villaciervos y en Ávila las barraqueñas, lucieron sus talles sin pañuelos usualmente.

110 Entre las referencias protocolarias de pañuelos de algodón están: «Un pañuelo de percal francés color de caña= 12 rs» (Ávila, 1833). «Un pañuelo de algodón con cenefa= 8 rs» (Ávila, 1811). «Un pañuelo de algodon encarnado nuevo= 8 rs» (Ávila, 1793). «Un pañuelo de algodón blanco con zenefa encarnado= 12 rs» (Ávila, 1794). «Otro de algodón de Bilbao= 16 rs» (Ávila, 1794). «Tres pañuelos de Algodón nuevo finos= 65 rs» (Ávila, 1804). «Un pañuelo de percal azul= 12 rs» (Ávila, 1837). «Un pañuelo de algodón encarnado, con cenefa de colores y obalitos blancos, en 17 reales y medio vellón» (Ávila, 1800). «Otro frances encarnado= 30 rs» (Ávila,1825). «Otro de percal con flores y cenefa azul= 7 rs» (Ávila, 1827).

111 «Un pañuelo de merino regulado= 30 rs» (Ávila, 1837). «Otro id. grande de merino= 120 rs» (Muñogalindo, 1861). «Otro merino pajizo= 15 rs» (Ávila, 1837). «Pañuelo de paño bordado de lana de colores= 38 rs» (Ávila, 1833). «Quatro pañuelos grandes bordados de 70 rs cada uno, 280 rs» (Ávila, 1804). «Un pañuelo mantón de musolina bordado= 180 rs» (Ávila, 1816). «Otros quatro pañuelos para el cuello bordados a 25r que hacen 100 rs» (Ávila, 1804).

112 «Un pañuelo merino color de naranja= 80 rs» (Ávila, 1825). «Otro id. de lana verde= 36 rs» (Muñana, 1862). «Otro merino pajizo= 15 rs» (Ávila, 1837). «Otro verde con un ramo atrás= 20 rs» (Muñogalindo, 1861). «Un pañuelo de lana encarnado= 20 rs» (Muñana, 1862). «Un pañuelo merino pajizo doble= 70 rs» (Ávila, 1827).

113 No fueron especialmente abundantes en la Sierra, aunque algunos aparecen de vez en cuando entre las familias más pudientes. Se nombran de forma temprana pañuelos de China, ya a finales del XVIII: «Otro blanco de China= 8 rs» (Ávila, 1796). «Cuatro pañuelos, uno Morado de China, otro de algodón blanco con flores, otro azul y otro rayado» (Ávila, 1796). «Uno de media china de flor= 14 rs» (Ávila, 1794)). Y aunque el trasiego comercial con Asia se daba desde el siglo XVI no será realmente popular hasta bien entrado el siglo XIX: Un pañuelo de Manila bordado= 280 rs» (Muñogalindo 1861). «Dos pañuelos mantones a 35 rs, 70 rs» (Ávila, 1816)).

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Mujer con indumentaria tradicional.*** *Fotografía. Sin localizar. Viste al talle pañuelo de lanilla estampado. Manteo de tirana picada y mandil, con lentejuelas. En Piedrahíta documentamos estas redecoraciones de forma tardía para el vestir de las señoritas de principios de siglo XX en manteos picados. Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Patrocinio Martínez Jiménez. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

Pañuelo francés. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

Pañuelo francés, Ávila.

Pañuelo del ramo o ramonegro. Ávila.

Pañuelo de mediorramo blanco. Niharra (Valle Amblés).

Pañuelo de mediorramo verde. Solosancho (Valle Amblés).Ávila.

También de merino son los conocidos pañuelos de cenefa[114] y los de cien colores cuyos diseños de cachemiras se popularizaron durante el XIX, tenidos en muchos casos como de media fiesta.

Y también dentro de los pañuelos de lanilla estampada aparecen los de grandes cenefas de flores de vivos colores. Este modelo de pañuelos, si bien los encontramos en gran parte de la provincia, son muy característicos del Valle Amblés donde atestiguamos un buen número de ellos, muchos en tonos avinados, negros o anaranjados y un fleco sencillo de lana del mismo color.

114 «Otro cuadrado merino con fenefa= 30 rs» (Ávila, 1833).

Pañuelo de lanilla estampada de flores, sobre jubón azul con puños de terciopelo negro y falso cuello. Niharra (Valle Amblés). Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Pañuelo de lanilla estampada de flores. Niharra (Valle Amblés).

Pañuelo de cien colores. Riofrío (Valle Amblés).

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Pañuelo de talle de lanilla estampada.*** *Dibujo coloreado. Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Patrocinio Martínez Jiménez. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

Pañuelo de lanilla estampada de flores. Ávila. Museo de Ávila.

Pañuelos de seda[115], de los denominados de crespón, adamascados isabelinos, aparecen también por doquier. Este tipo de pañuelos, con fleco del mismo color, tienen el dibujo tejido y reversible, con un efecto plano pues la urdimbre y la trama están formadas por hilos de seda del mismo color y grosor. Fueron muy abundantes por toda la geografía española desde Galicia a Aragón, confeccionados en distintos colores (rosa, azul, rojo, amarillo, verde…), muchos de ellos salidos de las sederias de La Coruña.

115 Harto complicado se hace identificar las tipologías de pañuelos de seda que han aparecido entre las prendas testigo (apenas los conocidos de crespón) con las exiguas descripciones de protocolos: «Dos pañuelos de seda con flequillo= 32 rs» (Ávila, 1833). «Un pañuelo de seda grande color de lila= 30 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. de amadraz con fleco, color de Naranja= 15 rs» (Ávila, 1833). «Dos idem. de seda de colores= 70 rs» (Ávila, 1816). «Un pañuelo de seda de lista viejo= 10 rs» (Ávila, 1778). «Otro de sarga de seda con flor= 10 rs» (Ávila, 1794). «Otros dos pañuelos de seda para el cuello a 16 rs cada uno= 32 rs» (Ávila, 1804). «Otros dos de seda= 36 rs» (Muñana 1862). «Otro pañuelo de seda amarillo= 16 rs» (Muñana 1862).

Pañuelo isabelino adamascado. Navalosa (Valle del Alberche).

Pañuelo isabelino de seda. Niharra (Valle Amblés). Pieza completa y detalles del bordado. Fotos D. Latas.

Las prendas de cintura

Los manteos

Por encima de la camisa se disponían las enaguas, generalmente blancas, que aparecen a partir del siglo XVIII. Aunque más propias de clases sociales pudientes, se fueron incorporando tardíamente durante todo el siglo XIX, entre las mujeres de más rango de la comarca, siendo escasamente usadas por las serranas. Los protocolos las recogen, ya desde finales del siglo XVIII, remarcando muchas veces el carácter blanco e interior de estas piezas (de lienzo), así como la decoración o guarnición[116].

Las distintas nomenclaturas utilizadas para nombrar las piezas de cintura femenina varían no sólo geográficamente sino también en función del uso que se le dio, los materiales con que se elaboraban o la forma de la misma. Con todo, es el término *manteo* el más usado para referirnos a la prenda que ha llegado hasta nosotros, usada por las mujeres, cerrada, con amplio vuelo fruncido, sujeto con cuendas, o tableado, muchas veces recogido en *chorros*, de paño y de uso diario y festivo. Y así parece que fue durante todo el siglo XIX donde es, la voz manteo, la más utilizada en la documentación protocolaria, siendo esta pieza la más singular, original y distintiva de toda la indumentaria tradicional y la que define el carácter local del vestir del país.

Por lo común se usaban distintos manteos, unos encima de otros, sujetados en ocasiones por una almohadilla alargada atada a la cintura[117] que subía el talle y ensanchaba las caderas. Los más corrientes, sin decoración ninguna o escasa, eran los bajeros, reservando los más decorados para las fechas señaladas. El uso de una variada paleta de colores en manteos y ruedos ofrecía al espectador un donaire cromático simpar.

En cuanto a los géneros de los manteos abundan sobremanera los de distintos paños[118], que conviven con los escasos algodones y algunas sedas[119] que se popularizaron rápidamente entre las áreas más urbanas, como la capital. Muchas veces se indica la procedencia de los paños[120].

Dentro de la amplísima tabla cromática nombrada en los manteos de paño predominan los encarnados[121], los pajizos[122] y los verdes[123], incluso los azules[124] o los morados, colores todos ellos

---

116 «Un par de enaguas de sedeña con flecos= 18 rs» (Ávila, 1811). «Unas enaguas de lienzo nuevas con su guarnición= 30 rs» (Ávila, 1811). «Siete enaguas de tela fina y nuebas= 239 rs» (Ávila, 1833). «Un par de enaguas de lienzo= 30 rs» (Ávila, 1813). «Tres pares de enaguas guarnecidas, una de tela y dos de lienzo nuevas= 66 rs» (Ávila, 1792). «Dos pares de enaguas de lienzo usadas= 16 rs» (Ávila, 1792). «Dos pares de enaguas de lienzo guarnecidas= 40 rs» (Ávila, 1799).

117 Aunque recibe distintos nombres se conoce como chorizo, miriñaque o tontillo y ayudaba a llevar el peso que aguantaban, por tradición y apego, las mujeres de la Sierra. Son muchas las referencias al uso de un número considerable de manteos y así se las representa desde antiguo.

118 Se citan en lana la sempiterna, la bayeta, el paño entrefino y basto, la estameña, la franela, el muletón, la hermosilla, la serafina, el calamaco, el duroi, el medio carro y el tapizón. De algodón es la piel de diablo, la cotonia y la indiana. A estos hay que añadir por tradición las estopas de lino con los que se confeccionaron manteos en el Valle Amblés y en el Valle del Alberche y las mezclas de lana y lino.

119 Las sedas son especialmente abundantes en amplias áreas de Valencia, Aragón y Cataluña. En Castilla y León las "chinas" aparecen en el vestir de labradora de Toro y su alfoz, llegando hasta la localidad de Tiedra donde todavía se lucen para su interesante fiesta de águedas y aun hasta Medina de Rioseco. «Un manteo de media China= 30 rs» (Ávila, 1811). «Un manteo nuevo de seda de color= 50 rs» (Ávila, 1813). «Un guardapies de seda de colores con fondo blanco con flores doradas, verdes y azules, forro de tafetan blanco con su jugon correspondiente con espiguilla= 250 rs» (Ávila, 1799). «Otro id. de seda de flores fondo azul= 50 rs» (Ávila, 1813).

120 Paños locales de Pedro Bernardo, Villanueva (de Gómez) o Berrocal y paños de distintas zonas geográficas. «Un manteo de estameña azul de cigales con ruedo de vayeta verde algo usado= 35 rs» (Ávila, 1793). «Un manteo de paño de Veovar (Berrocal) De color morado nuevo con ruedo de escarlatin cantero y una buelta de terciopelo y otra de espiguilla= 100 rs» (Ávila, 1793). «Un mantteo de vayeta pajizo de Palencia nuevo con ruedo encarnado= 30 rs» (Ávila, 1793). «Otro manteo de paño de Pedrobernardo ruedo azul cantero negro cinta estambrada blanca y encarnada= 26 rs» (Ávila, 1793). «Un manteo de paño de pedrobernardo con ruedo verdegai ribeton y dos raias negras= 36 rs» (Ávila, 1793). «Un manteo de Paño Fabrica de Villanueva con ruedo encarnado y Cantero de paño de Segobia y buelta de terciopelo» (Ávila, 1794). «Un manteo de paño vastante negro de Casatejada con ruedo de sempiterna azul y ribeton de paño negro usado= 22 rs» (Ávila, 1793).

121 «Un manteo encarnado de bayeta= 70 rs» (Ávila, 1811). «Un manteo de paño encarnado= 74 rs» (Muñogalindo,1861).

122 «Un manteo de bayeta pajizo poco usado con ruedo de bayeta encarnado y tirana de indiana= 38 rs» (Ávila, 1807). «Un manteo de bayeta pajizo basto= 12 rs» (Muñogalindo 1860).

123 «Un manteo nuebo de bayeta fina verde con ruedo de indiana= 50 rs» (Ávila, 1807). «Un manteo de vayeta entrefino verde con ruedo encarnado= 40 rs» (Ávila, 1793).

124 «Un manteo de sempiterna azul nuevo con ruedo de bayeta encarnado de lo entrefino y ribete azul encarnado= 56 rs» (Muñogalindo, 1792). «Otro manteo de bayeta azul poco usado con ruedo encarnado= 40 rs» (Ávila, 1807). «Un manteo de bayeta entrefina azul con ruedo encarnado de lo mismo en 44 r» (Muñogalindo 1792).

Enagua. Navalmoral (Valle del Alberche).

Enchorrado y ruedo en picos. Manteo blanco picado en rojo de Riatas (Sotalvo, Valle Amblés). Museo de Ávila.

Fruncido de la cintura y recogido con cuendas bordadas. Manteo amarillo de Ávila. Museo de Ávila.

Detalle de las iniciales bordadas de la dueña. Manteo blanco. Sin localización, probablemente del Valle Amblés. Museo Sorolla (Madrid).

Recogido de los chorros en manteo amarillo picado en rojo. Baterna (Valle Amblés).

que podemos rastrear en las prendas documentadas doscientos años más tarde. Mención especial merecen los blancos, especialmente abundantes hoy en día en el Valle Amblés[125]. Entre las prendas que nos han llegado hasta nosotros los más cuantiosos son los amarillos picados en rojo (puntualmente en negro sobre todo los de tres cenefas) y los rojos picados en negro. En ocasiones, entre los

125 El color blanco para los manteos cimeros no es muy común en la tradición castellano-leonesa fuera del Valle Amblés y el Alberche en Ávila. Así aparece alguna mantilla de ceñir blanca picada en rojo en Barcial (Segovia), algún manteo blanco en Villalcampo (Zamora), los desaparecidos rodos blancos maragatos, algún ejemplar bordado en colores en los Montes de Torozos vallisoletanos y poco más. En Ávila se realizaron tanto en paños de lana en su color natural como en estopas de lino con las tiranas picadas en rojo. «Un manteo blanco y un justillo= 16 rs» (Mironcillo, 1860). «Otros dos de muleton blanco, uno de ellos labrado= 59 rs los dos» (Muñogalindo, 1861). «Otro blanco de baieta= 24 rs» (Ávila, 1804).

Manteo verde con tirana de terciopelo negro en el bajo con las iniciales de la dueña bordadas. Pradosegar (Valle Amblés).

Manteo verde. La Torre (Valle Amblés).

Manteo azul enchorrado. Solosancho (Valle amblés).

Detalle del ruedo, manteo blanco con castañuelas pequeñas rojas. Sin localización, probablemente de Mironcillo (Valle Amblés).

Detalle del ruedo, manteo amarillo con picos en rojo. Bularros (Sierra de Ávila).

Detalle del ruedo. Manteo listado, con ruedo verde y castañuelas pequeñas rojas. La Torre (Valle Amblés).

Detalle del ruedo. Manteo rojo, con ruedo amarillo y castañuelas pequeñas negras. La Torre (Valle Amblés).

Detalle del ruedo. Manteo amarillo y ruedo con picos en rojo. Bularros (Sierra de Ávila).

Detalle del ruedo. Manteo amarillo, con ruedo rojo y picos verdes. Ávila.

Detalle del ruedo. Manteo rojo, con ruedo amarillo y picos negros. Tolbaños (Sierra de Ojos Albos).

manteos de tres tiranas picadas, aparecen estas trabajadas en varios colores (usualmente en rojo siendo la central recortada negro) para manteo pajizo (amarillo).

Como peculiaridad comarcal de las decoraciones de los manteos amblesinos, y aún del este de la Sierra de Ávila, destaca el muy curioso adorno formado en los ruedos. Muchos de ellos rematados en dos colores y unos muy originales picados o diminutas castañuelas que se avivan con el contraste del paño sobre el que asientan (en ocasiones una simple doblez del propio tejido del manteo). Esta singularidad no aparece en el resto de comarcas que hemos estudiado en la provincia, por lo que facilita, cuando aparece, la localización de las sayas. Así mismo, de la misma manera aparecerán en las envueltas de los niños, como veremos.

Muy rara vez encontramos descritos los adornos de los manteos más allá del color y el tipo de ruedo[126] que lleva, aunque en algunos se citan tiranas en su decoración[127]. Las decoraciones de tiranas picadas más comunes en el Valle Amblés son las de grandes castañuelas, que quedan reflejadas en la documentación gráfica del XIX y que aparecen en todas las comarcas de la provincia sin excepción. Una arquería que aloja distintos motivos, predominando los geométricos, circulares, rosas de ocho puntas, corazones, medias lunas, elementos enrollados o roleos, cenefas griegas y romanas, hojas trifoliadas, esvásticas curvas, rombos, cruces, bocados circulares, pájaras enfrentadas al árbol de la vida o a la fuente de gracia y ocasionalmente perros, figuras humanas o de vírgenes, todos ellos con honda tradición simbólica ya completamente perdida. En muchos casos las tiranas van rematadas por pequeños picos diestramente ejecutados a punta de tijera en todo su contorno. Y abundan también los manteos que incluyen entre su decoración las letras bordadas de la dueña. Otra característica arcaizante en algunas de estas piezas son los remates del borde del manteo en ondas o castañuelas, aspecto este que ha pervivido especialmente en dos localidades abulenses: Santa María del Berrocal (Valle del Corneja) y Pedro Bernardo (Valle del Tiétar), bien exentas y añadidas dando sensación de sobrepuestos o ejecutadas en el propio manteo.

Es muy habitual y característico en el Valle Amblés que sobre esta arquería se añadan, por arriba o por abajo, distintas cenefas trabajadas, en ocasiones exentas, a las castañuelas. Por lo común cada una de estas campanas aloja un motivo diferente y eran ejecutadas por manos expertas, que repetían modelos de tradición antigua (DEL PESO, 2016).

Además de los conocidos manteos de tirana picada debemos añadir los manteos encintados, generalmente con distintos tachones de terciopelo al que se le acompaña, ya tardíamente, con agremanes y que aparecen habitualmente por todas las comarcas. Muy propio del Valle Amblés es utilizar terciopelos morados para estos ribetes. Puntualmente aparecen algunos ejemplos de terciopelos y agremanes o cenefas picadas y agremanes. En ocasiones el encintado forma grecas griegas y decoraciones en damero, muy vistosas.

Y para el diario o media fiesta algunas otras tipologías como las de tiranas de merino o bayetas estampadas de los que llegamos a ver unos cuantos ejemplares y que aparecen también en el Valle del Corneja, en el Alto Tormes y en el Valle del Alberche en menor medida. Curiosamente es en el Valle Amblés donde estas tiranas impresas a la tinta se combinan con picados en ondas o picos en sus bordes, ocasionalmente muy trabajados, como los ejemplares que hemos localizado de Mironcillo.

---

126 El ruedo es el remate interior de los manteos, generalmente en colores de contraste. «Otro (manteo) de lo mismo verde con ruedo repulgo encarnado= 20 rs» (Ávila, 1793). Ocasionalmente se citan ruedos de indiana que han pervivido entre las ropas de Berrocal, ya en el Valle del Corneja. «Un manteo nuebo de bayeta fina verde con ruedo de indiana= 50 rs» (Ávila, 1807).

127 «Un guardapies de Duroy morado con su tirana de seda, ruedo de olandilla pajiza= 20 rs» (Ávila, 1799). «Un guardapies de bayeta encarnada entrefina con tirana verde= 54 rs» (Ávila, 1794). «Un guardapies encarnado con tirana morada= 40 rs» (Ávila, 1794). «Un manteo de bayeta pajizo poco usado con ruedo de bayeta encarnado y tirana de indiana= 38 rs» (Ávila, 1807). Se denomina tirana al adorno característico de la parte baja de los manteos. Las más características y lujosas son las denominadas tiranas picadas, aunque también se denominan así las anchas franjas de paño, merino o indiana que decoran estas piezas. Localizamos también uno estampado que, aunque son antiguos en la tradición hispana no son los más abundantes en Ávila: «Un manteo de paño de grana estampado= 40 rs» (Muñana 1862)

Manteo. Sin localización, probablemente del Valle Amblés. Prenda amarilla picada en rojo, de castañuelas enfrentadas y el centro recorrido por una cinta de contraste.

Manteo. Sin localización, probablemente del Valle Amblés. Museo del Traje-CIPE (Madrid). Prenda amarilla picada en rojo, de castañuelas enfrentadas y el centro recorrido por una cinta de contraste.

Izquierda

Manteo amarillo picado en rojo con cenefa exenta de ondas romanas. Duruelo-Casasola (Valle Amblés). Museo Hermanas Miñambres, Rascafría (Madrid). Donación de Angelines San Segundo.

Manteo amarillo picado en rojo con cenefa exenta y castañuelas en el remate. Sin localización, probablemente del Valle Amblés.

Manteo amarillo picado en rojo con cenefa exenta con ondas romanas. Riofrío (Valle Amblés).

Manteo amarillo picado en rojo con cenefa exenta. El Fresno (Valle Amblés).

Derecha

Manteo rojo picado en negro con cenefa exenta con grecas griegas. Padiernos (Valle Amblés).

Manteo verde picado en rojo con cenefa exenta. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo rojo picado en negro. Niharra (Valle Amblés). Museo del Traje-CIPE. Acompañado por un mandil negro de fleco y agremanes.

Manteo amarillo picado en rojo con dos cintas de terciopelo exentas en la parte superior. Envuelta a este manteo fue abandonada en el convento de carmelitas descalzas de Duruelo (Blascomillán) Francisca Sansegundo en 1892, procedente de Crespos (Moraña Alta), según nos informó su nieta María Teresa Jiménez Muñoz que aún conserva al pieza de tradición popular.

Medio manteo reaprovechado como mantilla infantil. Sin localizar, muy probablemente del Valle Amblés. De color blanco picado en rojo con cenefa exenta con grecas griegas.

Manteo de color amarillo picado en rojo con cenefa exenta. Aunque localizado en Santa María del Berrocal es muy probablemente del Valle Amblés, por su tipología.

Izquierda

Manteo amarillo de tres cenefas picadas en negro. Pradosegar (Valle Amblés).

Manteo rojo de tres cenefas picadas en negro. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo rojo de tres cenefas picadas en negro. Niharra (Valle Amblés).

Manteo rojo picado en negro. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo amarillo de tres cenefas picadas en rojo y negro. Sin localizar, por la tipología probablemente del Valle Amblés. Museo Sorolla (Madrid). Utilizado para representar a la mujer abulense en su Visión de España, Castilla o La Fiesta del Pan (Hispanic Society of America) en 1913. De la misma manera fue utilizado por Chicharro en su cuadro El jorobado de Burgohondo en 1920.

Manteo amarillo de tres cenefas picadas en rojo y negro. Solosancho (Valle Amblés).

Derecha

Dibujo de mujer vestida al estilo del Valle Amblés. Por encima, arregazado, un manteo amarillo con tres cenefas de tirana picada sobre un manteo rojo. Aunque está colocado al revés, entendemos que es una licencia del dibujo, pues no hemos documentado hasta el momento esa forma de colocación.

Fragmento de un manteo rojo de tres cenefas picado en rojo y ruedo amarillo. Sin localizar, aunque similares tipologías hemos encontrado en Niharra (Valle Amblés). Museo del Traje- CIPE (Madrid).

Fragmento de cenefa de tirana picada en negro. Niharra (Valle Amblés).

Aunque no son especialmente abundantes en la Sierra, localizamos también algunos manteos estampados a la tinta y que se hacen más usuales a medida que avanzamos hacia las tierras llanas morañegas.

Por su interés conviene destacar un tipo de manteos rayados[128] que abundaron no solo en el Valle Amblés sino también en las localidades del Alto Alberche y que Josefa Ballesta y Azuar, en su *Memoria sobre prendas interiores del traje regional* (Museo del Traje, trabajo inédito, mayo de 1924) hablando de la región central o castellana, describe para nuestra comarca de estudio:

> «*El manteo: es una especie de saya o refajo hecho con bayeta o paño. La mujer avilesa solía ponerse de éstos hasta 14; ahora muchos menos pero cuando va de fiesta se pone ocho o nueve y a diario cinco o seis. Estos manteos pueden clasificarse en dos clases: manteos de abajo y el manteo o manteos de encima. Los de abajo son sencillos confeccionados de un tejido de lana y lino hecho por ella, al que le dan el nombre de tramado, la urdimbre es de lino y la trama de lana. Estos tramados son unos blancos solo, sin teñir y otros a listas estrechitas blancas y negras, empleando la lana en sus colores naturales y otros en que alternan las listas con lana teñida de encarnado u amarillo y otros amarillos que tiñen también en casa. En cuanto a la forma del manteo es un rectángulo de 2,88 m por 0,67 m. En el bajo tanto por el derecho como por el revés, le ponen unas tiras de bayeta de 24 cm de ancho que le llaman harpón y que sirve para que se queden más huecos estos manteos. Las tiras de bayeta son de colores fuertes (verde, encarnado, amarillo, etc.) En la cintura se frunce todo este vuelo que les aumenta enormemente y más si se tiene presente el número de ellos que se ponen*».

Asoman también entre la documentación protocolaria abundantemente el término guardapiés[129] y ocasionalmente, los términos saya[130] refajo[131] y zagalejo[132] para nombrar algún tipo de pieza con igual función y manteo de vuelta[133] para las abiertas. Probablemente usados, en muchos casos, como sinónimos a manteo pues no acabamos de ver grandes diferencias entre unas y otras, muy confusas ya en el siglo XIX.

A todos estos términos habría que añadir el del sobretodo basquiña, como manteo de respeto que ocultaba en parte la figura femenina, colocada encima de los faldamentos cimeros. Estas prendas,

Recreación de mujer amblesina del siglo XIX. Viste manteo amarillo picado en rojo y mandil morado; sobre éstos la basquiña negra. Al talle, jubón de mangas bufas velado por el crucero blanco. Peinado de picaporte y rodetes laterales con agujas y cinta de seda y pañuelo colocado a lo chichonero. Exposición "Al estilo del país". Museo Provincial del Traje Popular. Morón de Almazán (Soria). Diputación Provincial de Soria. Fotografía Diego Mayor.

128 Este tipo de manteos rayados reciben distinos nombres: *manteo de beatas* en Navalmoral o *mantilla de ruaja* en Navalacruz (Valle del Alberche). En los trabajos de campo nos han aparecido en el área de Solosancho (Valle Amblés).

129 «Un guardapies de telillas rayado= 16 rs» (Ávila. 1798). «Otro de sempiterna verde con ruedo encarnado= 30 rs» (Ávila, 1798). «Un guardapies de calamaco morado= 30 rs» (Ávila, 1813). «Otro id. de coton azul y usado= 20 rs» (Ávila, 1813). «Dos de bayeta amarilla muy usados= 16 rs» (Ávila, 1813). «Un guardapies de Ermosilla azul con su fondo blanco y flores de diferentes colores= 350 rs» (Ávila, 1792). «Dos guardapies de telillas que comúnmente llaman Princesa= 150 rs» (Ávila, 1792). «Un guardapies de Serafina pequeño= 14 rs» (Ávila, 1778). «Un guardapiesito de Sempiterna azul= 20 rs» (Ávila, 1778). «Un guardapies de lienzo pintado= 12 rs» (Ávila, 1778). «Un guardapies de Sempiterna azul= 56 rs» (Ávila, 1778). «Un guardapies de bayeta encarnada entrefina con tirana verde= 54 rs» (Ávila, 1794). «Un guardapies de Indiana con con cinta de china= 32 rs» (Ávila, 1794). «Un guardapies encarnado con tirana morada= 40 rs» (Ávila, 1794). «Otro de franela color de caña= 80 rs» (Ávila, 1794). «Un guardapies de Bayeta azul celeste= 38 rs» (Ávila, 1794). El término *guardapiés* todavía está en uso en el Valle del Tiétar.

130 «Una saya de paño castaño javonero, con ruedo de sempiterna encarnado ribetones tres negros= 38 rs» (Ávila, 1793). «Una saya de paño pardo= 28 rs» (Ávila, 1793).

131 Normalmente este término, en Ávila, hace referencia a una prenda interior. «Un refajo de franela blanco nuevo= 20 rs» (Ávila, 1833). «Un refajo de bayeta fina encarnada= 40 rs» (Ávila, 1825).

132 «Un zagalejo de indiana= 10 rs» (Ávila, 1811). «Un zagalejo de cotonia nuevo con su guarnición= 89 rs» (Ávila, 1811). «Un zagalejo de Piel de diablo guarnezido con musolina rayada» (Ávila, 1818). «Un zagalejo de musolinera rayado con dos juvones compañeros= 50 rs (Ávila, 1818). «Un zagalejo de bayeta entrefina encarnado= 50 rs» (Ávila, 1818). «Un zagalejo de coton color morado de quatro paños= 48 rs» (Ávila, 1804). «Otro zagalejo nuevo de cotonia fina blanco rayado de siete paños= 150 rs» (Ávila, 1804). «Otro zagalejo de musulina color de Rosa= 50 rs» (Ávila, 1804). «Otro zagalejo de musulina color pagizo= 50 rs» (Ávila, 1804).

133 Ni rastro hemos visto de los manteos de vuelta en el Valle Amblés, ni nos supieron dar razón de ellos. «Un manteo de vuelta= 21 rs» (Muñogalindo, 1792). «Un manteo de buelta nuevo, de bayeta fino pajizo= 90 rs» (Ávila, 1826). «Un manteo de buelta anaranjado= 60 rs» (Ávila, 1827). «Un manteo de buelta de paño encarnado= 16 rs» (Ávila, 1804). Este tipo de prendas solo las hemos llegado a documentar en El Barraco (con su peculiar colocación, DEL PESO (2017) y en el área de Becedas y su vestir charro).

Manteo blanco de estopas de lino picado en rojo de Casasola (Valle Amblés-Sierra de Ávila).

Manteo blanco de estopas de lino picado en rojo. Solosancho (Valle de Amblés).

Manteo blanco picado en rojo con cenefa exente. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo blanco picado en rojo. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo blanco picado en rojo. Aunque aparecido en Navalmoral (Valle del Alberche), por su tipología (realizado en estameña y con el ruedo en picos) se debe de localizar de forma correcta su origen en el Valle Amblés.

Manteo blanco picado en rojo. Baterna (Valle Amblés).

Manteo Blanco picado en rojo. Sin localización, por la tipología, probablemente del Valle Amblés. Museo Sorolla (Madrid).

Manteo amarillo picado en rojo. Salobral (Valle Amblés).

Manteo amarillo enchorrado picado en negro. Pradosegar (Valle Amblés). Se aleja de las formas más características de tiranas picadas abulenses. De tres cenefas, la central en eses con motivos zoomorfos y vegetales.

Manteo amarillo picado en rojo. Narrillos de San Leonardo (Valle Amblés). Museo de Ávila.

Manteo amarillo picado en rojo. Sin localizar, probablemente, por su tipología es del Valle Amblés.

Manteo amarillo picado en rojo. Ávila. Museo de Ávila.

Manteo amarillo con castañuelas picadas en rojo. Sin localizar, por su tipología probablemente del Valle Amblés o Sierra de Ávila. Museo Sorolla (Madrid).

Manteo amarillo con castañuelas picadas en rojo. Bularros (Sierra de Ávila).

Manteo amarillo picado en rojo. Sin localizar, probablemente, por su tipología es del Valle Amblés. Museo Caprotti (Ávila).

Mujer vestida al estilo de Solosancho, con prendas originales (Valle Amblés). Manteo blanco picado en rojo, pañuelo de ramo y moño de rosca.

Manteo encintado de grecas griegas. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo encintado con aplicaciones en damero alternando terciopelos morados y negros. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo rojo de tirana central picada de terciopelo engomado y dos cintas de agremanes. Muñogalindo (Valle Amblés).

Manteo amarillo encintado rematado en pequeñas castañuelas. El Fresno (Valle Amblés).

Manteo amarillo encintado. Niharra (El Valle Amblés). Conserva los tradicionales chorros.

Izquierda

Manteo blanco de tirana de bayeta estampada en rojo con picado. Localizado en Piedralaves pero de procedencia amblesina. Similar al documentado en Mironcillo (Valle Amblés).

Manteo blanco de tirana de bayeta estampada en rojo con picado. Ruedo interior con los característicos picos. Mironcillo (Valle Amblés). Museo de Ávila.

Manteo blanco de tirana de bayeta estampada en rojo. Solosancho (Valle Amblés).

Manteo rojo con tirana de bayeta estampada en verde, rematada con castañuelas. La Torre (Valle Amblés).

Manteo amarillo con tirana de bayeta estampada roja. Garganta del Villar (Alto Alberche).

Manteo rojo con tirana de bayeta estampada en verde con picados en los bordes. Pradosegar (Valle Amblés).

Derecha

Manteo verde de tirana estampada de merino y piquillo en rojo. Aunque localizado en Hoyorredondo (Valle del Corneja) por la tipología bien pudiera ser del Valle Amblés.

Manteo rojo de tirana estampada de merino. Narrillos de San Leonardo (Valle Amblés).

Manteo blanco rematado con castañuelas y tirana estampada de merino. Mironcillo (Valle Amblés). Museo de Ávila.

Manteo amarillo con tirana estampada de algodón. Bularros (Sierra de Ávila).

Manteo blanco con tirana estampada de algodón. Bularros (Sierra de Ávila).

Manteo rojo con tirana estampada de merino y piquillo en verde. La Torre (Valle Amblés).

Manteo rojo estampado. Padiernos (Valle Amblés).

Manteo rojo estampado. La Torre (Valle Amblés).

Manteo amarillo estampado. Sigeres (La Moraña Alta).

Manteo rayado con tirana verde. La Torre (Valle Amblés).

Manteo rayado con tirana roja. Solosancho (Valle Amblés).

Basquiña enchorrada con ruedo verde. Solosancho (Valle Amblés).

Basquiña decorada con terciopelo y agremanes, rematada con castañuelas en rojo. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja).

usualmente cumplidas de vuelo[134] , difieren poco del resto de manteos cerrados y se caracterizan por su color negro con ruedos interiores en colores de contraste, generalmente rojos, morados, verdes, rosados o azules[135]. Las más de diario sin adornos, mientras que las más festivas están generosamente decoradas de terciopelos que aparecen en algunas prendas localizadas[136]. Se documentan basquiñas de paño de lana (en distintas calidades y tejidos (lamparilla, estameña, sempiterna, medio carro, duroy, casimiro) y algunas en otras telas más ricas como el moher, pelo de camello[137], la seda, la musulmana[138], el raso, el gro[139], el alepín (tejido fino de seda y lana) o el tafetán (de seda).

Los mandiles

Aunque los mandiles tuvieron siempre un cometido básicamente práctico, de protección de los manteos, no podemos desdeñar su simbología en cuanto a su ubicación en el vientre de la mujer. Arcaicos son los pliegues menudos en los ejemplares más antiguos de fiesta que abren el vuelo sobre el manteo, acentuando su carácter alegórico y proteccionista. Ejemplares estrechos y decorados en contraposición a los más amplios mandiles de diario y trabajo[140], que ensanchan su extensión notablemente y su utilidad preservadora. Se atan a la cintura con distintas cintas, entre ellas las elaboradas en estambres de colores en telar manual.

Recogen los protocolos notariales contundentes mandiles, en lana (sarga[141], cúbica, sempiterna y estameña[142]) algunos con decoraciones que indican su uso festivo[143], o en lino (estopa[144], cambray). También se fabricaron en finos merinos y algodones, especialmente en colores azules, que llegaron hasta nosotros como muy propios del Valle Amblés[145]. Frente a éstos, las ricas telas plasmadas en tafetanes, sedas, rasolinos y sobre todo emperaletes[146] (telas lustrosas de baja calidad, rasos de algodón) darían cuerpo a los mandiles que acompañaron el vestir decimonónico de esta comarca.

---

134 «Otra basquiña nueba de Paño de seda con su cenefa y ocho Paños= 200 rs» (Ávila, 1804). «Otra basquiña de mue con ruedo de tafetan blanco y siete paños= 200 rs» (Ávila, 1804). Si el telar era de 60 cm. (telar estrecho) estaríamos con prendas de más de cuatro metros de vuelo.

135 «Una vasquiña de estameña negra con ruedo de mitán encarnado= 40 rs» (Ávila, 1798). «Una basquiña de Moe forrada en tafetan color de Zielo= 110 rs» (Ávila, 1792). «Una basquiña de paño de seda, con ruedo de tafetan color de rosa, algo usada= 190 rs» (Ávila, 1799). «Una basquiña de estameña inglesa con su ruedo de mitan color de rosa manchada y usada= 40 rs» (Ávila, 1799). «Una Basquiña de tafetan doble con forro de color de rosa tasada= 120 rs» (Ávila, 1795). «Una basquiña de medio carro con ruedo de mitan encarnado buena= 100 rs» (Ávila, 1794).

136 «Una basquiña de senpiterna nueva con ruedo de mitán y zinta de terciopelo= 88 rs» (Ávila, 1812). «Otra de Estameña con cinta de terciopelo= 50 rs» (Ávila, 1818). «Una basquiña de Raso con su cenefa de terciopelo y fleco nueba y tres paños sueltos= 360 rs» (Ávila, 1804). «Otra de casimiro con cinta de terciopelo= 200 rs» (Ávila, 1804). «Una basquiña de estameña negra con cinta de terciopelo= 110 rs» (Ávila, 1826). «Otra id. de estameña con terciopelo por avajo= 80 rs» (Ávila, 1818).

137 El moer o *mohair* es un tipo de paño hecho con pelo de cabra en origen.

138 Un tipo de tejido de seda parecido al damasco. «Una Basquiña mulsumana teñida de negro= 40 rs» (Ávila, 1799).

139 Tela de seda semejante al tafetán. «Otra basquiña de Grodetur de seda usada con su cenefa= 100 rs» (Ávila, 1804). «Una Basquiña de Grodetín con cenefa= 260 rs» (Ávila, 1795).

140 «Un mandil de sarga de dos anchos= 18 rs» (Ávila, 1794). «Un mandil de Estameña de Madrilejos de dos anchos, nuevo con cinta estambrada=17 rs» (Ávila, 1793).

141 «Un mandil de sarga poco usado= 16 rs» (Ávila, 1807). «Un mandil de Sargueta= 4 rs» (Ávila, 1796).

142 «Un mandil de estameña negro= 3 rs» (Muñogalindo 1860). «Un mandil de estameña= 14 rs» (Aldea del Rey 1800).

143 «Un mandil de bayeta de lustre nuevo con cinta de seda encarnada= 28 rs» (Muñogalindo 1792). «Otro de estameña nuevo con cinta= 15rs» (Ávila, 1810). «Un mandil morado de sempiterna con tira de terciopelo y desflocado= 18 rs» (Ávila, 1793). «Un mandil de sarga negro nuebo con cinta de aguas» (Ávila, 1810).

144 «Quatro mandiles de estopa nuevo= 30 rs» (Ávila, 1799).

145 «Un mandil de merino azul y otro de indiana= 16 rs» (Muñogalindo, 1861). «Un mandil de merino= 8 rs (Muñana 1862). «Dos delantales de cotton, azul y blanco sin extrenar= 22 rs» (Ávila, 1800). «Un delantal de coton azul= 4 rs» (Ávila, 1813). «Tres mandiles de Indiana azules usados= 16 rs» (Ávila, 1827).

146 Entendemos que el emperalete es el tejido usado para los afamados mandiles de relumbrón que se citan en las primeras descripciones de la indumentaria abulense del Valle Amblés y que aparecen de forma insistente en los protocolos. «Un mandil de relumbrón con zinta azul nuevo= 21 rs» (Ávila, 1811). «Un mandil de relumbron negro de dos arreglos con cinta de griseta azul nuevo= 20 rs» (Ávila, 1793). «Un mandil o delantal de los llamados de relumbron= 5 rs» (La Torre, 1860). «Un mandil de relumbron= 16 rs» (Blacha, 1861)

Mandil de tela brocada de seda. Narrillos de San Leonardo. (Valle Amblés).

Mandil de tramado, de diario. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

También aparecen puntualmente citados mandiles de finas musolinas, deducimos que pertenecientes a la moda más urbana[147].

Pero son acaso los mandiles de tramado los que caracterizaron a buena parte de la indumentaria del Valle Amblés. Mandiles rayados que aparecen en la documentación gráfica pero que no hemos llegado a ver fuera del Valle del Corneja donde se conservaron en uso hasta hace apenas medio siglo. Los tramados son tejidos con la urdimbre de lino y la trama de lana, listado con colores característicos y en muchos casos en tonos azulados. Aparecen de forma abundante entre las anotaciones protocolarias[148].

Entre las prendas testigo que hemos encontrado aparecen mandiles de seda espolinada (en lo que se vienen a conocer como *telas de gloria*, y que documentamos en todas las comarcas) y especialmente los mandiles en tonos azulones y morados decorados de agremanes y terciopelos y con flecos o puntillas negras en el bajo, siendo estos muy propios del Valle Amblés, conviviendo con los mandiles negros, generosos en medidas, confeccionados en telas lustrosas y/o terciopelos. Mandiles estos últimos que son los últimos más festivos y que quedarán incorporados al vestir icónico de la provincia.

---

147 «Un delantal encaje de Ilo negro= 50 rs» (Ávila, 1796). «Un delantal de musulina guarnecido y bordado= 80 rs» (Ávila, 1804). «Otro de musulina= 10 rs» (Ávila, 1792).

148 «Dos mandiles nuevos de tramado= 20 rs» (Ávila, 1811). «Cuatro id. De tramado= 16 rs» (Ávila, 1833). «Un mandil de tramado= 5 rs» (Ávila, 1837). «Otros cuatro mandiles de tramado= 36 rs» (Mironcillo, 1860). «Tres mandiles de tramao= 12 rs» (Ávila, 1827). «Un mandil de tramado= 4 rs» (Ávila, 1827). «Un mandil de tramado= 8 rs» (Ávila, 1804).

Mandil negro de seda, decorado con agremanes y fleco en el bajo. Niharra (Valle Amblés). Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Detalle de la decoración de un mandil morado de seda, con agremanes y fleco de moco de pavo. Niharra (Valle Amblés).

Detalle de la decoración de un mandil de terciopelo negro, con agremanes y flecos. Ávila. Museo de Ávila.

Mandil azulón de mahón, decorado con agremanes, terciopelo y fleco. Ávila. Museo de Ávila.

Faltriqueras

No suelen ser las faltriqueras prendas que aparezcan entre las anotaciones protocolarias. Su poco valor, en general, las hace pasar desapercibidas. En Ávila fue muy común lucirlas vistas a un lado del manteo encimero, medio ocultas por los delantales. Con tipologías y materiales muy diversos[149], dependiendo el uso festivo o diario, dan siempre una nota de color al indumento y sirvieron para llevar en ella los pequeños adminículos de la mujer (un pañuelo, alguna moneda, algún botón…). Muchas de ellas incluían las iniciales de la dueña y alguna medalla cosida con carácter protector.

Medias y calcetas

Del antiguo término *calzas*, ropa que cubría los pies y las piernas derivan, con el tiempo y las modas, los nombres de medias (calzas), calcetas, calcetines y aún calzones y calzoncillos.

La documentación protocolaria da más importancia al término media. No está muy clara la diferencia entre estas dos piezas (medias y calcetas) aparentemente la misma, aunque en los documentos son escasas las descripciones de las calcetas más allá de calcetas de hilo o sedeña (hilo parecido a la seda), indicando el uso que han tenido[150].

Más ricas son las descripciones notariales de las medias. Así, nos hablan del material de su manufactura, principalmente de hilo de lana[151] o algodón[152] pero también seda[153] (especialmente en la urbana Ávila). En cuanto a los colores, aparecen las encarnadas[154] y las azules[155] , aunque las más abundantes son las blancas y negras[156], en los colores naturales de la lana o teñidas , generalmente lisas o sencillas para diario y caladas o con algún dibujo para los días más festivos. También se estilaron las medias bordadas o de rayas[157].

Refiriéndonos de nuevo al color de las medias de la mujer, MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) nos indica lo siguiente en su obra sobre el traje en Ávila: «*El color de estas daba a entender, hace años, el estado de su dueña: las de color encarnado eran propias de las casadas, las azules o negras para las viudas y las blancas para las solteras. Ahora ya no se hace esta distinción: las azules o las negras las llevan indiferentemente solteras, casadas y viudas y las blancas en el verano todas, no estando de luto. Tanto las de un color como las de otro, las hacen con agujas en casa, formando labores y calados.*

---

149 «Unas faltriqueras de sedeña= 6 rs» (Ávila, 1811). «Una faltriquera= 1 rs» (Ávila, 1794). «Una faltriquera de estopa» (Ávila, 1794). «Quatro pares de faltriqueras de varias telas y colores= 40 rs» (Ávila, 1804). «Tres pares de faltriqueras de lana azul= 9 rs» (Ávila, 1799). «Seis pares de faltriqueras lienzo nuevo= 36 rs» (Ávila, 1799). «Unas faltriqueras Nuebas de Cuty= 4 rs» (Ávila, 1796). «Un par de faltriqueras de lienzo= 1 rs» (Ávila, 1796). «Cinco pares de faltriqueras, tres de estopa y dos de sedeña= 15 rs» (Ávila, 1798). «Quatro pares de faltriqueras de cotonía y tres justillos= 10 rs» (Ávila, 1796). «Ocho faltriqueras de mujer= 24 rs» (Ávila, 1799). «Tres faltriqueras malas y buenas= 2 rs» (Ávila, 1799)

150 «Un par de calzetas de Ylo buenas= 34 rs» (Ávila, 1811). «Quattro pares de calcetas nuevas= 80 rs» (Ávila, 1792). «Dos pares de calzetas de sedeña= 12 rs» (Ávila, 1794). «Dos pares de calcetas= 16 rs» (Ávila, 1799). «Una docena de pares de calzetas nuevas= 96 rs» (Ávila, 1799). «Tres pares de calzetas nuevas y tres pares de medias de seda nuevas= 88 rs» (Ávila, 1792). Con todo, el término *calceta* es el más usa hoy en día en localidades como Berrocal (Valle del Corneja).

151 «Un par de medias de lana blanca nuevas= 10 rs» (Ávila, 1807). «Diez pares de medias de lana negra, tasadas= 43 rs» (Mironcillo 1860). «Tres pares dichos de lana de Burgos= 50 rs» (Ávila, 1792). «Un par de medias de lana, dos de hilo y dos de algodón= 22 rs» (Muñana 1862). «Ocho pares de medias de lana= 48 rs» (Ávila, 1798). «Catorce pares de medias de algodón y de seda= 140 rs» (Ávila, 1796)

152 Muchas de ellas con labores de dibujo. «Un par de medias nuevas de Algodón caladas= 18 rs» (Ávila, 1814). «Un par de medias nuevas de Algodón caladas= 18 rs» (Ávila, 1818). «Seis id. de Algodón, cuatro lisas, y dos caladas= 47 rs» (Ávila, 1833). «Un par de medias nuebas de Algodón en 11r» (Ávila, 1807)

153 «Un par de medias de seda blancas= 30 rs» (Ávila, 1811). «Dos pares de medias de seda sin estrenar a 30r el par, 60 rs» (Ávila, 1818). «Cuatro pares de medias de seda nuevas= 102 rs» (Ávila, 1833). «Quattro pares de medias de seda blancas unas con otras a 160 rs» (Ávila, 1792).

154 «Una media encarnada de lana=2 r» (Ávila, 1793). «Un par de medias encarnadas con castañuelas blancas y azules= 15 rs» (Ávila, 1794). «Unas medias encarnadas en 5 rs» (Aldea del Rey 1800). La media encarnada apenas si sobrevivió entre las serranas abulenses en el último tercio del XIX. En El Barraco una conocida copla de sus seguidillas nos lo recuerda: «En el pueblo El Barraco, las barraqueñas, del color de la carne llevan las medias»

155 «Un par de medias azul de mujer= 3 rs» (Muñogalindo, 1860)

156 «Diez pares de medias de lana negra= 43 rs» (Mironcillo, 1860). «Nueve pares de medias negras de muger y de hombre viejas azul uno en 9 rs» (Muñogalindo, 1860).

157 «Un par de medias de seda rayadas= 60 rs» (Ávila, 1805).

Faltriquera de panilla bordada. Solosancho (Valle Amblés).

Faltriquera tejida con las iniciales de la dueña. Solosancho (Valle Amblés).

Faltriquera tejida con las iniciales de la dueña. Solosancho (Valle Amblés).

Faltriquera tejida en zig-zag. Solosancho (Valle Amblés).

Faltriquera de retacería. Solosancho (Valle Amblés).

Izquierda

Faltriquera bordada a punto de cruz. Bularros (Sierra de Ávila).

Faltriquera bordada a punto de cruz con una medalla protectora. Niharra (Valle Amblés).

Faltriquera bordada a punto de cruz. Padiernos (Valle Amblés).

Faltriquera bordada. Pradosegar (Valle Amblés).

Faltriquera bordada, decorada con borlas en los ataderos y en la misma faltriquera. Solosancho (Valle Amblés). Similares aparecen en todas las comarcas abulenses.

Derecha

Medias blancas. La Torre (Valle Amblés).

Medias blancas. La Torre (Valle Amblés).

Medias blancas. La Torre (Valle Amblés).

Medias de colores. Sin localización. Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Las blancas se hacen de algodón y las azules y las negras de lana». Los mismos códigos de colores se conservaron en la memoria de las segovianas (PORRO, 2018).

Dependiendo de si cubrían todo el pie o parte de él se hablaba de medias de pie entero o medias de medio pie o estribo[158] . Los pocos ejemplares antiguos que hemos podido ver se corresponden normalmente con medias de pie completo, generalmente blancas y en menor medida negras o de color.

Para sujetar las medias, las mujeres usaron un trozo de hiladillo o de cinta o incluso cuerda, muy distintas a las más lujosas ligas de los hombres de las que hablaremos en su momento.

Zapatos

La moda del XVIII de los zapatos de hebilla se impuso en las modas populares durante el siglo XIX apareciendo en muchos de los trajes hispanos[159] . Con todo, no tenemos constancia de su uso en la memoria viva abulense más allá de las representaciones gráficas del XIX. Rivelles (1825), Van Halen (1845) y Valeriano D. Bécquer (1867) reflejaron a las mujeres amblesinas con zapato bajo de hebilla, a lo que hay que sumar algunas referencias protocolarias a las hebillas de plata o similar, pero también en bronce y otros metales, recogidas entre la joyería[160], en formatos redondos o cuadrados, atacando las orejas de los propios zapatos[161] o sobrepuestas. Junto con las hebillas aparecen representados los empeines de las mujeres recamados de borlones de seda y estambres, muy del gusto heredado del XVIII.

Zapato en cuero y seda encarnada, con tacón de carrete y pespuntes, cordones con borlas de seda encarnada. Finales del siglo XIX. El Barraco (Valle del Alberche).

158 Estas medias de estribo se denominan medias de *mampié* en Navalmoral y fueron más propias de hombres que de mujeres, al menos en Ávila. Las escasas referencias que hemos podido recoger así lo indican y así aparece en los documentos referidos este tipo de piezas masculinas: «Un par de medias de medio pie de hombre» (Muñogalindo, 1860). «Un par de medias teñidas de medio pie= 4 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Un par de medias de trabilla buenas= 5 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Otro par de id. viejas= 3 rs» (Aldea del Rey, 1871).

159 A mediados del XIX son pocas las comarcas donde su uso no es práctica común para los días de fiesta (FRAILE, 2002). Entre ellas comarcas segovianas, leonesas, zamoranas, salmantinas, valencianas o toledanas por citar algunas.

160 «Un par de evillas de Plata= 80 rs» (Ávila, 1792). «Un juego de Evillas de Plata redondas guarnecidas de Piedras de Francia= 140 rs» (Ávila, 1792). «Un par de Evillas de Plata de mujer guarnecidas de piedras de Francia= 30 rs» (Ávila, 1792). «Un par de hevillas de plomo= 2 rs» (Ávila, 1793). «Dos pares de evillas de metal blanco una, y otra dorado= 9 rs» (Ávila, 1810). «Unas evillas de plata para zapatos= 80 rs» (Ávila, 1796). «Un juego de evillas de similar= 20 rs» (Ávila, 1796). «Unas ebillas de cobre= 8 rs» (Ávila, 1799). «Un par de ebillas quadradas de plata tasadas= 36 rs» (Ávila. 1791).

161 «Un par de zapatos de muger de oreja en 12 r» (La Torre 1860).

Zapato abotinado en cuero y terciopelo. Primeras décadas del siglo XX. Navalmoral (Valle del Alberche).

Zapato escotado labrado en lanas de colores. Aunque el ejemplar es de manufactura tardía (mediados del siglo XX) recoge una honda tradición abulense de zapato bordado.

Aunque en el trabajo de campo son escasos los ejemplares que hemos llegado a ver, en la documentación gráfica de principios de siglo aparecen zapatos bajos escotados, tipo chinela, que contrastan con los últimos que encontramos más abotinados y cerrados.

Los materiales que se citan en los protocolos son la piel (especialmente la de cabra[162] y el cordobán[163]) y en ocasiones los tejidos asociados con los que se forraban (el terciopelo[164], el paño[165], la seda[166], la pana[167]), aunque lo más habitual es que se cite la prenda sin más, como mucho indicando si es de mujer o el uso que llevan. También se refieren los documentos analizados a zapatos bordados, ya a principios del XIX. La pervivencia al zapato bordado en Ávila ha llegado hasta nuestros días y es una seña de identidad en algunas localidades. Aunque la tradición es bien antigua[168] MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) nos comenta lo siguiente al hablar del calzado de la mujer en su obra: «*Estos (los zapatos) como complemento del traje de serrana son desde que el traje empezó a usarse, escotados bajos y con una gran hebilla que en personas bien acomodadas era de plata y en las demás de metal y a veces sustituían esta poniendo un moño de cintas de colores. Por tanto, los zapatos de terciopelo azul bordados con que aparece la figura serrana de Valle Amblés pueden considerarse como una cosa que no tiene toda la autenticidad del resto del traje, pues puede considerarse como una cosa singularísima de gusto personal. En la actualidad, algunas aldeanas pobres del partido de Cebreros, para trabajar en el campo, en tiempo de verano van completamente descalzas*[169]».

Los zapatos en la mujer son de uso dominguero y reservado para las celebraciones. A diario gastó la mujer serrana botas[170], del estilo de los borceguíes de los hombres o un zapato más ordinario o alpargatas en verano. Las albarcas fueron más de uso masculino por estas tierras (KLEMN, 1950).

---

162 «Dos pares de zapatos nuebos de cabra= 50 rs» (Ávila, 1802). «Otros tres id. de cabra forrados, a 15 rs, 45 rs» (Ávila, 1826). «Tres id. de cabra 36 rs» (Ávila, 1833)

163 «Otro par de cordoban biejos en 3 rs» (Ávila,1799). «Dos pares de zapatos, unos de seda y otros de cordobán= 30 rs» (Ávila, 1813).

164 «Unos zapatos de terciopelo en 20 r» (Ávila, 1811)

165 «Dos pares de zapatos de paño a 16 r cada uno, 32 r »(Ávila, 1811)

166 Probablemente de moda urbana: «Un par de zapatos de seda usados= 14 rs» (Ávila, 1818). «Dos cortes de zapatos de seda y pedazos de tela de oro y plata= 60 rs» (Ávila, 1796). «Tres pares de zapatos de seda, a 15 rs, 45 rs» (Ávila, 1826).

167 «Unos zapatos de pana negra= 8 rs» (Ávila, 1794)

168 Antigua, abundante y documentada en protocolos: «Un par de zapatos bordados blancos= 16 rs» (Ávila, 1799). «Otros color de naranja= 24 rs» (Ávila, 1799). «Un par de zapatos nuebos bordados= 18 rs» (Ávila, 1799)

169 No solo a las cebrereñas fue común verlas con el pie desnudo sino también a las cuchareras de Pedro Bernardo hasta bien mediado el XX.

170 «Un par de Botas nuevas cosidas a la Inglesa= 160 rs» (Ávila ,1802). «Un par de votas nuevas= 20 rs» (Ávila, 1833).

Joyería

Aunque nos centraremos en las alhajas que estuvieron en uso especialmente sobre los siglos XVIII y XIX, vinculadas a la indumentaria tradicional en el Valle Amblés, ni que decir tiene que las mismas técnicas, y en ocasiones diseños similares, se pueden rastrear en la joyería de los antiguos pueblos que ocuparon la Península, pues de todos ellos bebe la joyería que nos ha llegado hasta nosotros[171]. Así mismo la repetición de modelos tipológicos es uno de los rasgos propios de la joyería tradicional que traspasa el gusto de las mismas piezas de una generación a la siguiente con poca o escasa variación[172].

Comparte la joyería abulense el deleite por la filigrana de otras comarcas del entorno[173] . Con todo, fue acaso la comarca del Valle del Alberche donde pervivió cierto gusto arcaizante por la plata y el coral[174]. No obstante, a pesar de lo prolijos en detalles que resultan los protocolos notariales, son muy pocas las piezas de orfebrería popular que hemos podido documentar en el trabajo de campo del Valle Amblés, por lo que necesariamente hay que acudir a los datos aportados en otras localidades.

Aunque en general los serranos fueron reacios a poner por escrito sus bienes, es común que en todos los escritos oficiales consultados aparezcan las joyas que escoltaron el vestir cotidiano de la mujer. Lo más frecuente fue el uso de collares con sus distintos colgantes, acompañados de los pendientes que eran de uso diario. Las joyas para la sujeción del pelo que ya vimos (horquillas y peinetas), los anillos, los rosarios, las hebillas y botones y alguna pieza más, completan el listado de alhajas.

Respecto a los materiales que aparecen se centran principalmente en tres: el oro, la plata (generalmente sobredorada o ahumada de oro) y especialmente abundante el aljófar[175] (o símiles de estos materiales). Más escaso es el coral, que aparece discretamente en algunas citas protocolarias[176] y del que apenas hemos llegado a ver el rastro de alguna pieza, perdida toda memoria de su uso en la provincia. Este tipo de material, arcaizante por demás, quedó olvidado en los fondos de las arcas, desplazado, durante todo el siglo XIX, por la más popular filigrana.

---

171 Conviene, no obstante, ser cauto con ello, pues entre las joyas de los antiguos pueblos hispanos y la joyería popular del siglo XIX hay centenares de siglos entremedias, con modas de ida y vuelta. La obsesión de algunos investigadores de ver la mano de antiguos pueblos en las modas populares que conforman la indumentaria tradicional conlleva a afirmaciones sin sentido como la que hace derivar de la Dama de Elche el peinado de las charras por decir una de las más manidas y repetidas.

172 Esto es una característica propia de la indumentaria tradicional, marcada entre otras cosas, por el uso intergeneracional que se les dio a las prendas del indumento y al gusto conservador de las madres al preparar los ajuares de sus hijas.

173 La joyería de filigrana forma un todo con las comarcas zamoranas del sur del Duero (Sayago, La Guareña…), todo Cáceres (especialmente el norte: El Ambroz, El Jerte, La Vera…), donde ha sido estudiada por VALADÉS (2019), las comarcas limítrofes portuguesas, el occidente toledano (La Campana de Oropesa) y prácticamente toda la provincia de Ávila, especialmente las comarcas de El Valle del Corneja, El Barco de Ávila y El Valle del Tiétar y en menor medida el resto.

174 Muy marcado desde luego en el hierático traje de rabo del antiguo Concejo de El Barraco donde los sartales de coral y plata se acompañan con medallas caladas y relicarios, tan de las formas antiguas.

175 Perlas irregulares, generalmente pequeñas, que aparecen asociadas a la joyería de filigrana, en muchos casos desde el siglo XVII. En la joyería castellanoleonesa asoman muchos ejemplos en la provincia de Salamanca (PIÑEL, 1998), pero también son muy comunes en la rica joyería segoviana, en forma de cruces, aderezos o gargantillas (ALVARGONZÁLEZ et al., 1996). Unos sencillos botones de filigrana y aljófar vimos también en Valoria del Alcor (Palencia) y PORRO (2019) lo estudia en la terracampina Villada, estando también documentado así mismo en distintas comarcas burgalesas. Muy abundantes son los aljófares en la joyería muradana gallega (RODRIGUEZ, 2011).

176 Todavía se rastrea su uso a principios del XIX, siendo muy común en siglos anteriores. «Otro (collar) de piedra imitado a coral= 8 rs» (Ávila, 1833). «Otro id (par de pendientes) con cuentas de coral= 40 rs» (Ávila, 1833). «Dos collares uno imitado a Corral y otro de abalorio» (Ávila, 1825). «Unas gargantillas con sus bolas de plata, y una cuenta de cristal con cuatro corales, su peso tres onzas y media a 17 rs importan 59 rs» (Ávila, 1799). «Otra gargantilla con su medalla de plata con barias bolas y entre ellas varios granos de Coral, de peso de dos onzas y media a 17 rs, son 42 rs» (Ávila, 1799).

Collares y colgantes

Entre los collares[177] más característicos están los de aljófar[178] y en menor medida el oro y la filigrana[179], esta última empezará a ser más usual a medida que avanza el siglo XIX y será lo que nos quede en la memoria de las gentes del Valle Amblés. Normalmente pendía del sartal uno o varios colgantes, medallas, cruces y relicarios. Todos los hilos eran atados al cuello por pequeños cabos de hiladillo, trencilla, galón o sedas. El collar, el colgante y los pendientes armaban el aderezo[180] . Aparecen también puntualmente referencias a cadenas con alguna pieza compuesta[181].

En ocasiones, imitando materiales nobles aparecen cuentas vítreas[182] en los collares, solas o insertadas entre el resto de piezas de más valor. También se embuten en las distintas piezas de joyería piedras preciosas o similares, las conocidas piedras de Francia[183], entendiendo que no siempre es en piezas populares.

Lo más común es que un único collar fuera el traído, aunque en ocasiones hemos documentado varios de ellos escalonados, siempre lejos del abigarramiento de piezas documentado en el Campo Charro, la Sierra salmantina o la cercana Segovia. Se citan también algunas gargantillas[184] y collares de aljófar de las que hay mucha constancia en tierras segovianas con los pendientes a juego.

Dentro de los colgantes encontramos distintas tipologías. Los más abundantes son los relicarios[185], las medallas[186] y alguna cruz, la mayoría relacionadas como piezas sueltas[187] pues entendemos que fueron desgajadas de sus collares fruto de herencias anteriores. Muchos de estos relicarios se nos antojan que entroncan con los lujos que campearon en pecheras de segovianas, charras, zamoranas, leonesas, onubenses, sorianas, ibicencas y oscenses y que en Ávila apenas si llegamos a ver únicamente en las barraqueñas, abonadas el resto de serranas a fulgor de la filigrana.

---

177 *Collar* es la denominación más usada en el Valle Amblés mientras que el Valle del Corneja conservó el antiguo término *hilo de oro* para sus collares de filigrana y en el Valle del Alberche nombran *sartales* a estas mismas piezas (especialmente a las antiguas de coral).

178 «Un collar de Aljófar con una Cruz de oro y siete rubíes= 240 rs» (Ávila, 1833). «Un collar de aljofar de quatro ilos, con cinco lacitos de oro a trechos= 120 rs» (Ávila, 1799). «Un collar de aljofar de tres hilos con seis extremos de oro, y una crucecita de oro esmaltada= 250 rs» (Muñana, 1862). «Un collar de aljofar de sus Ilos y tres abajo con su Cruz de oro= 60 rs» (Ávila, 1794).

179 «Un collarcito de plata feligrana con tres efigies= 12 rs» (Ávila, 1792). «Otro collar de oro con pendientes de lo mismo= 1500 rs» (Ávila, 1799). «Un collar de oro con un Jesus= 90 rs» (Ávila, 1827).

180 «Una cinta para el pelo y una cruz para aderezo, tasado= 9 rs» (Blacha, 1861). «Un aderezo de plata sobre dorado compuesto de pendientes y Cruz= 28 rs» (Ávila, 1807). «Un aderezo de Aljófar de cinco Ylos con sus pendientes de dos gajos= 800 rs» (Ávila, 1818). «Un Aderezo de Aljófar engastado en oro compuesto de un lazo y pendientes de tres gajos= 400 rs» (Ávila, 1802). «Un aderezo de diamantes= 1000 rs» (Ávila. 1792). «Un aderezo de plata con piedras de Francia= 40 rs» (Ávila, 1792). «Un collar con sus pendientes de Piedras de Francia clavado en fino= 250 rs» (Ávila, 1794).

181 «Una cadena de plata retorcida= 56 rs» (Ávila, 1825). «Otra encarnada de cerna con eslavones= 8 rs» (Ávila, 1825). «Un relicario con su cadena de plata= 30 rs» (Ávila, 1818). «Una cadena de oro con una nuestra señora de la Concepción= 400 rs» (Ávila, 1833).

182 «Cuatro collares de cristal, dos nuebos y dos usados con sus pendientes= 35 rs» (Ávila, 1827).

183 «Dos alfileres de plata con piedras = 8 rs» (Ávila, 1818). «Un alfiler de plata con piedras de Francia= 8 rs» (Ávila, 1792). «Un par de pendientes de oro con piedras de Francia= 15 rs» (Ávila, 1833). «Una sortija de Plata sobre dorada con piedras de Francia= 20 rs» (Ávila, 1792). «Un aderezo de Piedras de Francia con sus pulseras de retrato todo clabado en fino= 200 rs» (Ávila, 1795). «Dos lazos de pendientes de Piedras de Francia en plata= 25 rs» (Ávila. 1804).

184 «Una gargantilla de aljófar con cordoncillo y tres perillas de aljófar= 350 rs» (Ávila, 1811). «Una gargantilla de aljófar= 300 rs» (Ávila, 1799). «Un collar o gargantilla de Aljofar, con pendientes de lo mismo, con volas de oro= 320 rs» (Ávila, 1799).

185 Muchos son los asientos de relicarios sueltos ya a finales del XVIII y principios del XIX. «Un relicario con cerco de plata= 45 rs» (Ávila, 1792). «Un relicario ochavado de Plata sobre dorada con un Lignun crucis= 40 rs» (Ávila, 1792). «Un Relicario grande con el nacimiento de nuestro Señor Jesu Chisto, y a la Espalda reliquias del señor Ayala ovispo que fue en esta Ciudad de Ávila= 20 rs» (Ávila, 1792). «Otros seis relicarios ordinarios, dos grandes dos medianos, y dos pequeños= 40 rs» (Ávila, 1792). «Un relicario de la Porteria con cerco de plata= 10 rs» (Ávila, 1794). «Un relicario de bronce= 20 rs» (Muñana, 1862). «Un Relicario con un Agnus Dei y cerco de plata= 10 rs» (Muñana, 1862). «Un relicario de la Beronica con cerco de Plata= 4 rs» (Muñana, 1862). «Un relicario redondito de Santa Maria Magdalena= 5 rs» (Ávila, 1791). «Un relicario de la Beronica con cerco de plata= 12 rs» (Ávila, 1791). «Otro relicario de la Porteria y soledad con Cerco de plata= 12 rs» (Ávila, 1791). «Un relicario efigie de la Soledad= 1 rs» (Ávila, 1794). «Un relicario con cerco de plata con la efigie de S. Ramón y nuestra señora de las Mercedes= 12 rs» (Ávila, 1795). «Un relicario de san Bernardo bordado= 8 rs» (Ávila, 1798). «Un relicario con cerco de plata de la Concepción= 40 rs» (Ávila, 1802). «Otro con varias reliquias de santos, y la efigie de Santa Susana, con cerco de plata= 20 rs» (Ávila, 1795). «Otro relicario cerco de plata más pequeño, con la efigie de Christo en la cruz= 12 rs» (Ávila, 1795). «Otro de Nuestra Señora de la Cueva Santa, con cerco de plata= 10 rs» (Muñana, 1862). «Otro de lo mismo cuadrado con la efigie de Sta. Theresa de Jesus= 20 rs» (Ávila, 1792).

186 «Siete medallas grandes de plata a 20 rs cada una» (Ávila, 1818). «Tres medallas de plata= 6 rs» (Ávila, 1794).

187 «Una Medalla de Nª Sª del Pilar y qestaba suelta= 12 rs» (Ávila, 1813). «Treinta y dos medallas de plata en dos atados= 79 rs» (Ávila, 1791).

Hilo de oro. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

Collar con cuentas de coral y vítreas. Medalla central de Nuestra Señora del Risco. Tiñosillos (La Moraña). Antigua colección Rasdom.

Collar de cuentas de madera. Medalla calada central de Nuestra Señor del Sagrario. Museo del Traje-CIPE (Madrid). Procedencia Las Navas del Marqués (Alberche-Pinares).

Collar de cuentas vítreas con cuatro medallas caladas y una cruz sobredorada. Museo del Traje-CIPE (Madrid). Cabezas de Alambre (La Moraña).

Collar de cuentas de madera con distintas medallas y cristos. Entre las medallas encontramos una dedicada a San Segundo, patrón de Ávila y a Ntra. Sra de las Vacas, así como de Ntra. Sra. del Pilar y del Sagrario. Joyero familiar de la Marquesa de Muñoz. Ávila.

Collarejo en cinta de pasamanería metálica plateada con tres medallas de plata caladas. El Barraco (Valle del Alberche).

Medalla de Ntra. Sra. del Cubillo. Aldeavieja (Ávila). Anverso y reverso (CUVILL).

Dos medallas de Ntra. Sra. del Sagrario. Joyero familiar de la Marquesa de Muñoz. Ávila.

Medallas de Ntra. Sra. del Sagrario y de Ntra. Sra. del Cubillo. Aldeavieja (Ávila).

Medallas romanas de bronce de Ntra. Sra. del Risco. Advocación local del Valle Amblés. Anverso y reverso. En el reverso es común que aparezca San Agustín. Colección etnográfica REVITEX.

Cruz de filigrana o venera, con botón y cruz. De los brazos penden tres goteras. Niharra. Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Cruz de filigrana y aljófar, con los pendientes a juego formando el aderezo. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

Cruz de piedras de Francia de tres cuerpos, lazo, ocho y cruz, con los pendientes a juego formando el aderezo. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

Cruz de coral. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

Cruz de Caravaca. Joyero familiar de la Marquesa de Muñoz. Ávila.

Relicario ochavado. Virgen con niño. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

Relicarios de plata con vitela hueca y cinta de seda encarnada. El Barraco (Valle del Alberche).

Relicario de Ntra. Sra. de la Portería, advocación local de Ávila. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

Conjunto de medallas caladas, relicarios y cruces. Collarejos de El Barraco (Valle del Alberche).

Corazón de novia para el pecho. Filigrana en plata sobredorada. Solosancho (Valle Amblés).

Entre los relicarios aparecen algunos como los *jardines* (grandes relicarios de vidriera con florecillas envolviendo al nacimiento de Jesús) que PIÑEL (1998) asocia como característicos del área leonesa y que excede su presencia hacia tierras castellanas[188]. De la misma manera se citan corazones[189], acaso de novia, que todavía hemos visto, además de en el Valle Amblés, en otras comarcas como el Valle del Corneja (en chapa o filigrana) y El Barraco (Valle del Alberche).

También el aljófar, tan abundante su uso en el Valle Amblés, acompañó a estos colgantes[190], normalmente incorporándolo a la pieza mediante la técnica del bordado, atravesadas las perlas por un fino hilo de oro, junto con la labor de filigrana. Del mismo modo aparecerá en los pendientes o los anillos.

Entre las advocaciones locales destacan las dedicadas a Nuestra Señora y a la Santa por excelencia de Ávila, Santa Teresa. Así apuntan los notarios, relicarios y medallas de Nuestra Señora de la Portería, imagen que se venera en la iglesia de San Antonio de la ciudad desde el siglo XVIII. Se anotan las más comunes del Sagrario de Toledo, de Atocha de Madrid o del Henar de Segovia[191]. Alguna Virgen del Pilar, de las Mercedes, la Concepción o de Loreto completan los apuntes[192]. Con todo sí que fueron muy populares las medallas de bronce, acuñadas en Roma, dedicadas a una importante advocación del Valle Amblés, Nuestra Señora del Risco, patrona de Villatoro, después de desaparecer su santuario por la desamortización durante el XIX. A las medallas locales hay que añadir las de Nuestra Señora de Sonsoles y la de Nuestra Señora del Cubillo (en Aldeavieja, camino de Segovia). El resto de joyas devocionales estarán dedicadas a distintos santos y santas del calendario cristiano[193].

Pendientes

Es acaso la pieza más definitoria de la joyería local. A pesar de la simplificación que se da a favor de la filigrana a partir de la segunda mitad del siglo XIX, los protocolos anteriores nos hablan de un sinfín de detalles interesantes de estas joyas populares. De entre las distintas tipologías de pendientes destacan, por su abundancia, los denominados pendientes de gajos, usualmente cuentas de aljófar rematados por bolitas de oro ensartadas en broquetes, que todavía actualmente se pueden ver en las segovianas y que se han dado como muy propios de la provincia vecina[194].

---

188 «Un jardín= 2 rs» (Ávila, 1794). «Una jardinerita de piedras de francia con sus Jardineras en medio= 60 rs» (Ávila, 1799). «Un jardín con piedras para el cuello= 6 rs» (Ávila, 1804). «Un relicario de similar, con un Ramitto de flores= 12 rs» (Ávila, 1800). «Diez medallas de plata y un relicario con un Niño Jesús= 60 rs» (Ávila, 1794).

189 «Un corazón de filigrana con un Sto. Christo y una imagen de Loreto= 16 rs» (Ávila, 1799). «Un Relicario roto figura de corazón= 2rs» (Ávila, 1794). «Un corazón de feligrana= 8 rs» (Ávila, 1791). «Un corazón de oro afeligranado= 20 rs» (Ávila,1827).

190 «Un Agnus Dei grande en caja de plata con granos de Aljofar por dentro y algunos de plata= 30 rs» (Muñana, 1862). «Una cruz de oro con granos de aljófar= 60 rs» (Ávila, 1811). «Una crucecita pequeña con granos de aljófar= 40 rs» (Ávila, 1813). Se denomina *Agnus Dei* a la representación, generalmente en cera, del cordero pascual.

191 «Un Rosario de Christal con una medalla de plata de Nuestra señora del henar= 16 rs» (Ávila, 1791). «Otro Rosario con una Medalla de Plata de Nuestra Señora del Sagrario= 8 rs» (Ávila, 1791). «Una Nuestra Señora Atocha de Plata= 2 rs» (Ávila, 1794).

192 «Una Ntra. Sra. del Pilar= 3 rs» (Ávila, 1799). «Una Ntra. Sra. del Pilar y S. Agustin= 7 rs» (Ávila, 1799).

193 «Un Santiago de lo mismo= 6 rs» (Ávila, 1799). «Un san Antonio= 6 rs» (Ávila, 1799). «Un san Julián= 8 rs» (Ávila, 1799). «Un Jesús Nazareno= 4 rs» (Ávila, 1799). «Una Santa Hermandad con cristal= 16 rs» (Ávila, 1827). «Un San Luis con cristal= 14 rs» (Ávila, 1827). «Un san Francisco= 6 rs» (Ávila, 1827). «Un relicario con cerco de plata con la efigie de S. Ramón y nuestra señora de las Mercedes= 12 rs» (Ávila, 1795). «Otro con varias reliquias de santos, y la efigie de Santa Susana, con cerco de plata= 20 rs» (Ávila, 1795).

194 Además de en tierras segovianas, los pendientes de gajo de aljófar y oro los documenta LEÓN (1996) en varios pueblos de la provincia de Madrid. Aparecen igualmente entre las joyas del tesorillo de Cabezón de Pisuerga (Valladolid) (WATTENBERG, 2008). También los documentamos en El Barraco (Ávila). «Un Aderezo de Aljófar engastado en oro compuesto de un lazo y pendientes de tres gajos= 400 rs» (Ávila, 1802). «Una cruz y pendientes de tres gajos= 650 rs» (Ávila, 1818). «Un par de pendientes de dos gajos de Aljofar con cuatro volitas a los remates de oro= 300 rs» (Ávila, 1799). «Un par de pendientes de Aljofar guarnecido en oro, de dos gajos cada pendiente con seis granos cada uno= 200 rs» (Muñana, 1862). «Otro par de un gajo solo con seis granos también de Aljofar= 60 rs» (Muñana, 1862). «Un par de pendientes de Aljofar de dos gajos con quatro extremos de oro y dos rubis en los broquetes= 200 rs» (Ávila, 1804) Un par de pendientes de aljofar descompuestos= 80 rs» (Ávila, 1818).

Pendientes de tres gajos de aljófar. Reproducción actual. De uso muy documentado en el Valle Amblés.

Pendientes de coral de los denominados "de pata y careta". Joyero familiar, Marquesa de Muñoz. Ávila.

Pendientes de herradura con tembladera, de filigrana. Solosancho (Valle Amblés).

Pendientes de botón de filigrana y aljófar, con gotera. A juego con la cruz de aljófar con la que forma el aderezo. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

Pendientes de piedras de Francia, de tres cuerpos, botón, lazo y flor. A juego con la cruz de piedras con la que forma el aderezo. Joyero familiar. Marquesa de Muñoz. Ávila.

A estos pendientes populares por demás, hay que añadir acaso alguna tipología antigua en forma circular, unidos los extremos con un puente del que penden a veces pequeños colgantes, y decorados con piedras cabujonadas, son las denominadas *arracadas*[195].

Algunas calabacillas[196], algunos candados[197] y algunos otros pendientes de piedras de Francia, probablemente de lazo o almendra, completan las citas de estas características piezas. Estas últimas, con pedrería, siguen modelos de la joyería culta y cortesana de los siglos XVII y XVIII (ARBETETA (coord.), 1998), elaborándose a juego todo el aderezo.

La joyería se completa con algún anillo citado de vez en cuando[198], y los abundantes rosarios. Muchos con cruces y medallas de plata, con cuentas de coral o filigrana de plata. Algunos de ellos incluyen cruces de Jerusalén de emborla[199], muy comunes en el occidente toledano. Se citan algunos para llevar colgados del cuello[200].

En ocasiones la mujer se acompañaba de abanicos[201] que, aunque fue cosa de señoritas, se popularizaron durante todo el siglo XIX los grandes pericones en media España, apareciendo también entre el atrezzo de los fotógrafos en los retratos de la época.

---

195 Aunque también se consideran como muy propias del área leonesa, alguna se llega a documentar en El Barraco (SOMOZA, 1997) y los protocolos las recogen con detalle. «Un par de Arracadas de Plata con Piedras de Francia y tres colgantes= 100 rs» (Ávila, 1804). «Una cruz y arracadas de platta, sobre dorada con piedras verdes= 30 rs» (Ávila, 1800). También el luto se identificó en ocasiones con algunas piezas de joyería propia: «Un par de Arracadas de Luto= 30 rs» (Ávila, 1804).

196 El término calabazas se aplica indistintamente a varias tipologías de pendientes según comarcas. Las calabacillas suelen constar de un botón de filigrana al que se le añade un colgante alargado en forma de pera decorado con formas circulares afiligranadas. Este cuerpo se podía poner o quitar dependiendo de la ocasión y de lo adornada que quisiera lucir la mujer. «Unos pendientes de calabacilla y unos broches» (Ávila, 1827).

197 Es difícil precisar a qué se refieren los protocolos con el término candado. Se denominan así un tipo de pendiente de aro al que se le podrían añadir algunos colgantes presentes en indumentarias arcaizantes como la alistana (COTERA, 1999). Es probable que en los mismos pendientes de gajo se permitiera lucir solo la argolla o candado para el uso diario. «Unos candadillos de oro que tenía Madre= 40 rs» (Ávila, 1813). «Unos candados de oro con sus gajitos de Aljofar descompuestos y su cruz de lo mismo= 100 rs» (Ávila, 1794). «Dos candadillos de plata lisos= 16 rs» (Ávila, 1794). «Un par de pendientes de aljofar con candadillos de oro= 120 rs» (Ávila, 1795). «Dos pares de pendientes de Aljofar con candadillos de plata sobredorado= 60 rs» (Ávila, 1778).

198 «Dos pares de pendientes, anillos de plata con granos de Aljofar, una sortija pequeña, una Paloma y un Relicario tanvien de Plata= 40 rs» (Ávila, 1796). «Diez anillos de oro guarnecidos de diamantes= 800 rs» (Ávila, 1816). «Una sortija de Plata sobre dorada con piedras de Francia= 20 rs» (Ávila, 1792).

199 «Un Rosario de Jerusalen Estrellado con su Cruz y Borla de Seda Encarnada» (Ávila, 1796) «Dos rosarios de Gerusalen de quince piezas con quatro medallas de plata= 55 rs» (Ávila, 1798). «Un rosario de Jerusalem con borla encarnada de seda, y una medalla de plata= 10 rs» (Ávila, 1778). «Un rosario de vidrio verde con borla de carttulina azul, un Christo, siette medallas de plata= 42 rs» (Ávila, 1800).

200 «Un rosario para el cuello engarzado en oro= 100 rs» (Ávila, 1818).

201 «Un Abanico de Ymbierno de Hueso calado= 30 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. de Barillaje de hasta con país de cabritilla y chispas de Acero= 60 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. barillage encarnado y también chispas de Acero= 30 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. barillaje nuevo blanco= 18 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. barillage de concha= 16 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. ordinario con país color de rosa= 4 rs» (Ávila, 1833). «Otro id. de crespón negro= 12 rs» (Ávila, 1833). «Un Abanico antiguo con barillage de marfil= 20 rs» (Ávila, 1813). «Un abanico de Palo de Nora= 16 rs» (Ávila, 1818).

Recreación de mujer amblesina con joyería típica de Valle Amblés.

El Hombre

La camisa del hombre

Al igual que pasaba con la camisa femenina, esta prenda se traía pegada al cuerpo y servía siempre de ropa interior[202], usándose también como camisón. Por suerte, contamos con interesantes anotaciones protocolarias[203] que completan las prendas testigo aparecidas en distintas comarcas, especialmente en el Valle del Corneja y el Valle del Alberche, donde son muy abundantes las piezas o restos de piezas que todavía hemos llegado a ver en comparación con la escasa documentación encontrada en las mismas prendas femeninas[204].

Era la camisa del hombre el regalo más preciado de la novia, donde dejaba muy a menudo su saber hacer con la aguja y las iniciales del novio (estas normalmente en color rojo a punto de cruz). Los modelos conservados que hemos llegado a ver en el Valle Amblés son ya de principios de siglo XX con diseños y motivos más modernos pero conservando en gran medida la hechura antigua[205].

Muchas de ellas fueron deshechas en tiempos de penurias para aprovechar el tejido, conservándose los bordados para un posible reciclado que nunca llegó por el cambio de modas.

Al igual que para la confección de la camisa de la mujer, se solía echar el ancho de la pieza para el delantero y la espalda, cogidos en pliegues en el canesú[206]. Los bordados de las camisas masculinas iban en blanco[207]. Las camisas de cuello de cabezón del Valle del Corneja no van más allá de principios del siglo XIX, acaso incorporadas con las modas napoleónicas, pues las referencias gráficas más antiguas de la camisa serrana abulense, *el Artesonero de El Barraco* de Cano y Olmedilla (1777) y *el Labrador de Piedrahíta* de Rivelles (1825), indican que fue otro tipo de camisa la gastada, rematada

202 Aparecen documentados en los protocolos calzoncillos de lienzo ya en el siglo XVIII. Entendemos que fue prenda usada entre los hombres del Valle y aún de toda la provincia. Permitían evitar las rozaduras de los recios paños de los calzones sin forrar. Los calzoncillos asomaban tímidamente entre la botonadura de plata de las perneras, costumbre que aparece ampliamente datada desde antiguo en otras comarcas castellanas como las segovianas y sorianas. «Dos pares de calzoncillos buenos= 24 rs» (Ávila, 1814). «Un par de calzoncillos de tela viejos= 2 rs» (Ávila. 1833). «Dos pares de calzoncillos nuevos de olanda de dos varas cada par= 16 rs» (Ávila, 1792). «Tres mudas para hombre compuestas de camisa y calzoncillos= 180 rs» (Ávila, 1804). «Quatro pares de calzoncillos de lienzo nuevo con diez y seis varas a 9 rs= 144 rs» (Ávila, 1792). «Cinco pares de calzoncillos nuebos que componen diez baras a 9= 90 rs» (Ávila, 1799). «Un par de calzoncillos tela de elefante= 4 rs» (Aldea del Rey, 1871). La tela de elefante es un algodón blanco usado tanto para calzoncillos como para camisas, especialmente en zonas más urbanas pues en los pueblos se gastaba el lienzo de lino casero. Estos calzoncillos se acaban generalizando a partir de finales del XIX. Solían ser largos hasta los tobillos y se remetían por dentro de la media, coincidiendo con el abandono de los calzones de paño hasta la rodilla.

203 «Una camisa de hombre de lienzo= 24 rs» (Muñogalindo, 1792). «Dos camisas nuevas, de lienzo casero para hombre a 20 rs cada una= 40 rs» (La Torre, 1860). «Una camisa de hombre de tela fina vieja= 8 rs» (Ávila, 1833). «Quatro camisas de lienzo fino con quatro varas cada una a 10 rs= 160 rs» (Ávila, 1792). «Una camisa de lienzo ya rota para Hombre= 10 rs» (Ávila, 1793). «Otra camisa pequeña de hombre= 3 rs» (Martiherrero, 1794). «Otra camisa de Hombre de mediada= 15 rs» (Martiherrero, 1794). «Dos camisas nuevas, de lienzo casero, para hombre a 20 rs cada una= 40 rs» (La Torre, 1860). «Cuatro camisas para hombre= 30 rs» (Blacha, 1861). «Una camisa de Elefante= 8 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Nueve camisas de lienzo= 24 rs» (Ávila ,1793). «Tres camisas de lienzo para hombre= 30 rs» (Ávila, 1796).

204 Algo similar ocurre en el interesante trabajo aportado por CALLES Y RAMOS (2010) sobre la indumentaria sayaguesa, donde la escasez de piezas femeninas es compensada con la importancia de prendas masculinas. En el Valle Amblés son escasas las prendas testigo que hemos llegado a documentar todavía.

205 Prendas que incorporan tiras bordadas en las pecheras, o pequeños motivos de pájaros y flores, desapareciendo los bordados de puños, cuellos y canesú de las más antiguas. Acaso sean las historiadas camisas masculinas de Berrocal, que entroncan con la escuela cacereña de bordado, una de las prendas más interesantes del indumento masculino provincial.

206 Alguna camisa de mujer vimos de una sola pieza, es decir sin corte transversal alguno en el canesú.

207 Bordada o labrada: «Un camison de lienzo de Hombre usado y Labrado= 20 rs» (Ávila, 1793). «Un camison de Lienzo para hombre labrado y nuevo= 30 rs» (Ávila, 1793). «Otro camison de Lienzo, labrado algo usado= 28 rs» (Ávila, 1793). «Una camisa de hombre de lienzo de estopa labrada= 28 rs» (Ávila, 1793). «Dies y ocho camisas con sus bueltas bordadas= 1270 rs» (Ávila, 1793)

Camisa de hombre con pechera bordada. Solosancho (Valle Amblés).

Camisa de hombre. Detalles de pechera y cuello bordados. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja).

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Camisa de hombre con pechera bordada al deshilado****. Documentación gráfica del Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

Detalle de calzoncillo de hombre bordado. Normalmente a juego con la camisa nupcial. El Barraco (Valle del Alberche).

con las puntas[208], a modo de las camisas de cuello de lechuguilla tan en boga en el Siglo de Oro[209], y que quedó vigente en el vestir de la provincia de Salamanca y de Sayago en Zamora.

El Valle Amblés, al igual que el Valle del Alberche, conservó algunas camisas dignas de destacar aunque probablemente más tardías, donde las hemos visto en El Barraco, Navalmoral, Navaluenga, Cebreros y Solosancho, algunas de ellas con las cinturas de los calzoncillos bordadas a juego[210]. Ambas prendas eran, en muchos casos, confeccionados por la novia. Patrocino Martínez en su trabajo sobre el traje de Ávila nos dice:

> «*El novio luce también sus mejores galas, el traje serrano del que la novia le empezó a bordar, en el momento en que se formalizaron las relaciones, la camisa y la faja encarnada; regalándole además los calzoncillos, las medias (que también las hace ella) y el chaleco. La fotografía de camisa de hombre que presento y la faja del retrato pintado son regalos de boda y que como se los ponen contados días y la tela de la camisa es de lienzo fuerte casero, les dura toda una vida y aun pasa a sus descendientes, pues la que he fotografiado era el regalo de boda del señor (suegro) de la que me hizo el favor de dejarla*» (MARTÍNEZ JIMÉNEZ, 1920).

También singulares son los botones de las más antiguas, realizados con hilo y que se sustituyen en las más modernas por botones de nácar[211]. MARTINEZ JIMÉNEZ (1920) incide en la forma de realizarse:

> «*En cuanto a los botones son especialísimos; los hacen de hilo, para lo cual en un punzón ponen todas las vueltas de hilo precisas al tamaño que deseen y después recubren a punto de ojal, dejándoles una especie de muletilla también de hilo. Sólo lleva dos de estos botones en el cuello y en la abertura de la pechera, que mide 29 cm, no lleva ninguno, pues el frunce que llevan estas pecheras hacen que no lo necesiten. Los puños son unas tiras lisas de 2,5 cm de ancho también bordados*».

El chaleco

Los chalecos cubren el cuerpo del hombre desde los hombros hasta la cintura; sin mangas, van abrochados mediante botones en la delantera. Su uso es sobre la camisa y debajo de la chaqueta, aunque ocasionalmente y en los últimos tiempos, se ha gastado encima de las blusillas de percal o mahón.

Aparecen profusamente en los protocolos, aunque sus descripciones se centran básicamente en el material en el que están hechos o en los colores. En cuanto a los tejidos utilizados descritos en la

Chaleco de terciopelo y espalda de indiana estampada. Escote triangular afrancesado. Botonadura metálica. Ávila (sin localizar).

Chaleco de terciopelo brocado. Botonadura de pasta. Muñotello. Museo de Ávila.

Chaleco de estezado. Horcajo de la Ribera (Alto Tormes). Colección Marqués de Benavites. Museo de Ávila.

Detalle del escote triangular, con vueltas de terciopelo labrado, de un chaleco afrancesado. Candeleda (Valle del Tiétar). Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Chaleco de hombre. Detalle de la espalda****. Documentación gráfica del Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

---

208 Además de en El Barraco —«Una camisa de hombre con punttas y cabezón bordado» (San Juan de la Nava, El Barraco, 1778)— aparecen referencias en el Valle Amblés a este tipo de camisas de tirilla. «Otro camison de lienzo apuntado con desilados avajo= 30 rs» (Ávila, 1793). «Un camison de lienzo de hombre apuntado= 30 rs» (Ávila, 1793).

209 Coincidimos en ello con PORRO (2015), hablando de las camisas segovianas, y con Gustavo Cotera, que acertadamente nos dice para las camisas alistanas: «Creo improbable remontar tales cabezones altísimos; si observamos la primera colección de trajes populares de Cano y Olmedilla (1777), se diría que los cuellos se reducen a una tira que no rebasa la nuez, eso sí con bordados en blanco igual que los puños. Téngase en cuenta además que el uso de valonas durante los siglos XVII y XVIII no se avendría bien con los cuellos subidos. Apartándose de estos modelos, el rizado collar de camisón del charro salmantino es difícil de encuadrar» COTERA (1999).

210 Normalmente bordadas en blanco y ocasionalmente haciendo juego con las puntadas de colores de las pecheras de las camisas noviales femeninas. Recogemos el apunte protocolario de unos calzoncillos *labrados al deshilado* a juego (y decorados con puntillas). «Un par de calzoncillos con desilados y encages avajo= 16 rs» (Ávila, 1793).

211 Algunas aparecen en los protocolos rematadas al cuello con botón de plata, al modo y manera de las camisas charras y sayaguesas de deshilados. «Una camisa de lienzo nueva para hombre con dos votones de plata= 30 rs» (Ávila, 1801). «Una camisa de hombre cuidada con tres votones de plata= 12 rs» (Aldea del Rey, 1871).

documentación aparecen la barbutina[212], la cotonia[213], el terciopelo y la pana[214], la seda[215], el merino, el casimiro[216], la piel de diablo[217], el lienzo (¿acaso se refiera a prendas seminteriores?[218]). Entre ellos entendemos que los más lujosos de seda y terciopelos corresponderían a modas más urbanas del legado burgués y noble de Ávila capital, piezas herederas de modas dieciochescas que tuvieron en las chupas sus predecesores[219]. Entre los colores aparecen una importante variedad cromática, pues aunque abundan los colores oscuros, como el negro o el morado, la gama se amplía a colores y dibujos siendo el chaleco, sin duda, una de las prendas masculinas más decoradas[220].

Ocasionalmente se citan las botonaduras metálicas que abrochaban la pieza[221], botones de muletilla o introducidos a los ojales y cosidos estos a un cordón interior[222], lo que permitía limpiarlos o reutilizar los botones en distintas piezas a medida que el uso las desgastaba, o cambiarlos por otros más sencillos, reservando los más lujosos para las fiestas grandes.

Entre las prendas testigo que han llegado hasta nosotros podemos distinguir varios modelos de chalecos, la mayoría confeccionados con paños, terciopelos o rasos de algodón. Los ejemplos más arcaicos y comunes encontrados son los de corte afrancesado con solapas en pico (que bien pueden ir en terciopelo negro), generalmente forrados[223]. Abrochados usualmente con dos filas cruzadas de seis botones de chapa, de botón charro afiligranado en plata o pasta vítrea[224]. En los más lujosos se añadían con carácter ornamental alguna otra fila de botones en V a los lados de la central, así como en las comisuras de los picos, convirtiendo esta pieza en una de las más guarnecidas. Ocasionalmente algunos ejemplares llevan dos bolsillos bajos laterales, aunque los más arcaizantes carecen de ellos. Suelen aparecer algunos de ellos con espaldas de colorida indiana.

Menos común fueron los chalecos de cuello de solapa[225] o *smoking*, de aparición más tardía, gastados ya con pantalón largo y menos abundantes en el Valle Amblés. También asoman ocasionalmente algunos chalecos de ricos terciopelos escotes cuadrados que entroncan con indumenta-

---

212 Tela parecida al damasco, muy usada en casullas, capas pluviales y mangas de cruz. En Lagartera se echaba para jubones y zapatos (GARCÍA SÁNCHEZ, 2000). «Un chaleco varvutina botón de plata= 55 rs» (Ávila, 1813)

213 Tela de algodón, generalmente blanca, con labores de realce o labrada, muy usada para chalecos (DÁVILA et al., 2004).

214 «Calzón y chaleco de terciopelo labrado negro= 200 rs» (Ávila, 1793). «Un chaleco de pana azul compañero de la casaca= 15 rs» (Ávila, 1804). «Un chaleco de terciopelo negro= 16 rs» (Ávila, 1799). «Un chaleco de pana con motas doradas= 30 rs» (Ávila, 1799).

215 Chalecos muy decorados y ricos. «Cinco chalecos usados, tres de Musulina de colores y dos de seda bordados= 74 rs» (Ávila, 1802). «Un chaleco de seda negro= 30 rs» (Ávila, 1827).

216 Tela de lana muy fina. «Un chaleco de casimiro= 10 rs» (Ávila, 1799). «Otro id. azul de casimiro= 30 rs» (Ávila, 1827)

217 Tejido de algodón grueso, liso o floreado de cualquier color (DÁVILA et al., 2004). «Tres chalecos piel de Diablo blancos» (Ávila, 1827). «Un chaleco de Piel de Diablo= 15 rs» (Ávila, 1804)

218 También de uso semiinterior fueron los justillos de hombre, ampliamente citados en protocolos del Valle Amblés. «Un justillo de lienzo para hombre= 9 rs» (Ávila, 1793). «Un justillo de lienzo para hombre= 8 rs» (Ávila, 1793). «Un justillo de lienzo para hombre vastante malo= 3 rs» (Ávila, 1793). «Otro de lo mismo= 8 rs» (Ávila, 1793). «Tres justillos de lienzo de Ombre=12 rs» (Muñogalindo, 1860). «Un justillo para hombre= 8 rs» (Aldea del Rey, 1800)

219 «Una chupa de pana negra forrada en bombasi moteado buena= 90 rs» (Ávila, 1791). «Una chupa de monfor negro de Lana usada con forro de estameña negra= 12 rs» (Ávila, 1791). «Una casaca y chupa morada sin mangas de paño, con forro verde= 50 rs» (Ávila, 1794). También se citan almillas probablemente de uso interior y ajustadores (entendemos que es prenda dieciochesca predecesora del chaleco). «Dos Almillas de cotonia nuevas= 40 rs» (Ávila, 1794). «Un ajustador de Vayeta encarnado= 8 rs» (Ávila, 1801).

220 «Un chaleco morado bordado= 49 rs» (Ávila, 1799). «Un chaleco de paño color de aceituna y entero usado= 20 rs» (Ávila, 1804). «Dos chalecos de terciopelo azul, uno sin usar y otro usado= 90 rs» (Ávila, 1804). «Un chaleco de bayetón rayado= 6 rs» (Ávila, 1798). «Un chaleco de pana azul compañero de la casaca= 15 rs» (Ávila, 1804). «Un chaleco de paño pardo forrado de bayeta= 15 rs» (Ávila, 1804).

221 «Un chaleco de tripe con botones dorados= 16 rs» (Ávila, 1804)

222 El mismo sistema de enhebrado lo documenta PORRO (2018) para la indumentaria masculina del hombre segoviano. El Museo de Ávila cuenta entre sus piezas un interesante chaleco de estezado, procedente de Horcajo de la Ribera (Alto Tormes), donde esa cintilla o hiladillo se sustituye por una fina correa de piel.

223 Este tipo de chalecos aparece documentado en toda la provincia, donde hemos llegado a ver prendas testigo en Navalacruz (Valle del Alberche), Cabezas Altas y La Carrera (Alto Tormes) y especialmente en Berrocal donde son muy abundantes y característicos. El mozo del cuadro de La Fuente de la ermita lo luce a cuerpo.

224 Los ejemplares de chaleco más lujosos fueron los de paño muy fino ribeteado en terciopelo y con buena botonadura de plata afiligranada.

225 Aparecen de terciopelos floreados, con aplicaciones de terciopelo, rizo o pana muchos de ellos a juego con la chaqueta y el pantalón formando un traje completo.

Chaleco de con decoraciones al pespunte. Puerto Castilla (Alto Tormes). Exposición "Al estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular. Morón de Almazán (Soria). Diputación Provincial de Soria. Fotografía Diego Mayor.

ria salamanquina más rancia[226], piezas enteramente forradas de lienzo blanco. La delantera es de doble hoja y doble botonadura, generalmente con botones de muletilla, botón charro de filigrana, aunque también de cristal (en las conocidas bellotas) y aún de los planos, redondos o cuadrados con alguna decoración central. Estas prendas, como es común en toda la Charrería, adornaban las espaldas[227], por debajo del canesú con ricas telas estampadas, algodones o merinos floreados de forma abundante.

Chaquetas y cuerpos

Ni rastro encontramos, entre las prendas testigo, de los antiguos sayos o jubones masculinos con haldetas que lucieron desde finales del siglo XVIII los labradores de media provincia y que tan bien quedan reflejados en los primeros grabados y aún en la documentación escrita[228]. Llegamos a documentar algún chaleco de pastor, con labor de pespunte y recorte, prendas arcaicas por demás, al igual que los coletos, que aparecen de uso habitual especialmente en el Valle Amblés[229] y en menor medida en algunas localidades del Valle del Alberche (El Barraco y San Juan de La Nava).

Es sin duda el estezado un curioso sistema de preparación de las pieles para su uso sin verdadero curtido que fue muy utilizado para las prendas propias de los ganaderos, entre ellas los coletos, pero también chalecos y calzones a los que habría que añadir el uso de zahones[230] y zamarras con la piel entera entre los pastores.

KLEMM (1932) nos indica lo siguiente sobre esta interesante técnica en su trabajo sobre la cultura popular de Ávila:

> «*Este tipo de curtido, el cuero estezado, nos ha sido descrito del modo siguiente. En primer término, el cuero que en general es piel de oveja, es despojado de los pelos. Para ello se le pone bien asegurado sobre un bloque o una piedra y se le raspan o estezan los pelos con un estezador o una estazadera de hierro con dos manijas hasta que queda liso. Luego se pone de seis a ocho días en cocción con corteza de encina. El tanino contenido en ella produce el curtido. Pero el cuero así preparado, una vez seco, es aún duro y áspero. Para ablandarlo se le soba enérgicamente entre las manos con un poco de leche. Con el mismo material se hacen además chalecos, que ahora son muy escasos. En cambio, se hallan a menudo, aún en en la actualidad, las zamarras, sin mangas, de piel de oveja*

---

226 Debieron ser más habituales durante todo el siglo XIX de lo que nosotros hemos constatado en el trabajo de campo, pues aparecen en las representaciones gráficas del Valle Amblés de ese momento y también los hemos documentado en La Carrera (Alto Tormes). Las espaldas se echaron también en lienzo, merinos o indianas de colores, especialmente en los de raso mientras que los tramados acompañaron a los confeccionados en paño usualmente. Alguna descripción protocolaria se nos antoja que describe este tipo de piezas: «Dos chalecos nuebos de seda, el uno bordado de lentejuelas y el otro aquarteronado con pintas encarnadas= 114 rs» (Ávila, 1802).

227 También adornaron las espaldas, en el Valle Amblés, al estilo de los segovianos, con picados que refulgían sobre los piqués y lienzos blancos, donde Patrocinio Martínez lo documenta ya en 1920, aunque nosotros no hemos podido constatarlo en las prendas testigo (las pocas que hemos visto hasta el momento): «*Una particularidad tienen estos chalecos, y es la de ir adornados por la espalda; lo más general es dejarle desde la mitad de ella, una ancha franja de lienzo casero blanco, en donde se le ponen unos picos y otras veces grecas más complicadas, de paño negro. Esta costumbre de adornar los chalecos por la espalda, obedece a que, durante el verano, es raro el que se pongan la chaqueta, dejándose sólo el chaleco y luciendo la camisa y sus bordados*» (MARTÍNEZ JIMÉNEZ, 1920).

228 «Un jubon de estameña prensado forrado en lienzo bueno para hombre= 28 rs» (Ávila, 1793). «Otro de sempiterna de color con mangas negras forrado en lienzo= 20 rs» (Ávila, 1793). «Un jubon de lienzo para hombre= 9 rs» (Ávila, 1793). «Un jubon de hombre de paño ordinario forrado de estopa= 16 rs» (Ávila, 1793). «Un jugon de paño negro sin mangas usado» (Muñogalindo, 1860). Un jugon de sempiterna azul con mangas de manfor= 40 rs» (Ávila, 1796). «Un jubon con las mangas azules= 35 rs» (Ávila, 1796). «Un jugon de paño para ombre= 34 rs» (Aldea del Rey, 1800). Este tipo de prendas, muchas veces con las mangas de color distinto, fue habitual entre los serranos abulenses y aun entre los madrileños y toledanos, donde se conservó en el occidente de la provincia.

229 «Un coleto de cordovan nuevo= 56 rs» (Ávila, 1793). «Un coleto= 60 rs» (Ávila, 1796). «Un coleto de Vadana ya remendado= 12 rs» (Ávila, 1801). «Dos pieles para coletos en Ser= 38 rs» (Lugar de Encinas, 1802). «Un coleto viejo= 36 rs» (Lugar de Encinas, 1802). «Más otro nuevo= 44 rs» (Lugar de Encinas, 1802). «Un coleto de cordobán= 13 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Un coleto de badana= 11 rs» (Aldea del Rey 1800).

230 «Unos zajones de Baqueta= 10 rs» (Aldea del Rey 1871). La vaqueta es una piel curtida al vegetal como los estezados. Las zamarras de piel, con su lana, se conservaron en uso en las tierras de El Barco de Ávila hasta las primeras décadas del siglo XX.

Tipo de Berrocal. El hombre figura como de La Serrada en el Estudio del Traje Típico de la provincia de Ávila, en la Memoria de licenciatura de Magisterio de Patrocinio Jiménez. Museo del Traje-CIPE (Madrid). En verdad se trata de un hombre de Santa María del Berrocal (Valle del Corneja), donde ha aparecido junto a su mujer en los álbumes fotográficos familiares. Viste sombrero de emborlas, chaqueta muy corta de arco de botones, con la gracia de los puños vueltos y chaleco de escote triangular con buena botonadura de plata. Camisa blanca labrada y faja de color. Calzón de trampa con senojiles en las corvas y botones y filigrana. Media negra y borceguíes de becerro claros. Por la espalda se adivina el remate de cintas de seda y herretes que atan el calzón llevado a gracia por fuera de la faja.

sin curtir, la piel puesta para el lado de afuera. Se usan en días fríos o lluviosos sobre la ropa común. Uno de los lados está cosido tan solo por el hombro, el otro sobre el hombro y todo el lado debajo del brazo. Para ponérselo se pasa la cabeza por el agujero del cuello».

Ya en el XIX, la chaqueta iba vestida sobre la camisa y el chaleco, muchas de ellas, generalmente las más antiguas, apenas si llegaban hasta la cintura, con delanteros estrechos que nunca llegaban a cerrar. Las más arcaicas sin solapas (pues estas aparecen más a menudo en las de corte moderno, ya propias de modas urbanas) y mangas estrechas con los puños abiertos que en ocasiones volvían con gracia[231], rematados por botones metálicos o de pasta. Al igual que los jubones de las mujeres, la espalda era recorrida por tres costuras, una central y dos laterales curvadas desde el hombro.

La mayoría de ellas confeccionadas en recios paños pardos o negros[232], aunque también llegamos a ver algunas en paños grises a juego con pantalones largos en cortes a la moda globalizada. Se citan en los protocolos paños segovianos de Santa María (de Nieva), que se sumarían al resto de paños de Torrejoncillo, de Berrocal o Béjar tan usados en la provincia. Suelen ser prendas forradas con distintos tejidos, especialmente paños y bayetas. Alguna llegamos a ver con algún motivo picado en el espaldar a modo de sacramento[233].

Otras chaquetas se decoran con bolsillos y puños orlados de terciopelos y pespuntes, alamares y caireles, muy del gusto de las clases populares del XIX y que tuvieron su máximo exponente en los marselleses tan de moda a partir de la invasión napoleónica.

Ya más modernamente, se agrandan las hechuras en el ancho y largo de la pieza, permitiendo el cierre, confeccionándose todas con solapas y alejándose en el corte tradicional hacia modas más universales. También aparecen puntualmente chaquetas confeccionadas con terciopelos o rizos, muy comunes en tierras charras (salmantinas o zamoranas) y que en Ávila se citan ocasionalmente.

Contemporáneas a estas piezas finiseculares más amplias asoman, en todas las comarcas hispanas, las blusas de hombre. Prenda de origen francés probablemente, la blusa elaborada en baratos algodones adornaría los cuerpos de obreros y trabajadores humildes en todas las ciudades, saltando y popularizándose su uso en muchas comarcas, de forma muy desigual. Estas modestas piezas masculinas se adornarían de terciopelos, cintillas, bordados, pespuntes o agremanes, muy al gusto local, generando prendas de más lujo, que sirvieron de gala en la boda, ya acabando el siglo XIX, pudiéndose ver hasta bien entrado el XX en manos de trajineros y vendedores ambulantes.

Blusas de canesú y generoso vuelo recogido en frunce, las más de diario largas, de colores más oscuros, mientras que las más festivas, de colores más vivos o claros, llegan hasta los riñones quedando graciosamente airoso el cumplido vuelo adornado de cintas de distinto pelo.

Como ocurre con algunas piezas como los elásticos, la blusa se vistió por encima de la camisa y por debajo del chaleco, remetida por dentro de la faja o bien como pieza completamente exterior encima del chaleco y la camisa.

Chaqueta de hombre de solapa. Solosancho (Valle Amblés). La espalda decorada con el sacramento.

Blusa de algodón azul mahón. Extendidas por toda la provincia. Serranillos (Valle del Alberche).

231 La vuelta de los puños de chaquetas y jubones es un elemento arcaizante en la indumentaria tradicional, tanto en la mujer como en el hombre. Entre estos últimos vuelven los puños con rumbo los antiguos sorianos de Fuentetoba y los mozos de Peñaparda en Salamanca.

232 «Una chaqueta vuena paño pardo= 28 rs» (Ávila, 1813). «Una chaqueta de paño usada= 22 rs» (Ávila, 1813). «Una chaqueta de baietón usada= 60 rs» (Ávila, 1815). «Una chaqueta de bayeta bieja y remendada= 8 rs» (Ávila, 1798). «Una chaqueta de paño de color de aceituna= 60 rs» (Muñogalindo, 1801). «Una chaqueta paño de Sta. María en buen estado= 20 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Otra id. mas inferior= 16 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Una chaqueta de paño pardo aforrada en lienzo= 54 rs» (Ávila, 1801)

233 Al respecto incluye Patrocinio Martínez en su reconocida memoria al hablar de la chaqueta: «*Toda ella va ribeteada de cinta de estambre o seda (según se para fiesta o diario) y en la espalda con la misma cinta la hacían unos dibujos y adornos que llegaban hasta la mitad. Desde hace unos setenta años, según informes no hacen estos dibujos, tanto que el que los conserva en alguna de etas prendas heredadas de sus padres, se los ha quitado*» MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920).

El calzón y el pantalón

El calzón[234] es prenda que cubre las piernas y muslos hasta las rodillas, normalmente ajustado y elaborado en paños, usualmente sin bolsillos.

El cierre de los mismos a la cintura se ejecutaba con la trampa; alzapón que se abotonaba a las caderas con ojales laterales y un ojal central alineado con los botones de las pretinas que recogían la cintura por delante[235]. Este tipo de cierre se impone en España entrado el siglo XIX, sustituyendo al antiguo de abotonadura delantera o bragueta[236].

Generalmente fueron confeccionados en paño[237] pardo o negro para el uso de las clases populares aunque en los documentos encontramos sedas y terciopelos[238] y una paleta más amplia de colores, seguramente más cercanos al gusto urbano de la capital. Aparecen en el Valle Amblés cierta abundancia de calzones de estezado[239], que en las mismas épocas se usaron también en tierras madrileñas, segovianas y sorianas entre otras y que no acabamos de documentar entre las prendas testigo.

La parte inferior de la pernera solía ir abierta y abotonada en los laterales, rematando la boca de la misma con dos cordones[240] con borlas o *cenojiles* que, junto con las ligas, daban donaire a los jarretes masculinos. El borde de la pieza se recorta en la corva para facilitar los movimientos y la flexión de la pierna en la rodilla. En ocasiones algunas piezas iban ribeteadas de arriba abajo, en los laterales con franjas de terciopelo o pespuntes que decoraban la prenda. Hermosos ejemplares de calzones de remontas picadas, en distintos géneros de paños, han aparecido en las localidades de Muñotello (Valle Amblés) o El Barraco (Valle del Alberche) aunque no descartamos su uso en otras comarcas.

Los botones que decoraban el calzón bien eran metálicos[241] o de pasta vítrea y se ajustaban al mismo mediante ojales que recorrían tanto las perneras como las pretinas y trampa. Muy común era que estos botones, en el caso de no ser de muletilla, fueran ajustados con una cinta cosida por el interior de los ojales, como en las chaquetas y chalecos, que sujetaba toda la botonadura (generalmente en número de seis o siete en cada pernera).

Las pretinas de la cintura se decoraban a la espalda con unas cintas, en ocasiones en sedas de colores, rematadas con herretes que, lejos de tener una función de ajuste, señoreaban por debajo de la faja con un marcado carácter ornamental en los más lujosos. La mayoría de calzones que hemos visto suelen ir forrados de lienzo para evitar las rozaduras de los recios paños.

---

234 El término calzón es el que ha pervivido en la comarca, aunque se mantiene la nomenclatura milenaria de bragas para las mismas piezas del arcaizante traje masculino de El Barraco, al igual que pervivió en otras áreas de vestir antiguo como Aliste o La Maragatería o la Ribera leonesa.

235 Aunque el sistema de cierre de todos los calzones que hemos visto es el de trampa, el número de botones para atacárselas varía, pudiendo faltar los ojales centrales de la misma. En ocasiones por dentro del alzapón aparecen unas pequeñas faltriqueras interiores a los lados.

236 COTERA (1999) nos habla de cómo los alistanos fueron reacios de asimilar este cierre *a la bávara* que, aunque ya instaurado en modas europeas desde finales del siglo XVIII, no se difunde en esta comarca zamorana hasta mediados del XIX. El pespunteado de piezas y forros irrumpe, entre los sastres, con la aparición de la máquina de coser. A partir de ese momento la pericia de los mismos se mostraba en multitud de figuras e iniciales de los dueños que decoraron las galas masculinas en chaquetas, calzones y pantalones, capas y forros.

237 «Un par de Calzones nuevos igualmente de paño pardo sin forrar= 27 rs» (Ávila, 1810). «Un par de calzones de paño pardo= 35 rs» (Ávila, 1814). «Otros calzones de paño pardo nuevos= 65 rs» (Ávila, 1804). «Un par de calzones nuebos de paño de Segovia= 40 rs» (Ávila, 1796). «Tres pares de calzones de paño negro usados= 66 rs» (Ávila, 1802). «Un par de calzones de paño ordinario con poco uso y cintas negras= 8 rs» (Ávila, 1793). «Un par de calzones de bayeta tostada nuevos= 30 r» (Ávila, 1794). «Un par de calzones de paño pardo= 20 rs» (Ávila, 1799). «Un par de calzones de paño remendados= 12 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Otro par de id. apolillados paño ordinario= 8 rs» (Aldea del Rey, 1871)

238 «Un par de calzones de terciopelo negro= 40 rs» (Ávila, 1798). «Un par de calzones de terciopelo= 18 rs (Ávila, 1799). «Otro par de calzones de ante blanco= 140 rs» (Ávila, 1793). «Otros dos pares, unos de piel del Diablo color de aceituna y el otro de seda o punto negro= 56 rs» (Ávila, 1802). «Unos calzones de Ante negro usados= 80 rs» (Ávila, 1804). «Un par de calzones de mahon= 22 rs» (Ávila, 1799). «Otros dos pares, unos de piel del Diablo color de Aceituna y el otro de seda a punto negro= 56 rs» (Ávila, 1802). «Una lebita y calzones de paño azul rayado= 200 rs» (Ávila, 1802). «Un chaleco y calzones de piel de Diablo verdes= 60 rs» (Ávila, 1802). «Un par de calzones de tripe morados= 40 rs» (Ávila, 1792). «Un par de calzones de tripe morado bueno tasado= 60 rs» (Ávila, 1791). La piel de diablo es un tejido de algodón grueso y el tripe es una especie de pana o terciopelo (DÁVILA et al.2004).

239 «Un par de calzones y un chaleco de esterado= 12 rs» (Ávila, 1810). «Unos calzones de estezado= 50 rs» (Ávila, 1818).

240 El término más usado en el Valle del Corneja es el de *cenojiles*. En algunas ocasiones, éstos, aparecen como cordones independientes del calzón que, a modo de liga, se ataban por debajo de las corvas. Todavía se utiliza la expresión ¡átate los cenojiles! para preparase contra una dificultad. El término es sinónimo de *machos*.

241 Los más lujosos de filigrana charra montados en muletillas, a juego con los del resto de piezas del traje, aunque también fueron muy usuales los de chapa, sobre todo en los calzones para el cierre central de la trampa.

Calzón pardo con remontas en negro. Muñotello (Valle Amblés). Museo de Ávila.

Detalle de la botonadura cosida a un hilo interior.

Detalle del cordón trasero de seda con herretes.

Detalle de la trampa.

Calzón pardo con remontas en negro. El Barraco (Valle del Alberche).

Calzón pardo con remontas en negro. Trasero. El Barraco (Valle del Alberche). Nótese su peculiar arco de botones.

Con los cambios de moda, ya en las primeras décadas del siglo XX, se impone el pantalón largo hasta los pies[242]. Confeccionado en origen también con trampa, a modo de los calzones decimonónicos, se acaban abriendo con braguetas centrales delanteras. Pantalones largos hasta los tobillos que convivieron algún tiempo con la indumentaria tradicional en una época de transición.

La faja y el cinto

Las fajas eran tiras de tejido, liso o de espiga, que se remataban en cerras. Elaboradas en distintos materiales, desde la lana para las más diarias y sufridas hasta la seda para las más lujosas y festivas, las documentamos durante todo el siglo XIX en el Valle Amblés[243]. En la provincia, Berrocal (Valle del Corneja) contó con un telar específico de fajas del que todavía había memoria hacia finales del siglo XX. Fajas amplias que se reliaban por completo alrededor de la cintura, y que más que por su función de sujeción se gastaron por gala y a modo de bolso, pues en ella acaba el dinero, el moquero y cualquier pequeña mercancía. Piezas que podían llegar a tener hasta los dos metros y medio de largo. El final de cerras se escondía entre la propia faja, nunca apareciendo colgadas en las perneras.

Aunque para la colocación de la faja y que quede bien prieta es aconsejable ayudarse de otra persona, vemos en mucha de la documentación gráfica que no se traía especialmente ceñida a los riñones, gastándose generalmente alta.

En cuanto a los colores, las últimas que se lucieron vistas a diario[244] por los ancianos del valle fueron usualmente negras, aunque es abundante la documentación que nos habla de fajas encarnadas, entendiendo que fue este el color predominante en las mismas[245]. MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) nos indica que fue el color rojo el más festivo. También aparecen en los protocolos referencias a fajas de colores, probablemente listadas, muy del gusto antiguo[246]. Algún otro color, como el azul, se incorpora a las referencias manejadas[247].

A partir de mediados del siglo XIX aparecen las fajas bordadas con motivos multicolores, acaso al tiempo que la mujer incorpora los pañuelos de ramonegro a su indumento pues son los mismos motivos y hechuras que llevan estos[248], popularizados en el periodo isabelino y realizadas por las manos de la novia, pues se incorporaba junto con la ropa interior bordada (camisa y calzoncillos) a los regalos de la boda[249].

Sobre la faja se traía el cinto bordado en policromías de seda, con abundancia de los tonos granates y encarnados, sobre un soporte de badana[250]. Este antiguo ceñidor hunde sus raíces en el siglo XVIII, apareciendo ya citado en algunas localidades abulenses en la segunda mitad de ese siglo. La

---

242 En el Valle del Corneja el uso del calzón pervivió más allá del medio siglo XX. Así se recuerda al último que gastó esta arcaizante prenda en Becedillas del Corneja (Gregorio Pastor) y aún años más tarde en Berrocal (Tío Chasca) hasta su muerte en 1970. DE LA FUENTE (1924) se duele de que, en su pueblo, El Barco de Ávila, ya no quede ningún vecino de calzón corto, ya en las primeras décadas del XX. Hasta después de la guerra civil se recuerda el uso de calzones en Navalmoral de la Sierra (Valle del Alberche).

243 Gustavo Cotera en su magnífico estudio sobre el vestir alistano indica como algunos trajes peninsulares incorporaron tarde la faja a su hato, existiendo numerosas referencias a la ausencia de la misma en vestimentas arcaicas como la del occidente toledano, la maragata o la campurriana cántabra.

244 Fueron prendas que se usaron hasta bien mediado el siglo XX, en muchas ocasiones ya blancas y con un carácter interior de abrigo.

245 «Una faja de seda carmesí= 30 rs» (Ávila, 1799). «Una faja de lana= 6 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Una faja de Bilbao= 30 rs» (Ávila, 1827). «Una faja encarnada» (Ávila, 1827).

246 Fajas de listas campearon en los talles de los mozos de media región, desde Sayago hasta El Cerrato. «Una faja de paño rayado= 2 rs» (Aldea del Rey 1871)

247 «Una faja azul= 2 rs» (Aldea del Rey 1871)

248 La moda cuajó en muchas comarcas hispanas pues surgen por doquier las fajas bordadas en tierras tan dispares como Segovia (PORRO, 2018), El Rincón de la Sierra madrileño (LEÓN, 2015), Sayago (CALLES Y RAMOS, 2010), Aliste (COTERA, 1999), La Valduerna (CAVERO Y ALONSO, 2001) o la Alta y Baja Extremadura (ANDERSON (1951) y ACERO (2014)). En la provincia de Ávila aparecen también en Pedro Bernardo.

249 MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) nos dice lo siguiente de las fajas: «*Es de estambre, tejida en las fábricas de Béjar y Santa María del Berrocal según me dicen en todos los sitios. Para diario es negro y para el traje de fiesta, encarnado fuerte; son generalmente lisas pero otras veces, que suele ser regalo de boda de la novia, está bordada por la parte que ha de quedar delante tal cual florecillas en colores*».

250 PORRO (2018) cita el uso de piel de perro para los esqueros o cintos segovianos, utilizada por su flexibilidad.

Cintos bordados. Colección Marqués de Benavites. Sin localización conocida. Museo de Ávila.

Faja. Niharra (Valle Amblés).

Faja negra bordada en colores. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja).

sujeción del mismo se realiza a través de un gancho que se clava directamente en el cinto a través del bordado, mientras que el lado suelto se mantiene al cinto por una trabilla de piel. Suele contar con un par de bolsillos en la parte delantera donde se solían guardar las castañuelas.

Piezas, acaso, salidas de talleres locales y vendidas en mercados amplios, pues su uso se documenta en muchas zonas castellanas (entre ellas la Maragatería, Toledo, Zamora, Segovia, Salamanca o Albacete) y aún en tierras valencianas. Prendas mercadas que probablemente como indica PORRO (2018) convivieran con hechuras más caseras en su elaboración. Las piezas decoradas por demás, sin dejar hueco al vacío, se llenan de motivos vegetales, cruces, ondas, corazones o pájaras, abundando los letreros y leyendas, en letras de distintos colores, alusivas al dueño (VIVA MI DUEÑO QUERIDO, SOY DE LA PURÍSIMA CONCEPCIÓN, VIVAN LOS DOS, LA QUE BAILA Y YO, QUIEN BIEN QUIERE, TARDE OLVIDA…). En Ávila, su uso, además de en tierras del Corneja, está documentado en El Barraco[251] (SOMOZA, 2017 Y DEL PESO, 2017) y en el Valle Amblés y La Moraña, donde Gustavo Muñoz los recoge en Muñana y Mamblas. El Museo de Ávila cuenta entre sus bienes con interesantes ejemplares del fondo antiguo del Marqués de Benavites, sin localización concreta, y Valeriano Bécquer plasma un mozo con cinto en su famoso cuadro *La fuente de la ermita*.

Las medias, calcetas y ligas de hombre

Ya hablamos algo de las calcetas[252] y medias al describir las piezas del indumento de la mujer. En el hombre, el color de medias más abundante en los protocolos es el negro[253] y son estas junto con las blancas las que nos han aparecido en las prendas testigo. Aparecen puntualmente referencias a medias azules[254], de las que nos hablaron también en otras localidades de la provincia. Lo habitual es que se elaboraran de lana hasta la llegada del algodón de forma masiva. También aparecen algunas medias de fina seda[255], más propias de las clases altas de Ávila que de los serranos y labriegos del valle y aún de lino[256].

MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) al describir las medias del hombre en su obra de referencia nos señala lo que sigue: «*En verano son blancas de hilo, hechas en casa y con unos primorosos calados. Estas medias tienen la particularidad de que no llegan más que hasta la mitad del pié*[257]*, quedando los dedos fuera. Pregunté a que era debida esta particularidad y me dijeron que era una razón de*

251 Aunque en el Valle Amblés no nos aparecen referencias protocolarias a estas antiguas piezas del vestir masculino abulense, muy interesantes son las que incluye SOMOZA (2017) para El Barraco de 1747: «Un cinto blanco de bayeta. Un cinto de bayeta colorado con agujetas de seda encarnada, azul y blanca, Un cinto de bayeta encarnado, Un cinto de cuero bordado en colores».

252 Como comentamos, al hablar de estos términos para la mujer, las descripciones para las calcetas son más escasas y menos detallistas. «Dos pares de Calzetas= 13 rs» (Ávila, 1778). «Un par de calzetas nuevas de hombre= 5 rs» (Ávila, 1793). «Un par de calzetas de ilo para hombre= 6 rs» (Ávila, 1793). «Un par de calcetas de hilo de hombre= 4» (Muñogalindo, 1860). «Otro par de calcetas de algodón id= 4r» (Muñogalindo, 1860)

253 «Un par de medias negras de lana nuevas= 16 rs (Ávila, 1778). «Otro par de medias de lo mismo= 3 rs» (Ávila, 1793). «Tres pares de medias negras= 36 rs» (Muñogalindo, 1801). «Tres pares de medias negras= 12 rs» (Ávila, 1796) «Un par de medias de Hombre tasadas en 5 r» (Martiherrero, 1794) Mas otros dos pares de medias biejos de hombre tasados= 3 rs» (Martiherrero, 1794).

254 Nos dieron razón de medias azules para los hombres de calzón en Navalmoral de la Sierra y El Barraco, también de ese color aparece la representación masculina en la litografía de la provincia de Ávila, de Boronat Satorre de 1874, como de medias azules y albarcas de cuero describe, a los pastores que visitan la capital en día de mercado, GUTIÉRREZ SOLANA (1920) en *La España Negra*. Y aunque no han aparecido citadas en el Valle Amblés aparecen en otras comarcas serranas. Para el Valle del Corneja: «Tres pares de medias de estambre azules= 6 rs» (de hombre) (Piedrahíta, 1813). «Dos pares de medias de hombre unas azules y otras negras= 4 rs» (Piedrahíta, 1809). «Un par de medias azules de niño= 2 rs» (Piedrahíta, 1806). «Otro par de medias de estambre azules= 1 rs» (Bonilla de la Sierra, 1906).

255 «Un par de medias de seda negras nuevas dobles= 74 rs» (Ávila, 1799). «Otro par de medias de seda negras nuevas rayadas= 60 rs» (Ávila, 1799). «Quatro pares de medias de seda negra lisas vien tratadas= 142 rs» (Ávila, 1799). «Un par de medias de seda Blancas Azuladas= 30 rs» (Ávila, 1794)

256 «Un par de calcetas de lino y unas ligas= 8 rs» (Ávila, 1801)

257 En Navalmoral las denominan medias de *mampié*. Se usaron dos variantes de estas medias, las de medio pié y las de trabilla y así aparecen citadas en los protocolos notariales del Valle Amblés: «Un par de medias de medio pie de hombre» (Muñogalindo, 1860). «Un par de medias teñidas de medio pie= 4 rs» (Aldea del Rey, 1871). «Un par de medias de trabilla buenas= 5 rs» (Aldea del Rey, 1871). KLEMM (1932) recoge el término *medias de peal* para este tipo de prendas de tirilla.

Calcetas tejidas en colores. Este tipo de piezas eran, en muchas ocasiones, labores masculinas. Entre las leyendas se puede leer: José Miguel García y Viva el Humor. Colección Marqués de Benavites. Sin localización conocida. Museo de Ávila.

Peales o patines para calzar albarcas. Ávila. Sin localización. Museo del Traje-CIPE (Madrid).

economía para evitar que por allí se rompieran. Las de invierno son de lana, negras o azules, también hechas en casa y con calados».

Hermosísimas labores de calado aparecen en las medias masculinas, especialmente en las blancas, donde era común que mostraran distintos puntos a lo largo de la media, alternando espigas, corazones, zigzags u ochos, siendo una de las piezas del indumento masculino más decoradas[258].

Nos sorprende la nula referencia a polainas en el vestir del Valle Amblés. Sabemos de la existencia de estas prendas de abrigo, que acompañaban a los calzones, en otras localidades de la provincia y cómo su uso está muy extendido por las cercanas tierras salmantinas. Otra cosa es el gasto que se hizo de *leguis*, o polainas de cuero atadas con hebillas, prenda común para los trabajos agropecuarios en media España.

Las ligas y cenojiles[259] sujetaban la medias por debajo de las rodillas[260], siendo desde unas sencillas cintas o cordones de seda, lana o algodón a piezas más elaboradas con distintas leyendas alusivas. Las más singulares son las ligas largas, de unos 80 cm, con inscripciones galantes, rematadas con dos galones de distinto género y ancho. Normalmente se trata de un par de versos con rima consonante, uno en cada liga, que actúan en muchas ocasiones como verdaderas declaraciones de amor. Estas ligas con letreros, muy lujosas, entendemos que fueron de uso masculino en nuestra provincia, al igual que en tierras sayaguesas (CALLES Y RAMOS, 2010). Este tipo de piezas fueron muy populares en la indumentaria tradicional desde mediados del siglo XVIII[261], con un centro de producción manchego importante en Las Pedroñeras[262] (Cuenca) y otro en Santa Cruz de Mudela (Ciudad Real), vendidas por media España.

El calzado del hombre

A diario, gastaba el hombre la albarca de cuero[263], que se sustituiría, ya en el siglo XX, por la de rueda de neumático. Albarcas para todo tiempo y trabajo que se reblandecían con la humedad del invierno y se ponían duras con la sequedad del verano, haciéndolas francamente incómodas.

KLEMM (1932), recoge para las albarcas en la provincia de Ávila lo siguiente:

> *Hechas de una sola pieza y semejantes a las sandalias, de cuero de bovino sin curtir, con el pelo para afuera, o de cuero de bovino curtido, por ejemplo, en Horcajo, calzado que se halla sobre todo en la Sierra y en el Valle Amblés. Se corta una pieza casi rectangular de cuero, de tamaño algo mayor que el pie, y se provee de ojales en los bordes. Al pasar los cordones, atar con correa[264], la parte delantera, que es algo más ancha, tapa los*

---

258 No nos han aparecido las medias multicolores, obra de pastores y presos tan amigos de hacer calceta, en muchos casos con leyendas alusivas al dueño o al tejedor, que tan de moda estuvieron durante el siglo XIX, en distintas áreas hispanas (piezas similares se documentan en la provincia de Madrid (LEÓN, 2015)). Dos ejemplares de este tipo de medias, probablemente abulenses, aparecen en los fondos antiguos del Marqués de Benavites del Museo de Ávila y otro par de ellas se catalogan como abulenses en el Museo del Traje, estás últimas femeninas, de ellas incluimos la documentación gráfica que disponemos.

259 El término cenojiles es el que ha pervivido en el Valle del Corneja entendiendo éstos como los cordones que se ataban en las perneras del calzón rematados de borlas, por debajo de la rodilla, que en ocasiones aparecían como pieza independiente. Lo encontramos referenciado en los protocolos que hemos manejado en El Barraco («Un par de cenojiles de seda» (1848)).

260 Tradicionalmente las medias llegaron hasta media pierna y se ataban por debajo de las corvas. Es más modernamente, en los procesos de refolklorización de los años 60, cuando se sube el alto de la media hasta el muslo y se empiezan a sujetar con ligas elásticas.

261 Muy recomendable al respecto es la lectura de LÓPEZ (2005). Para la autora, la moda se origina en Francia extendiéndose por toda la Península. Los leoneses de la Somoza gustaron de poner: «Es la maragata gente…honrada, buena y valiente». En las ligas de la familia de nuestra amiga segoviana Eugenia Santos, de Pinarnegrillo, podemos leer: «Quien estas ligas reciben…dentro de mi pecho vive». En El Barraco alcanzamos a ver unas con la siguiente leyenda: «Todo lo benze el amor…no me olvides en tu vida». En Berrocal, las ligas de Genaro Reviriego rezan: «Majos hay que sin gastar… presumen agasajar»

262 Pascual Madoz, en el siglo XIX, identifica en esta localidad manchega más de 380 telares de ligas atendidos por mujeres y con venta en la Corte.

263 Es francamente excepcional que se recojan estas prendas en los protocolos por su bajo precio. «Un par de Albarcas nuevas= 4 rs» (Aldea del Rey, 1871)

264 Reciben el nombre de *calzaderas.* Para ahondar en este calzado resulta imprescindible consultar la obra de FRAILE (2006).

Borceguíes. El Barco de Ávila (Alto Tormes). Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Pie con albarca, calzaderas y peales. Exvoto. Ávila. Sin localización. Museo del Traje-CIPE (Madrid).

dedos y los protege. El atado de las albarcas se hace en diagonal sobre el pie y cruzando alrededor del tobillo. A las albarcas corresponden casi inseparablemente los dedales o deales[265], tiras de género rectangulares, que se doblan a los costados de los pies sobre los dedos que se sujetan con las mismas correas de las albarcas.

Para mudar gastó el hombre del país, quien se lo pudo permitir, el borceguí de piel. Generalmente en su color natural, blanquecinas[266], aunque también las documentamos teñidas de negro. Bota corta, usualmenta abierta delante, acordonada en el empeine o con pequeñas correas, que fue muy popular en un gran número de provincias españolas. No obstante, las escasas referencias del calzado masculino en protocolos suelen indicar zapatos[267] y en menor medida botas. Entendemos que el zapato más antiguo en el hombre (como en la mujer) fue de hebilla de plata[268], como en gran parte de las calzaduras arcaizantes hispanas. Ocasionalmente se gastó la alpargata de esparto de vetas, como hemos visto en la documentación gráfica del XIX.

La capa y otros sobretodos

Fue la capa una de las últimas prendas masculinas de la indumentaria tradicional en abandonarse. Estuvo muy vinculada a todo tipo de actos protocolarios, como bodas, fiestas de quintos[269], fiestas de cofradía o entierros de tal manera que esto facilitó su pervivencia más allá de las primeras décadas del siglo XX. Muchas de ellas acabaron repartidas en herencias y reaprovechadas para prendas de abrigo después de la guerra civil en tiempos de miseria económica.

---

265 En otras localidades del Valle del Alberche reciben el nombre de *patines*, confeccionándose o bien de material o bien de lienzo.

266 De piel de becerro o de vaqueta. «Unos botines de becerro poco usados= 40 rs» (Ávila, 1804). «Un par de botas de Baqueta= 40 rs» (Ávila, 1804). «Un par de botas de cuero= 24 rs» (Aldea del Rey, 1871).

267 «Quatro pares de zapatos nuevos= 60 rs» (Ávila, 1804). «Un par de zapatos nuebos de Cordoban= 14 rs» (Ávila, 1799).

268 «Dos pares de evillas de plata, a 200 rs= 400 rs» (Ávila, 1793). «Un par de Evillas de plata grandes para hombre= 60 rs» (Ávila, 1796). «Unas evillas= 5 rs» (Ávila, 1796). «Un par de ebillas de plata= 80 rs» (Ávila, 1801). «Unas evillas de plata para zapatos= 80 rs» (Ávila, 1796).

269 Todavía hoy los mozos del Valle del Alberche que festejan las *quintas* piden las capas para celebrarlas.

La capa castellana, como tal, fue ropa con carácter que hablaba de la condición social del que la lucía, pues sus colores, y sobre todo su paños y terciopelos definieron la alcurnia de piezas populares o lujosas. La prenda era obligada para casarse y solía ser entonces cuando el mozo abandonada el tapabocas y empezaba a gastar la capa para las solemnidades.

Prendas elaboradas en bastos paños locales de los fabricados en Villanueva (de Gómez) o Mijares pero también en finos paños Santa María de Nieva (Segovia)[270], entre otros lugares.

Mientras que las capas pardas eran más de diario o de clases más populares, las capas de paño fino negro eran las más solemnes y lujosas, adornadas en muchas ocasiones por vueltas o becas de terciopelos de colores[271], cerrando con broches metálicos las de más rango. En ocasiones la documentación protocolaria nos habla de capas azules o de colores, aunque entendemos que fueron cosa más de moda urbana[272].

Solían rematar el cuello con broches metálicos en muchas de ellas y en su confección se realizaban distintos dibujos pespunteados por el sastre que embellecían las esclavinas y cuellos.

---

270 «Un capote de paño de Mijares= 75 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Una capa nueva de paño de Santa María con los bozos de barbutina= 162 rs» (Muñogalindo, 1860). «Una capa de paño de Villanueva usada= 70 rs» (Muñogalindo, 1860). «Una capa de Paño de Sta. María de Nieva nueva= 100 rs» (Ávila, 1778). «Un capote de paño negro de la fábrica de esta Ciudad= 350 rs» (Ávila, 1818). «Otro id. de Sta. María de Nieva= 140 rs» (Ávila, 1818). «Una capa de lo mismo= 120 rs» (Ávila, 1818).

271 «Un capote de paño pardo con embozos de terciopelo verde y rayas negras= 120 rs» (Ávila, 1082). «Una capa de paño fino negra bozo terciopelo= 210 rs» (Ávila, 1814). «Un capote de paño pardo con embozos de terciopelo verde y rayas negras= 120 rs» (Ávila, 1802). «Un capote de paño pardo con Bozos de tripe azul raiado= 90 rs» (Ávila, 1799).

272 «Una capa blanca Paño Ingles con vecas raso liso de seda azul= 480 rs» (Ávila, 1792). «Una capa de color de violeta con cuello bordado rojo= 400 rs» (Ávila, 1799). «Otra de Bayeton de color de Piedra con becas de raso liso encarnado= 90 rs» (Ávila, 1799). «Una capa de color violeta usada= 140 rs» (Ávila, 1792). «Otra de paño morado tasada= 40 rs» (Ávila, 1799). «Una capa blanca de paño con dos embozos= 500 rs» (Ávila, 1793). «Otra capa azul de paño con dos embozos= 570 rs» (Ávila, 1793). «Una capa azul= 200 rs» (Ávila, 1802). «Una capa de paño azul con Bozos de terciopelo negro raiado= 240 rs» (Ávila, 1799). «Una capa de color de aceituna con bozos de terciopelo encarnado= 190 rs» (Ávila, 1827).

Detalle de la esclavina de una capa enchorrada. La Torre (Valle Amblés).

Además de las capas castellanas aparecen otros sobretodos poco definidos como los mantos decorados, al igual que las capas, con sus bozos[273]. No han aparecido las anguarinas en los protocolos, muy documentadas de antiguo en muchas áreas castellanoleonesas y que en Ávila encontramos citadas en el Valle del Corneja. A todas estas prendas hay que añadir los capotes, mantas y tapabocas que tuvieron como finalidad el abrigo más que ser prendas de lujos o festivas. Muchos de los tapabocas para el mocerío se confeccionaban en telares locales.

La bolsa

La bolsa multicolor fue uno de los complementos del vestir del hombre. Este monedero, tejido a punto o en ocasiones bordado en vivos colores, presenta decoraciones geométricas, florales o incluso las iniciales o el nombre del dueño. Bolsos generalmente alargados, en formas tubulares, que muchas veces se enrollaban sobre sí mismos, formando un canuto[274], que se entremetía en la faja, normalmente quedando oculto. Aparecen prácticamente por toda España.

El sombrero

Los serranos del Valle Amblés y del Valle del Alberche señorearon sus monteras durante buena parte del siglo XIX, prendas que no hemos encontrado en el rastreo de protocolos del Valle del Corneja ya que estos debieron abandonar pronto los historiados tocados a favor del sombrero de ala, pues ya se representa así el Labrador de Piedrahíta de Rivelles en 1825[275].

Interesantes asientos notariales nos hablan de monteras[276] masculinas con veletas o vueltas de terciopelo que pervivieron aún hasta finales de siglo entre los segovianos y aún hasta mediado el siglo XX entre los alistanos zamoranos, los últimos del occidente europeo en gastarla a diario (COTERA, 1999).

Pero fueron los sombreros de emborla, elaborados con fieltros prensados y recamados de terciopelos, los que alardearon en las cabezas de los serranos abulenses y así aparecen en las primeras referencias gráficas. Sombreros que emparentan con los de ruedo de media España[277] con algunas pequeñas diferencias locales en el ancho del ala o en la forma de la copa.

De antiguo hubo fábrica de sombreros en Piedrahíta, que mantuvo su producción durante todo el siglo XIX, hasta las primeras décadas del XX. Un inventario de 1810 firmado por el corregidor, el cura-arcipreste y el escribano del ayuntamiento de Piedrahíta cita que hay «*una fábrica de sombreros, se hacen 200 o 300 al año; un tejedor de lino y estopas caseras*» (GONZÁLEZ CASTRO, 2015). Unas décadas más tarde MADOZ (1845-1850) nombra para Piedrahíta «*una fábrica de sombreros del país*» y otra en Ávila capital, manteniéndose hasta bien entrado el siglo XX la fabricación de sombreros en Pedro Bernardo.

---

273 «Un manto de paño negro fino con bozos de terciopelo y poco usado= 440 rs» (Ávila, 1805). «Otro manto de paño fino negro con los bozos de paño de seda ya usado= 300 rs» (Ávila, 1805). «Otro manto de castor negro fino con bozos de paño de seda usado= 200 rs» (Ávila, 1805).

274 De esta costumbre, extendida por toda España, proviene el dicho catalán *Salut y força al canut,* que traducido viene a significar el deseo de *Salud y bastante (dinero) en el canuto*.

275 Tan solo aparece enmonterado el serrano artesonero barraqueño incluido en 1777 representando a la provincia en la colección de trajes de Cano y Olmedilla.

276 «Una Montera de terciopelo= 26 rs» (Ávila, 1792). «Una montera forrada de terciopelo= 20 rs» (Ávila, 1778). «Una montera de paño negro nueva forrada de manfor= 12 rs» (Ávila, 1793). «Una montera de paño con forro de terciopelo= 60 rs» (Muñogalindo, 1801). «Una montera de paño de Segovia= 20 rs» (Ávila, 1793). «Una montera de paño negro forro de terciopelo= 10 rs» (Ávila, 1796). «Una montera de paño fino= 16 rs» (Ávila, 1796). «Una montera= 20 rs» (Ávila, 1801). «Una montera= 15 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Una montera= 10 rs» (Ávila, 1827). «Una montera de paño forrada en terciopelo negro= 30 rs» (Ávila, 1804)

277 Reciben distintos nombres a lo ancho y largo de la geografía, es la familia de sombreros donde se incluyen los calañeses, pararrayos, de Pedro Bernardo y un largo etcétera de nomenclaturas.

Izquierda

Bolsa de hombre con madroños de colores. Ávila.

Bolsa de hombre de colores tejida. Ávila.

Sombrero. Burgohondo (Valle del Alberche).

Sombrero. Pedro Bernardo (Valle del Tiétar). Museo del Traje-CIPE (Madrid).

Derecha

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Pastor con gorra de pelo, chaleco y calzones****. Fotografía. Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Museo del Traje-CIPE (Madrid).*

Las referencias protocolarias dan poca información de las características propias del sombrero[278].

En cuanto al cuidado del cabello en el hombre, habituales como por media España[279] fueron las largas guedejas masculinas, tendidas sobre los hombros o recogidas en trenzas y moños hasta mediado el siglo XX, característica propia del peinado masculino. Es a partir de las modas del pelo corto, quizás asociado a una mayor higiene y cuidado del pelo masculino, cuando se extiende el uso del pañuelo a la cabeza, dispuesto atado en banda generalmente, con una lazada a un lado y que solía servir de asiento al sombrero[280].

---

278 «Dos sombreros pardo hombre= 22 rs» (Mironcillo 1860). «Un sombrero fino= 84 rs» (Ávila, 1792). «Otro remendado= 40 rs» (Ávila, 1792). «Dos dichos mas usados de encerado y castor= 46 rs» (Ávila, 1792). «Un sombrero= 7 rs» (Ávila, 1778). «Un sombrero de tres picos= 10 rs» (Muñogalindo, 1801). «Dos sombreros para hombre= 22 rs» (Mironcillo, 1860). «Dos sombreros, uno blanco y otro encerado para salir a caballo= 50 rs» (Ávila, 1793). «Dos sombreros= 40 rs» (Ávila, 1794). «Un sombrero= 12 rs» (Ávila, 1796). «Un sombrero= 16 rs» (Ávila, 1801). «Un sombrero andado= 24 rs» (Ávila, 1799). «Otro sombrero andado= 20 rs» (Ávila, 1799). «Dos viejos mui andados= 6 rs» (Ávila, 1799). «Un sombrero= 8 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Dos sombreros= 20 rs» (Ávila, 1827). «Un sombrero= 10 rs» (Ávila, 1827). Y entre los sombreros de uso eclesiástico se citan «Tres sombreros de ala tendida bien traídos= 120 rs» (Ávila, 1805)

279 Al respecto conviene leer a COTERA (1999) que repasa ampliamente las referencias antiguas del peinado masculino de buena parte del país antes de adentrarse en las peculiaridades del alistano.

280 Pañuelo *morrión* es la terminología usada en El Barraco para indicar este tipo de pañuelos de cabeza anudados.

Ángel Redondo de Zúñiga. ***Tipos populares***. *Fotografía realizada en la ciudad de Ávila. Ella viste blusa o chambra blanca y sobre el talle pañuelo claro rameado. Gasta mandil de fleco, probablemente azul o morado y manteo blanco de tirana estampada rematada en picos. Peina moño de rosca y luce encima del él la gorra de paja de centeno con el encarrujado elaborado con paja abierta. El mozo gasta traje de tres piezas: calzón corto con botonadura metálica (donde observamos el arco de botones), chaqueta de panilla y chaleco de cuello smoking. La media negra, el borceguí de becerro claro y el sombrero de ruedo completan la indumentaria másculina.*

Patrocinio Martínez Jiménez. (1920). ***Hombre al estilo del país****. Dibujo coloreado. Estudio del Traje Típico de la Provincia de Ávila. Patrocinio Martínez Jiménez. Museo del Traje-CIPE (Madrid). Viste sombrero de emborla, camisa con pechera labrada, chaleco, chaqueta y calzón con senojiles, faja bordada, polaina y bota.*

El vestir de los Niños

Generalmente la indumentaria infantil ha estado siempre más desatendida que el resto del vestir tradicional. Poco a poco se van incorporando datos a este tipo de ropas que se han conservado en mucha menor medida que las de los mayores. El desgaste y el reaprovechamiento de piezas una y mil veces ayudó poco a mantener los ropajes de los infantes. También influyó la aparición de telas baratas, que acabaron dando formas a batas y blusillas, arrinconando los últimos vestigios de indumentaria infantil antigua.

Las mantillas de envolver y los fajeros

De onda tradición es la antigua costumbre de fajar los niños de cuerpo entero, en búsqueda de fortalecer el cuerpo y los huesos del recién nacido[281]. Todavía en algunas comarcas recordaron para nosotros como hasta bien entrado el siglo XX era común colocar las mantillas con los bracitos del niño por dentro sujetos con el fajero o la cinta, inmovilizándolo completamente durante las primeras semanas. Muy conservado en la memoria viva está el uso de mantillas de envolver, envueltas o *revolvedores* y son muchos los ejemplares que hemos llegado a ver todavía en la comarca[282].

Los niños se envolvían por la cintura, dejando los bracitos al aire, en las *sabanillas*, piezas rectangulares de lienzo (bien de lino o algodón) que servían de pañales[283]. Estas sabanillas se recubrían de nuevo con las mantillas (a veces y especialmente en días de más fiesta por más de una). Estas solían dar varias vueltas al muchacho ayudando a la rigidez de los cuerpecillos y al propio abrigo de la criatura.

El material empleado en la confección de estas singulares piezas era normalmente la lana en los distintos géneros utilizados (la estameña, la bayeta, el sayal…) y más modernamente el muletón. Las más adornadas fueron siempre las utilizadas en el bautizo[284] del infante, existiendo también mantillas más de diario.

La decoración de estas mantillas coincide en estética y técnica con los adornos de los faldamentos de la madre[285], y en muchos casos han aparecido las mismas piezas a juego, tanto para el infante

---

281 Al respecto existe la creencia que esta quietud hace al niño más pasivo y dormilón (DEMAUSE, 1982). En el Pirineo oscense, en Ansó existió el ritual del *sacamanetas*, momento pasado la cuarentena de la Virgen, en el que los bracitos del niño se dejan de fajar por dentro de los pañales y mantillas (IBOR, 2003). «Una faja de lana estambrada pequeña= 2r» (Ávila, 1793). «Una faja de ilo fino= 6 rs (Ávila, 1794). «Otra labrada usada= 9 rs.» (Ávila, 1794). «Otra faja de sedeña usada= 6 rs» (Ávila, 1794). «Una faja para Niño Blanca= 6 rs» (Ávila, 1796). «Tres fajas de ilo y estambre= 8 rs» (Ávila, 1799).

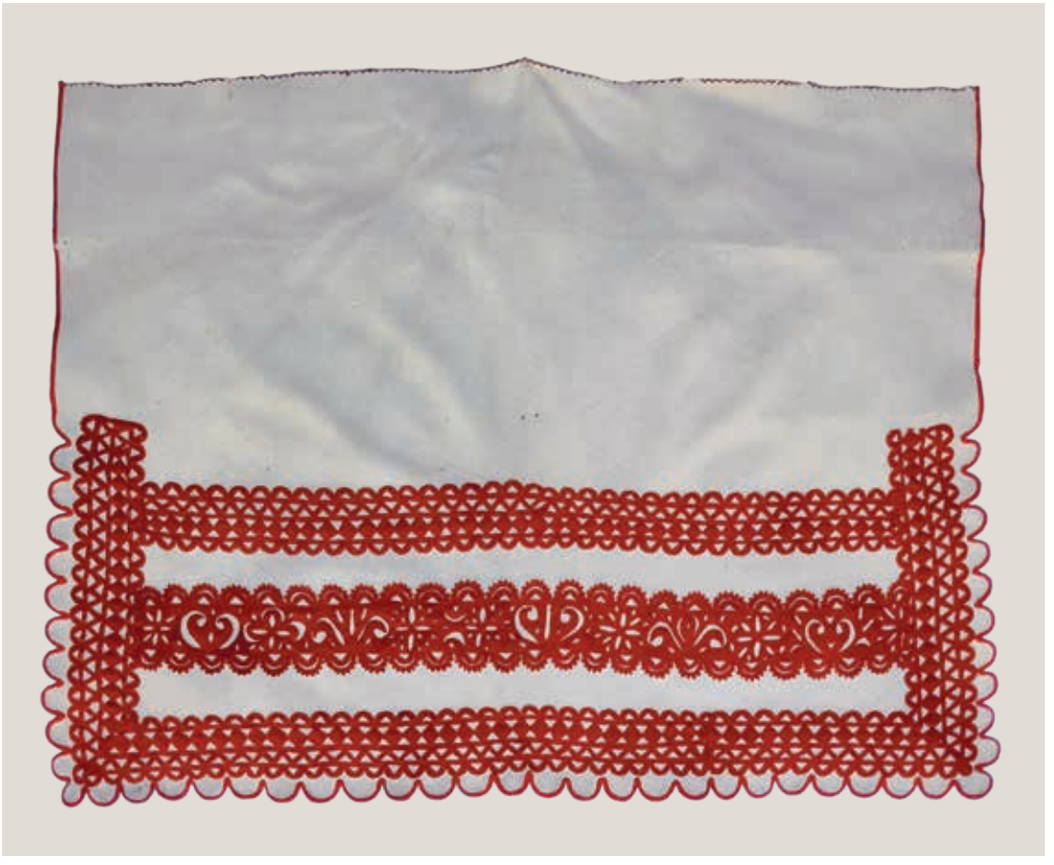
282 Interesantes son las anotaciones a estas piezas recogidas en los protocolos notariales, muchas de ellas encintadas. «Una mantilla de Vayeta blanca ordinaria y con arpon y terciado azul= 11 rs» (Ávila, 1793). «Una mantilla de vayeta entrefina con castañuela y listón verde nueva= 9 rs» (Ávila, 1793). «Otra mantilla de vaieta entrefina pajiza con terciado de griseta y con cinta de lana encarnada algo usada= 12 r» (Ávila, 1793). «Otra de vayeta pajiza vieja con un remiendo= 3 rs» (Ávila,1793). «Una mantilla de cinco cuartas de Gerga angosta usada= 2 rs» (Ávila, 1793). «Otra igual como la anterior con un remiendo rayado= 2 rs» (Ávila, 1793). «Una mantilla de vayeta pajiza con cinta vedegai= 5 rs» (Ávila, 1793). «Una mantilla de vayeta pajiza con cinta azul= 7 rs» (Ávila, 1793). «Una mantilla entrefina encarnada con cinta y otra pagiza basta con cinta= 24 rs» (Muñogalindo, 1860). «Otra mantilla de paño de tramado con cinta y Una faga blanca= 22 rs» (Muñogalindo, 1860). «Una mantilla de Bayeta de cien ilos para un Niño= 8 rs» (Ávila, 1791). «Un Rebolbedor de tela guarnecido= 4 rs» (Ávila, 1791). «Dos mantillitas de Niños blancas= 2 rs» (Ávila, 1791). «Una mantilla baieta entrefina color de Naranja para Niño= 20 rs» (Ávila, 1794). «Otra pajiza usada con cinta= 6 rs» (Ávila, 1794). «Unos Embueltos de Niño= 20 rs» (Ávila, 1798). «Cinco mantillas de baieta andadas con remiendos= 20 rs» (Avila, 1799). «Una mantilla de indiana con guardilla morada= 5 rs» (Ávila, 1794). «Otra baieta morada con cinta azul usada= 3 rs» (Ávila, 1794). «Otras dos mantillas pajizas para Niño, una grande y otra pequeña usadas= 3 rs» (Ávila, 1794). «Otra mantilla de codellate mui vieja= 17 rs» (Ávila, 1793). «Un rebolbedor de niño= 30 rs» (Aldea del Rey, 1800). «Otra de entramado raiada muy angosta= 1 rs» (Ávila, 1793). «Un revolvedor de Muselina con encaje= 8 rs» (Ávila,1796).

283 En muchos casos se reutilizaron para ello restos de sábanas o camisas, *badalisos* por el uso de los años y suaves para la piel del niño. En otras ocasiones eran piezas primorosamente bordadas y adornadas. «Siete pañales de lienzo usados= 35 rs» (Ávila, 1799). «Dos pañales de Niño= 17 rs 175 (Ávila, 1793).

284 Es por ello que se conozcan en muchos casos como mantillas de acristianar. Eran, junto con el gorro, regalo de los padrinos y así se recoge en la encuesta del Ateneo de Madrid, sobre costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte, de 1901, para la villa de Arévalo (Ávila).

285 En palabras de PORRO (2003) «en un intento de protección mágica por afinidad de seguir acogiendo en esta mantilla al niño, de igual manera que la saya de la madre lo había acogido ya durante nueve meses». En Ávila este uso lo hemos documentado en todas las comarcas.

Recreación de mujer amblesina con niño en mantillas.



Mantilla o envuelta blanca picada en rojo. Solosancho (Valle Amblés).

Mantilla amarilla picada en negro. La Torre (Valle Amblés).

Mantilla o envuelta blanca con tirana de merino. Bularros (Sierra de Ávila).

Mantilla roja estampada. Casasola (Valle Amblés-Sierra de Ávila).

Mantilla blanca picada en rojo. Solosancho (Valle Amblés).

Mantilla blanca con castañuelas, encintada con terciopelos. Niharra (Valle Amblés).

Ruedos de envueltas amblesinas con los característicos picos y ondas.

Mantilla blanca picada en rojo. Sin localizar, probablemente de Riofrío (Valle Amblés). Museo Sorolla (Madrid). Utilizada por el pintor en Visión de España, Castilla, La Fiesta del Pan (1913).

como para su progenitora, dependiendo el aderezo de las manos que la confeccionaban, el uso diario o festivo de la pieza o incluso las economías de las familias.

Así, se han conservado mantillas de diario con indiana floreada alrededor y mantillas más festivas con tiranas picadas, repitiendo los modelos de los manteos. Muy usuales son las de grandes castañuelas, pero también aparecen de tres cenefas, dependiendo del tipo de manteo al que acompañaban.

Menos usuales son las mantillas encintadas, aunque también hemos llegado a ver algún ejemplar. La mayoría de ellas van rematadas con pequeñas *castañuelas* ribeteadas por una pequeña cinta de color contrastado y con ruedos interiores de paños o telas de resalte. En cuanto a los colores de base abundan las pajizas, pero también las blancas, coincidiendo con los colores más abundantes de los manteos femeninos.

Este tipo de piezas elaboradas en paños de colores, adornadas con primor, se fueron sustituyendo desde principios del siglo XX por los faldones blancos de acristianar comunes a todas la comarcas y más propios de modas urbanas, perdiéndose el interés local de estas prendas.

Fajero. El Barrio (Valle del Corneja).

Los fajeros

Las mantillas se sujetaban con los fajeros[286], cintas más o menos elaboradas y decoradas. Como ceñideros gastaron las confeccionadas en telares de mano o peines, con urdimbres y tramas de colores, las mismas que acababan usándose para ligas o ataderos de mandiles y manteos, de las que hemos visto un buen puñado de ellas.

También aparecen fajeros bordados primorosamente a punto de cruz usándose, además, las *cintas madrileñas* de seda para estos menesteres, que aparecen en muchos casos junto a las envueltas. Modernamente este tipo de fajeros se sustituyeron por piezas de fabricación industrial en piqué o algodón, utilizados hasta hace bien poco.

Los gorros

El gorro o marmota[287] es junto a la mantilla de envolver la otra pieza notable más adornada del vestir infantil. Coloristas por demás, eran confeccionados sin escatimar aderezos (cintillas, agremanes, puntillas, lentejuelas, lazos…) en todo tipo de géneros (*cintas madrileñas*, indianas floreadas, espolines de seda, merinos…). Servían, además, para proteger la frágil cabecita del niño del sol, de los golpes y del frío. Para ello era muy común superponer varios de estos gorrillos, especialmente el

---

286 «Una faja de lana estambrada pequeña= 2r» (Ávila, 1793). «Una faja de ilo fino= 6 rs» (Ávila, 1794). «Otra labrada usada= 9 rs.» (Ávila, 1794). «Otra faja de sedeña usada= 6 rs» (Ávila, 1794). «Una faja para Niño Blanca= 6 rs» (Ávila, 1796). «Tres fajas de ilo y estambre= 8 rs» (Ávila, 1799).

287 DE LA FUENTE (1924) en su vocabulario define el término marmota como «gorro de encima y muy adornado, para niños». Como gorro, gorrete o gorra se recoge en los protocolos notariales: «Un gorro de tupé encarnado de Varragan adornado con terciopelo bueno forrado= 5 rs» (Ávila, 1793). «Un gorrete para Niño verde y morado vastante usado= 2 rs» (Ávila, 1793). «Un gorrete para Niño de ruan=1 r» (Ávila, 1793). «Una gorra para Niño es de terciopelo guarnecida de blonda= 20 rs» (Ávila, 1794). «Otra de color de rosa guarnecido de gasa con cintas y flores= 12 rs» (Ávila, 1794). «Una Gorra para Niño» (Ávila, 1796). «Tres gorros guarnecidos de cintas y bolondas= 40 rs» (Avila, 1799). «Otro gorro viejo= 3 rs» (Ávila, 1799). En algunas comarcas de Zamora, Salamanca, Segovia y Valladolid el término marmota se aplica a un gorro de punto con pompas multicolores, eminentemente de abrigo (PORRO, 2003). También aparece «Un chichotero negro con su caja= 20 rs» (Ávila, 1799) que entendemos que es un tipo de gorro reforzado para los golpes.

Gorro de acristianar. Serranillos (Valle del Alberche).

día del bautizo[288]. El de abajo, por lo común blanco, y de labor de ganchillo o de lienzo y el superior francamente decorado como hemos dicho. Este acúmulo de gorros, al igual que en las mantillas, servía, en creencia, para fortalecer la cabeza y corregir las posibles deformaciones del parto.

Generalmente estos gorros constan de tres piezas[289], una pieza que recorre la cabeza de oreja a oreja por arriba, otra para la nuca y un volante que cubre el cuello para resguardarle del frío. La gran mayoría de ellos lucen una cinta enrizada en la frente.

Curiosa resulta también la costumbre de gastar luto en los niños recién nacidos cuando faltaba algún progenitor. Esto se solía concretar en el uso de un gorro negro[290] para el pequeño.

Juboncillos, manguitos y babaderos

Los frágiles cuerpecillos de los niños se cubrían con un juboncillo sin mangas[291], dispuesto encima de una camisilla de fino lienzo[292]. Este juboncillo era elaborado con paño, o restos de telas y abrigaba

---

288 DE LA FUENTE (1924), nos describe así la estampa de los niños serranos abulenses: «…lo más curioso es la serie de mantillas y los enormes fajeros con que empaquetan, más que envuelven, a los niños, dejándoles hechos un cilindro inextensible, y colocándoles, por ende, hasta tres gorros, no como abrigo sino como adorno; porque la marmota de encima tiene toda clase de cintas y flores».

289 A diferencia de los documentados en Sayago (CALLES Y RAMOS, 2010) que suelen ser de dos piezas al igual que en Aliste (de *caras* y *casquete* que así llaman a las piezas laterales y a la banda central respectivamente, COTERA (1999)).

290 De las pocas referencias que hay a este tipo de piezas infantiles de luto aparece un ejemplar recogido en la Montaña Leonesa en EMPERADOR (2015). También en Salamanca, LORENZO (1998) indica la costumbre de vestir a los niños con mantillas moradas en el caso de lutos en la casa. «Una gorra negra de tafetan bastante usada= 4 rs» (Ávila, 1794). «Una gorra de punto, y un gorro negro= 32 rs» (Ávila, 1827)

291 «Un jubón de seda para Niño viejo= 4 rs» (Ávila, 1793). «Un jubón cielo de rizo remendado para Niño= 8 rs» (Ávila, 1793). «Un jugón de niño= 6 rs» (Aldea del Rey, 1800).

292 Las camisas de los niños participaban en varios rituales de sanación. DEL PESO (2017) nos cuenta como ésta, en Navalmoral, se ponía a cocer para averiguar qué persona del entorno familiar destapaba el puchero y era la causante del mal de ojo. Un ritual similar, pero echando agua bendita a cocer, se llevaba a cabo en Aldealbad del Mirón (JAÉN, 2013). También la camisa del niño herniado se introducía con una *destrala* en una horca de un rebollo la mañana de San Juan, diciendo el siguiente conjuro: *Tómalo Juan, dámelo María y que este niño sane de la quebracía* (ritual documentado en las localidades de Serranillos y San Juan de la Nava, en el Alto Alberche). «Una camisilla para Niño con encages= 3 rs» (Ávila, 1793). «Una camisa para Niños=1 rs» (Ávila, 1794)

el cuerpo del infante, aunque también se confeccionaron enteros con alguna tela rica. En ocasiones se cosían medallas a la ropa del crío como protección[293].

Los manguitos recuerdan a las mangas de los jugones femeninos. Normalmente eran elaborados, los más lujosos, con sedas, con amplia hechura y recogiendo su vuelo, con diminutos frunces, en un pequeño puño de terciopelo[294]. Las dos mangas, sueltas, se ataban por detrás, a la espalda, con

Babero. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja).

Manguitos de indiana y puños de terciopelo. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

293 Era común coserlas en distintas piezas, entre ellas en el fajero, pero también en mantillas y jubones. «Un juboncito de Barragan encarnado forrado en lienzo para niño, con siete medallas de Alquimia, una de plata y una bolsa= 8 rs» (Ávila, 1793).

294 En Berrocal aparecen ejemplares decorados por demás con puntillas blancas a media manga y lentejuelas en los traspuños, detalles que realzaban el carácter festivo de estas piezas.

Jubón de niña con indianas floreadas en mangas bufas. Santa María del Berrocal (Valle del Corneja). Colección etnográfica REVITEX.

un hiladillo[295]. A diario también se trajeron pequeños juboncillos con mangas, hechos de retales de piezas o indianas floreadas en el afán de reaprovechar las piezas mil y una veces, tan propio para la indumentaria infantil.

Completaba el hato el babero o babadero. Piezas elaboradas de lienzo fino recamado de puntillas y entredoses que preservaban de la mancha el resto de piezas del vestir del niño.

Los amuletos

Los niños eran las criaturas más indefensas que existían. Se protegían contra las brujas con una serie de adminículos que, mientras adornaban al mamón, le entretenían e intentaban sacarle adelante.

295 Estas piezas, arcaicas por demás, aparecen escasamente en la indumentaria infantil. Están documentadas en Sayago (CALLES Y RAMOS, 2010), en la Churrería, comarca a caballo entre Segovia y Valladolid, por PORRO (2003) y recientemente en Navalcán (Toledo) en los trabajos de campo de José Luis Sánchez. «Tres pares de manguitos para Niño, uno de tripe azul= 3 rs» (Ávila, 1793). «Otro par de manguitos azules= 1 rs» (Ávila, 1793). Hermosísimos son los ejemplares conservados en Berrocal (Valle del Corneja).

Estas sartas aparecen ya muy documentadas en los textos antiguos y figuran en la iconografía del Siglo de Oro español, en muchos de los retratos de infantes e hijos de la nobleza.

Escasísimos son los apuntes a estas piezas en la memoria viva de la comarca y aún en toda la provincia, contrastando con las valiosas referencias escritas en protocolos notariales, que dan al uso de los amuletos una importancia más que apreciable durante todo el siglo XIX.

Entre las piezas que sirvieron de amuleto se encuentran los Evangelios y la Regla de San Benito[296] usados como detente (hojas impresas de las sagradas escrituras insertas entre telas primorosamente bordadas por manos monjiles), medallas, escapularios, ramitas de coral (que facilitaban la coagulación de la sangre en heridas fortuitas), campanillas[297] (cuyo sonido ahuyentaba a las brujas y malignos), chupadores[298] y colmillos y cuernos[299] (que favorecían la dentición del niño), castañas de indias (aliviaba de tumores y quistes), garras de tejón[300] (para el temido mal de ojo) y cien otras fórmulas que dependiendo de la localidad y comarca variaban enormemente[301]. No sólo los niños disponían de amuletos, también las mujeres traían cuentas de leche para favorecer la lactancia y algunos de los dijes[302] descritos.

Los niños en manteo

A partir de echar a andar la criatura se abandonaban las mantillas y se ponía de corto al párvulo. Independientemente del sexo, se traían vestidos con faldamentos, manteíllos o vestidos, sin

Escapulario (anverso y reverso). Niharra (Valle Amblés).

296 «Unos evangelios y regla de san Benito= 28 rs» (Ávila, 1796). «Tres Bolsos, tres Carreras de Evangelios un corazonzito y una Regla de San Benito= 30 rs» (Ávila, 1796). «Una caja que contiene cintas, carteras, evangelios y otras cosillas= 30 rs» (Ávila, 1799)

297 «Un cascavelero, y esquilas de plata que pesaron cinco onzas menos un Adarme a 19r cada onza= 95 rs» (Ávila, 1792). «Campanilla, mano de tejo y chupador con cadenas de plata= 58 rs» (Muñana, 1862).

298 «Un chupador de cristal» (Ávila, 1794). «Un engaste para chupador= 1 rs» (Ávila, 1799). «Un chupador engastado en plata y su cadena= 8 rs» (Ávila, 1799).

299 «Un cuerno de cierbo engastado en plata= 7 rs» (Muñana, 1862).

300 «Una mano de tejo, una Castaña de Indias un Chupador con sus cadenas y Guarniciones de Plata y Doce medallas de Plata chicas y Grandes= 200 rs» (Ávila, 1796). «Una mano de tejo, una Iga y una castaña, todos tres, con sus cadenas de plata= 36 rs» (Ávila, 1799).

301 En la provincia de Ávila están documentadas medallas cosidas al fajero (Hoyocasero), cruces de saúco (Navalmoral), sonajero de sirena (El Barraco) o *petacones* (Aldealabad del Mirón) entre otros amuletos recordados.

302 «Tres Dijes de Plata de feligrana= 54 rs» (Ávila, 1796). «Unos dijes para niño con esquila de plata= 40 rs» (Ávila, 1804).

diferenciar niños de niñas. Los protocolos también los especificaba expresamente para los niños[303], junto con otras piezas femeninas como jubones o mandilillos. Los adornos serían sencillos encintados o pequeños picados. La heterogeneidad en la indumentaria era notable en estas primeras edades hasta que ya cumplidos los cuatro años se individualiza el vestir para cada sexo con indumentarias propias.

El calzado y el arreglo de los cabellos

Más que común fue que los niños anduvieran mayormente descalzos, aunque dependiendo de las distintas economías se pudieran calzar pequeñas albarcas o sencillos calcetines de lana o paño (PORRO, 2013). El pelo se trajo largo hasta bien mediado el siglo XIX. Es a partir de entonces cuando a los niños se les rapa la cabeza dejándoles un característico flequillo que en Ávila se conoce como la *mecha*[304]. Las niñas dejaban crecer su pelo que se recogía en pequeños lazos o *quiquis*, costumbre que ya aparece bien documentada al menos desde el siglo XVII entre los infantes de la aristocracia en multitud de pinturas. Será a partir de los seis o siete años cuando las niñas empiezan a poder elaborar, por la largura del pelo, pequeños moños trenzados en la forma y manera de las mujeres, peinados que sustituirán a las sencillas trenzas que hasta esa edad gastaron por fuerza.

---

303 «Un manteo de serafina fondo pajizo y ruedo verde para Niño= 12 rs» (Ávila, 1793). «Otro de vaieta fino encarnado con arpon azul y ruedo verde para Niño= 15 rs» (Ávila, 1793). «Una falda de niño con transparente= 40 rs» (Ávila, 1827). «Un manteitto verde para niño usado= 3 rs» (Ávila, 1793). «Otro manteito de Niño de vaieta pajizo con tirana verde y ruedo de estopa= 6 rs» (Ávila, 1793). «Tres enaguillas de niño y un refajillo= 12 rs» (Ávila, 1827). «Un mandilete de Indiana largo para Niño= 3 rs (Ávila, 1793). «Un mandilete y un ajustador de estopa y bayeta= 2 rs» (Ávila, 1793). «Dos enaguillas de lienzo y estopa viejas pequeñas= 4 rs» (Ávila, 1793). «Un juboncito de Niña de lienzo Zintado, viejo= 3 rs» (Ávila, 1791). «Otro de cotonia tambien de Niña en otros 3 rs» (Ávila, 1791). «Un mandil de muselina blanca para Niño= 14 rs» (Ávila, 1796). «Dos Basquiñas para Niña, una de Sargueta y otra de Estameña= 12 rs» (Ávila, 1796).

304 Así lo conocían en Serranillos (Valle del Alberche) y era obligado su uso hasta de bien mocito. Con *mecha* retrató Valeriano Bécquer a los niños en su obra soriana *La carreta* y en el grabado abulense *La bendición del abuelo*.

BIBLIOGRAFÍA

ACERO, E. (2014). *De paño y piel. Indumentaria tradicional de Villanueva de la Serana y su comarca.* Saber Popular. Revista Extremeña de folklore. Número 33.

ALVARGONZÁLEZ TERRERO, M.; CUBILLA GONZALO, H.; GORRITI YANGUAS, R.; YUSTE GALÁN, A. M. (1996). *El Santuario y el Camarín de la Virgen de la Peña de Sepúlveda*. Hermandad de Nuestra Señora de la Virgen de la Peña de Sepúlveda.

ANDERSON, R.M. (1951). *Spanish Costume Extremadura*. Hispanic. Notes & Monograph. Essays, studies, and brief biographies issued by the Hispanic Society of America. Peninsular Series. New York.

ARBETETA, L. (coord) (1998). *Catálogo de la exposición "La joyería española, de Felipe II a Alfonso XIII en los museos estatales*. Ministerio de Educación y Cultura, Dirección de Bellas Artes y Bienes Culturales. 222 pp.

BALLESTA Y AZUAR, J. (1924). *Memoria sobre prendas interiores del traje regional*. Memoria de Licenciatura. Museo del Traje-CIPE, inédito.

BENITO CALZADA, R. (2020). *La indumentaria tradicional en El Rebollar: El traje charro.* Instituto de las Identidades. Diputación de Salamanca.

BLANCO, J.F. (2019). *Anthropografías. Memoria Gráfica de la provincia de Salamanca.* Selección de imágenes de María Fernanda Martín Muñoz. Instituto de las Identidades. Diputación de Salamanca.

BLÁQUEZ REVIRIEGO, J. y DEL PESO TARANCO, C. (2019). *Boda en Castilla. Santa María del Berrocal (Ávila)*. En *A la gala de la buena novia*. Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria). ACERO, E. y BOROBIO, E. (comisarios). Diputación Provincial de Soria.

CALLES PÉREZ, A. Y RAMOS GARCÍA, C (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián Ocampo.

CAVERO PÉREZ, O. y ALONSO GONZÁLEZ, J. M. (2002). *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca (León)*. Instituto Leonés de Cultura.

COTERA, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Diputación de Zamora.

DÁVILA CORONA, R.M.; DURAN PUJOL, M.; GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (2004). *Diccionario de telas y tejidos. Castellano-catalán.* Junta de Castilla y León.

DE LA FUENTE ARRIMADAS, N. (1925-1926). *Fisiografía e historia del Barco de Ávila – Ávila*. Tipografía y encuadernación de Senén Martín.

DEL PESO TARANCO, C. (2016). *De manteos y mantillas en el vestir serrano abulense: estilos, adornos y tradición*. La Palabra Vestida 2. Diputación de Soria.

DEL PESO TARANCO, C. (2017). *El avío serrano avilés: El Traje de Rabo.* Archivo de Folklore de Ávila. Serie de Estudios de Indumentaria Tradicional "El Hilo de Oro".

DEL PESO TARANCO, C. (2018). *Las gorras de paja de centeno. El peinado y el tocado femenino en Ávila*. Archivo de Folklore de Ávila. Serie de Estudios de Indumentaria Tradicional "El Hilo de Oro".

DEMAUSE, L. (1982). *Historia de la infancia*. Barcelona: Alianza Universidad, 1982

DE TAPIA. *Trabajo y sociedad en el campo castellano. El universo campesino de Ávila en el siglo XVI*. Institución Gran Duque de Alba. Diputación de Ávila.

DÍAZ DÍAZ, T. (2008*). Santa María de la Cabeza, única santa nacida en la provincia de Guadalajara (Caraquiz, Uceda), de origen judeoconverso*. Simpsium El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y artes, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. San Lorenzo de El Escorial.

DÍAZ GONZÁLEZ, J. y CASADO LOBATO, C. (1988). *Estampas castellano-leonesas del siglo XIX*. Trajes y Costumbres. Ediciones Leonesas.

EMPERADOR, J. Y SANTOS, C. (2015). *Indumentaria tradicional de la Montaña Leonesa.* Fundación MonteLeón.

FRAILE GIL, J.M. (2002). *Disquisiciones galanas. Reflexiones sobre el porte tradicional*. Centro de Cultura Tradicional Diputación de Salamanca.

FRAILE GIL, J. M. (2006). Las albarcas de coracha en la tierra madrileña. *Revista de Folklore* nº 307. Fundación Joaquín Díaz.

GARCÍA SÁNCHEZ, J (2000). *El traje de Lagartera*. Museo Sorolla.

GONZÁLEZ CASTRO, D. (2015). *La Guerra de la Independencia en Piedrahíta*. Punto Rojo Libros.

HERNÁNDEZ DE LA OBRA, E. (2015), *Sombrero de Mayordoma de la Romería de San Benito del Cerro del Andévalo (Huelva)*. Blog de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

HERRADÓN FIGUEROA, M.A. (2016). Icono y patrimonio. El traje popular en la Edad de Plata. *La palabra vestida II. Indumentaria histórica y popular*. Diputación de Soria.

HOYOS SANCHO, n. (1935). Tocados y peinados femeninos regionales en España. *Anales del Museo del Pueblo Español*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, tomo I, cuadernos 1 y 2, Madrid.

IBOR MONESMA, C. (1996). Peinados femeninos tradicionales en Aragón. *Temas de antropología aragonesa*, Nº. 6.

IBOR MONESMA, C. (2003). *Sobre la indumentaria popular infantil en Aragón a finales del siglo XIX y principios del siglo XX*. Temas de antropología aragonesa.

IBOR MONESMA, C. (2012). *Peinados y tocados populares de las aragonesas durante el siglo XIX y principios del XX* en GUARC Y LATAS (COORD), (2012). *Indumentaria Tradicional Aragonesa.* Apuntes para una historia. Ediciones Prames.

JAÉN CASTAÑO, M. (2013). Creencias acerca del mal de ojo y de la brujería en Aldealabad del Mirón (Ávila). *Revista de literaturas populares* XIII-2 (2013). Universidad Nacional Autónoma de México.

KLEMM, A. (1932). *La cultura popular de la provincia de Ávila*, en Anales del Instituto de Lingüística, T. VIII. Mendoza (Argentina). Universidad de Cuyo, 1962. Reedición de Pedro Tomé, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Diputación de Ávila. Institución Gran Duque de Alba, 2008.

LEÓN FERNÁNDEZ, M. (1996). Notas sobre joyería tradicional en la provincia de Madrid. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LI, nº 2.

LEÓN FERNÁNDEZ, M. (2015a). *Notas acerca del porte tradicional en el Rincón* en FRAILE (2015). *Música y tradición oral en el Rincón de la Sierra (Madrid)*. Grupo ANAYA.

LEÓN FERNÁNDEZ, M. (2015b). El abrigo de las pastoras en la Tierra de Buitrago (Madrid). *Revista de Folklore* 401.

LÓPEZ (2005). *Ligas entre la sujeción y la seducción*. Datatèxtil nº 13.

LORENZO, R. M. (1998). El niño en la sociedad tradicional. En PELEGRÍN et al. (1998). *El niño, etnografía de una vida que se crea*. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca.

MADOZ, P. (1845-1850). *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España. Ávila*. Valladolid: Ámbito, edición facsímil (reproducido en 2000).

MARTÍN GARCÍA (1998). *La industria textil en* Ávila *durante la etapa final del Antiguo Régimen. La Real Fábrica del algodón.* Institución Gran Duque de Alba de la Diputación Provincial de Ávila.

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, P. (1920). *Estudio del Traje Típico de Ávila*. Memoria de Licenciatura de la Escuela Superior de Magisterio (inédita). Museo del Traje.

PAJARES, J.L. (1998). *Redescubrir Ávila. Artículos, fotografías y grabados antiguos.*

PIÑEL SÁNCHEZ, C. (1998). *La belleza que protege. Joyería popular en el occidente de Castilla y León*. Obra cultura Caja España-Zamora. 70 pp.

PORRO FERNANDEZ, C. A. (2003). Notas sobre indumentaria infantil en Castilla y León. *Revista de Folklore* número 267.

PORRO, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos.* Colección Becas de Investigación. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana Manuel González Herrero. Diputación de Segovia.

PORRO, C. (2018). Grabados, ilustraciones y estampas de los tipos segovianos. Siglos XVIII, XIX y XX. En PORRO, C. (coord.) (2018). *Indumentaria de Segovia*. Diputación de Segovia.

PORRO, C. (2019). *La indumentaria tradicional de Villada (Palencia).* Archivo de la Tradición Oral de Palencia.

PORRO, C.A. (2010). Sobre la indumentaria segoviana. *Revista Lazos*. Revista del Centro de Interpretación del Folklore y la cultura popular número 29. Otoño 2010. pp-18.

RODRIGUEZ FERNÁNDEZ, F. (2011) *O traxe muradán*. Autor editor.

SANCHIDRIÁN GALLEGO, J.M. (2009). *Avileses. Tipos de Ávila. Estampas y fotografías.* Estampas de la Tierra de Ávila 6. Piedra Caballera Asociación Cultural.

SANCHIDRIÁN, J.M. (2005). *Ávila dibujada. La ciudad ilustrada en el siglo XIX*. Excelentísimo Ayuntamiento de Ávila. Área de Urbanismo.

SOMOZA ARRIBAS, J.A. (2017). *Indumentaria y Joyería Barraqueña (1620-1960).* Editorial: Ayuntamiento de El Barraco.

TALLÉS CRISTÓBAL, A.B. (1985). La indumentaria tradicional. En *El Arte Popular en Ávila*. GONZÁLEZ-HONTORIA Y ALLENDESALAZAR, G.; GONZÁLEZ RUBIO, C.; LOBATO CEPEDA, B.E.; PADILLA MONTOYA, C.; TIMÓN TIEMBLO, M.P.; TALLÉS CRISTÓBAL, A.B. (1985). Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial de Ávila, pp 297-333.

VALADÉS, J.M. (2019). *Los orives. Orfebrería de filigrana en la provincia de Cáceres. Siglos XIX y XX*. Institución cultural El Brocense. Diputación Provincial de Cáceres.

VILELLA, C. (2000). *Trajes de la isla de Mallorca*. Estudio preliminar y comentarios de P. de Montaner y Margalida Rosselló Pons. La Foradada.

WATTENBERG, E. (2008). *Tesoros de la Guerra de la Independencia en el Museo de Valladolid.* Junta de Castilla y León.

RELACIÓN DE INFORMANTES PARA ESTE ARTÍCULO

Mari Cruz Jiménez Jiménez y Amparo Jiménez Jiménez – Ropero Santa María de la Cabeza *(Ávila)*, Agapita *(Baterna)*, Carmen Hernández González, Lourdes Miguel, Victoria Pérez Zazo, Serapia de la Parra Jiménez, María de la Parra García, Manuela Sánchez Galán, Socorro Garrosa Garrosa, Isabel García Martín *(Solosancho)*, Paloma Jiménez López *(La Torre)*, Satur Jiménez Jiménez, Pilar Jiménez *(Niharra)*, Asunción Derecho y Julio Arribas *(Puerto Castilla-Niharra)*, Carmen Sánchez, José Antonio Somoza, Rosario Jiménez *(El Barraco)*, José Antonio Hernández Hernández, María Concepción Hernández Hernández *(Padiernos)*, María José Moreno Blázquez *(Hoyorredondo)*, Felipe López Luque *(Bularros)*, Sol Gómez Ferreras *(Burgohondo)*, Óscar Robledo Merino *(Ávila)*, Ana Isabel Muñoz Domínguez *(Casasola)*, Cristina Salinero Martín *(Ávila)*, Ana Belén Cruz *(Crespos)*, Joaquín Hernández *(Ávila)*, Purificación Hernández *(Serranillos)*, Antolina San Román, María del Carmen Herranz *(Navalmoral)*, Venicio, María Luisa de la Calle, Antonia Sánchez, Javier Blázquez Reviriego *(Santa María del Berrocal)*.

PROTOCOLOS NOTARIALES CONSULTADOS (A.H.P. de Ávila):

MUÑOGALINDO

Jiménez Llano, Santiago (1860-1899)
Años consultados: 1860-1861; 1862; 1863-1865; 1866-1867; 1868-1869.

ÁVILA

Alonso Pacheco, Pedro (1783-1826)
Años: 1801; 1802; 1803; 1804; 1805.

González Juárez, Pedro (1791-1833)
Años: 1791-1793; 1794-1795; 1795-1797; 1798; 1799-1800; 1801-1803; 1804-1805; 1806-1807; 1808-1809; 1810-1812.

Nieto, José (1792-1795)
Años: 1792-1793; 1794-1795.

Rosado, Luis Francisco (1792-1820)
Años: 1792-1804; 1812; 1817(9-IX)-1820(13-IX); 1820.

Castillo y Mercado, Gabriel del (1798-1814)
Años: 1798-1803; 1804-1807; 1807-1808; 1809-1812; 1813-1814.

Blázquez Palomares, Antonio (1801-1808)
Años: 1801-1808

González Salceda, Antonio (1802-1836)
Años: 1802 (IV)-1812; 1813-1815; 1816-1817; 1818-1820; 1821-1823; 1824-1826; 1827-1828; 1829-1832; 1833-1836.

Abilés, Pablo (1813-1840)
Años: 1814 (9-XII)-1817(30-VI); 1815; 1815-1818.

Nieto, Ángel (1824-1879)
Años: 1824 (23 Agosto)-1825; 1826-1828; 1873; 1874.

Torres, Miguel de (1827-1847)
Años: 1827-1828; 1829-1830.

González, Nicolás Tolentino (1832-1847)
Años: 1832 (Marzo)-1833; 1834-1839.

López Hernández, Agustín (1836-1841)
Años: 1836 (Marzo)-1837(Agosto); 1840-1841.

Amores Bueno, Nicolás María (1842-1858)
Años: 1842 (23 Septiembre)-1843.

Agradecimientos

Lejos de constituir una empresa individual, cualquier afán investigador requiere del concurso de una multitud de esfuerzos, sin los cuales es imposible llevarlo a cabo ni obtener conclusiones o resultados efectivos. No bastan las palabras de agradecimiento a todas las instituciones, asociaciones y colectivos, tanto públicos como privados, de ámbito estatal, autonómico, provincial, local o particular, que han cumplido con creces con la función asignada por la sociedad, contribuyendo de variada forma a la consecución de este proyecto que —por fin— ahora presentamos impreso y encuadernado en los dos tomos en que se divide la obra:

Gobierno de España: Ministerio de Cultura y Deportes. Subdirección de Museos Estatales

Junta de Andalucía

Junta de Castilla y León

Universidad de Columbia *(Nueva York)*

Diputación Provincial de Ávila

Diputación de Guipúzcoa

Diputación Provincial de Valencia.

Diputación de Valladolid

Diputación Provincial de Zaragoza.

Obispado de Osma- Soria

Ayuntamiento de Burgos

Ayuntamiento de Deba

Ayuntamiento de Morón de Almazán *(Soria)*

Archivo Histórico de Protocolos de Madrid

Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Tarazona

Archivo Histórico Provincial de Ávila

Archivo Histórico Provincial de Cáceres

Archivo Histórico Provincial de Cádiz

Archivo Histórico Provincial de Soria

Archivo Histórico Provincial de Toledo

Archivo Histórico Provincial de Vizcaya

Archivo Municipal de Burgos

Archivo Municipal de Soria

Hemeroteca Municipal de Madrid

Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León *(Simancas, Valladolid)*

Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales "Mariano Timón" de Palencia

Fundación Joaquín Diaz *(Urueña, Valladolid)*

Fundación Lázaro Galdiano *(Madrid)*

Fundación Trajearte *(Villanueva de la Serena, Badajoz)*

Obispado de Ávila-Parroquia de Santiago Apóstol *(Ávila)*

Parroquia de la Virgen del Rosario. Talveila *(Soria)*

Parroquia de Ntra. Sra. de la Anunciación. Rello *(Soria)*

Parroquia de Ntra. Sra. de la Esperanza. El Royo *(Soria)*

Parroquia de Ntra. Sra. de la Paz. Valdeavellano de Tera *(Soria)*

Parroquia de Ntra. Sra. del Pino. Vinuesa (Soria)

Parroquia de San Miguel Arcángel Torrubia de Soria *(Soria)*

Museos

Museo Nacional del Prado *(Madrid)*

Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico *(Madrid)*

Museo Nacional del Romanticismo *(Madrid)*

Museo Sorolla *(Madrid)*

Museo Lázaro Galdiano *(Madrid)*

Biblioteca Nacional de España *(Madrid)*

Real Academia de la Lengua Española *(Madrid)*

Instituto Patrimonio Cultural de España *(Madrid)*

Museo Carmen Thyssen *(Málaga)*

Museo Numantino *(Soria)*

Museo Provincial de Ávila

Museu Nacional d'Art de Catalunya *(Barcelona)*

Museo de Belas Artes da Coruña

Museo Bellas Artes de Sevilla

Museo de Cádiz

Euskal Museoa *(Bilbao)*

Museo Guido Caprotti *(Ávila)*

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

Museo Hermanas Miñambres *(Rascafría, Madrid)*

Museo Etnológico de San Juan de Plan *(Huesca)*

Museo Etnográfico de San Andrés de Soria *(Soria)*

Colección Etnográfica de Valderueda *(Soria)*

Fondo Etnográfico Revitex *(Santa María del Berrocal, Ávila)*

Colectivos

Archivo del folklore de Ávila *(Ávila)*

Asociación Amigos del Castillo de Berlanga *(Berlanga de Duero, Soria)*

Asociación Cantobolero *(Navalacruz, Ávila)*

Asociación Cultural Con las Alforjas al Hombro *(Burgos)*

Asociación Cultural Deza Resiste *(Deza, Soria)*

Asociación Cultural La Diezma *(Grisel, Zaragoza)*

Asociación Cultural Romanillos de Medinaceli *(Soria)*

Asociación Sempiterna *(Alcañiz, Teruel)*

Asociación Siempreviva *(Pedro Bernardo, Ávila)*

Grupo de danzas de Hoyocasero *(Ávila)*

Grupo Folklórico Urdimbre *(Ávila)*

Soriamuseum *(Soria)*

Asimismo, el acceso a los fondos conservados, catalogados y clasificados en estas instituciones fue facilitado por los técnicos y funcionarios que en ellas ejercen su labor. Por atender con paciencia, amabilidad y buen hacer nuestras insistentes demandas, localizando materiales de difícil consulta, escaneando o fotografiando de nuevo para que las obras reproducidas apareciesen con calidad óptima, queremos resaltar el trabajo de:

Cristina Alovisetti *(Museo del Prado, Madrid)*

Ana Isabel Álvarez Rodríguez *(Archivo Municipal de Burgos)*

Raimundo Amutxastegi Elosua *(Ayuntamiento de Deba)*

Marian Arlegui Sánchez *(Museo Numantino, Soria)*

Javier Barón *(Museo del Prado, Madrid)*

Clara Berástegui *(Museo del Traje, Madrid)*

Jimena Blanco *(Casa de subastas ANSORENA, Madrid)*

Silvia Borau *(Museu Nacional d'Art de Catalunya)*

Paloma Calzadilla *(Museo del Traje, Madrid)*

Yolanda Cardito Rollán *(Museo del Prado, Madrid)*

Carlos de la Casa Martínez *(Junta de Castilla y León)*

Pilar Egoscozábal *(Real Academia de la Lengua Española, Madrid)*

Guillermo Enríquez *(Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid)*

Ana Flores Cantero *(Asociación Con las Alforjas al Hombro, Burgos)*

Salvador García Armillas *(Museu Etnològic, Ayuntamiento de Barcelona)*

Alberto Gil *(Museo Carmen Thyssen, Málaga)*

Juan González *(Museo del Traje, Madrid)*

Laura González *(Museo del Romanticismo, Madrid)*

Rosa González *(Museo Lázaro Galdiano, Madrid)*

José María Jaime Castañeda *(Museo de Cádiz)*

Carmen Jiménez Sanz *(Ministerio de Cultura y Deportes)*

Xabier Kerexeta Erro *(Diputación de Guipúzcoa)*

Miguel Latorre Zubiri *(Subdelegación del Gobierno en Soria)*

Carmen Lines *(Museo del Romanticismo, Madrid)*

Eva Lloret *(Diputación Provincial de Valencia)*

Rosario López *(Museo Sorolla, Madrid)*

Carmen Machuca Donado *(Junta de Andalucía, Cádiz)*

Juan Carlos Martín *(Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Simancas, Valladolid)*

Blanca Martínez Pascual *(Museo Numantino, Soria)*

Lucía Martínez Valverde *(Museo del Prado, Madrid)*

Karina Marrotta *(Museo del Prado, Madrid)*

Iván Mateo *(Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales «Mariano Timón» de Palencia)*

Amaia Mujika Goñi *(Euskal Museoa, Bilbao)*

Mª del Valme Muñoz Rubio *(Museo de Bellas Artes de Sevilla)*

Eduardo Muro Sanz *(Archivo Municipal de Soria)*

Concepción Navajas *(Museo del Traje, Madrid)*

Lourdes Páez *(Museo de Bellas Artes de Sevilla)*

Ana Carmen Pascual Díez *(Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Simancas, Valladolid)*

Luis Pérez *(Museo del Traje, Madrid)*

Patricia Pérez Dorado *(Museo de Belas Artes da Coruña)*

Alejandro Plaza Plaza *(Museo Numantino, Soria)*

Carlos Porro *(Fundación Joaquín Diaz)*

María Prego *(Museo del Traje, Madrid)*

Marisa Revilla Andía *(Museo Numantino, Soria)*

Salomé Rodrigo Vila *(Junta de Andalucía, Sevilla)*

Noelia Rodríguez Maniega *(Biblioteca Nacional de España, Madrid)*

Miguel Romero *(Museo del Romanticismo, Madrid)*

María Isabel Salinero Oller *(Hemeroteca Municipal de Madrid)*

Ziortza San Pedro *(Euskal Museoa, Bilbao)*

Carmen Thyssen *(Museo Carmen Thyssen, Málaga)*

Juan Ignacio Vallejo Sánchez *(Museo de Cádiz)*

Juan Antonio Yeves *(Museo Lázaro Galdiano, Madrid)*

Por último, son muchas también las personas que, desde la amistad personal o la complicidad académica, han colaborado con los autores ya fuera aconsejando, aportando generosamente materiales por ellas reunidos, o incluso alojando y alimentando cuando el trabajo requería desplazarse a la búsqueda del dato o la pintura escondida, tan dispersa como se conserva hoy la obra de los Bécquer. Siendo este un proyecto de clara vocación colectiva, no podíamos dejar de agradecer a:

Teresa Ainaga Andrés

Ramón Alcaine

Marta Álvarez Gutiérrez

Susana Arroyo San Teófilo

Marta Azagra Marco

Luis Miguel Bajén García

Jesús Barez Iglesias

Raúl Benito Calzada

César Bergua Pueyo

Jorge Luis Cobos Marco

José Ignacio Esteban Jáuregui

María del Mar Fernández Mamajón.

José de la Fuente

Alfonso García Bermejo

Montserrat García Jiménez

Pilar García Llorente

José Gil Santander

Mario Gros Herrero

Vene Herrero Heras

Iris Lázaro

Javier Marco Casero

Chabel Martínez Manchado

Amancio Martínez Marín

Stephanie McClure

Carolina de Miguel

Jorge Lanzuela Paricio

Dabi Latas Alegre

Fernando Ortiz de Lanzagorta

Francisco Javier Palacios

Roberto Peña Valtueña

Tomás Pérez Frías

Alfonso Pérez Plaza

Enrique Rubio Romero

Luis Pérez Tarrau

Manuel Piñánez García-Olías

Ignacio Prieto Vizán

Carmelo Romero Golvano

Trinidad Ruiz Marcellán

Sala D´Art Artur Ramon

José Luis Sánchez

Mercé Saura Gel

Roberto Serrano

Alex Torres Tomás

Nicolás Tutor Córdoba

Javier Urbina

Isabel Zubiri Ara

Se terminó de imprimir este libro
el día 26 de julio de 2021,
festividad de San Joaquín y Santa Ana,
Día Mundial de los Abuelos.

En agradecimiento a aquellos que, a lo largo de los siglos,
han heredado, conservado y trasmitido
el patrimonio cultural.

Diputación
de Soria