

La palabra vestida



Indumentaria histórica y popular



La palabra vestida



Indumentaria histórica y popular

Soria, 2015

LA PALABRA VESTIDA. Indumentaria histórica y popular

© Excma. Diputación Provincial de Soria

Edita: Excma. Diputación Provincial de Soria

I.S.B.N. 978-84-16446-04-9

Depósito legal: SO-63/2015

Imprime: Imprenta Provincial de Soria

Sumario

	PÁGS.
SALUDO del Presidente de la Diputación Provincial de Soria	7
SALUDO del Director General del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua	9
MEZCLAY RECUERDO. Rastreando elementos históricos en la indumentaria popular española.....	11
LA COTIDANEIDAD Y COETANEIDAD EN EL VESTIR. La irrealidad del traje ideal	21
LA INDUMENTARIA TRADICIONAL COMO SÍMBOLO REGIONAL. El traje regional extremeño	33
CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL LÉXICO SOBRE LA VESTIMENTA DEL AGRICULTOR DE CEREAL EN LA PROVINCIA DE SORIA DESDE LA MITAD DEL SIGLO XX	55
LA INDUMENTARIA POPULAR SORIANA Y LA FOTOGRAFÍA	77
LAS PATENAS Y LAS COLLARADAS EN EL MUSEO DE LAS ALHAJAS.....	101
LA ELEGANCIA DEL ARCAÍSMO EN LA COMARCA DE EL REBOLLAR	123
EL TRAJE DE PIÑORRA: Evolución, descripción y usos desde su folklorización en los años cuarenta...	137
LOSTERCIOPELOS LABRADOS EN LA INDUMENTARIA POPULAR.....	143
LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE LA SERENA (BADAJOZ). Evolución y semejanza con otras provincias de influencia.....	153
UN NUEVO REFERENTE PARA EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA SORIANA: Procesión en Noviercas de Valeriano Bécquer.....	173
DOS CADÁVERES MASCULINOS Y SU INDUMENTARIA DEL SIGLO XVIII EN MIRAVETE DE LA SIERRA (Teruel)	177
LOS PICAOS EN LA INDUMENTARIA TRADICIONAL SEGOVIANA. Tipología, simbología y particularidades	193
FIESTAS INVERNALES DE MOZOS. Rondas del reinado y de Navidad: Repertorio literario. El caso de “El Vestido” y su presencia en Soria y otras provincias	223
“EL VESTIDO”. Estudio musical de tres ejemplos sorianos: Fuencaliente del Burgo, Fuentearmergil y Peñalba de San Esteban	239
INDUMENTARIA Y FOLKLORE. Algunas observaciones sobre nuestra indumentaria.....	249
EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA	261
VESTIRSE PARA EL FOLKLORE O EL FOLKLORE DE VESTIRSE. (Apuntes para una mesa redonda)	263

Saludo

del Presidente de la Diputación Provincial de Soria

Los profundos cambios que ha sufrido la sociedad contemporánea están relegando casi hasta la desaparición gran parte del rico patrimonio que atesoraban los modos de vida tradicionales. Lamentablemente, en la memoria, tanto individual como colectiva, se va diluyendo el saber antiguo que se había transmitido de generación en generación a través de los siglos. La salvaguarda de este patrimonio inmaterial es labor de todos, instituciones y particulares porque forma una parte muy importante de nuestro pasado y del legado que hemos de transmitir a las futuras generaciones como parte de nuestra herencia cultural.

La Diputación Provincial de Soria ha realizado un importante esfuerzo en los últimos años en este intento de proteger las tradiciones sorianas. La creación del Museo Provincial del Traje Popular y las becas concedidas a jóvenes investigadores para recopilar la música, la danza y la poesía popular de nuestra provincia, son ejemplos de esta voluntad de permitir la pervivencia de nuestra cultura inmaterial.

La palabra como fuente en la tradición oral, hace que ella también forme parte de la riqueza tradicional, así como el léxico vinculado a la vida rural tradicional, cuya drástica transformación en los modos de vida, ha provocado la desaparición de innumerables términos, palabras y expresiones, que han caído en el olvido o han perdido su significado original. Esta situación es muy destacable en el mundo de la indumentaria popular, pues las piezas testigo se han convertido en piezas de museo y sus denominaciones tienden a generalizarse, sufriendo descontextualizaciones en las calificaciones de sus lugares de origen. Por este motivo es muy importante que se lleven a cabo publicaciones como la presente, donde los diferentes investigadores recogen y contextualizan numerosos términos en desuso, ligados a los modos de vestir y a las prendas propias del atavío tradicional.

Los trabajos que conforman este libro son obra de un amplio grupo de estudiosos vinculados a diversas disciplinas, que dieron forma al “I Seminario La Palabra Vestida”, celebrado en el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán. Analizados individualmente y en su conjunto, aportan numerosas claves para acercarnos al mundo de la indumentaria popular desde diferentes puntos de vista, lingüístico, antropológico, artístico e incluso musical.

La vestimenta y el adorno es un fenómeno común a todas las culturas, territorios y períodos históricos, siendo la memoria y, por lo tanto, la palabra, la fuente fundamental donde se basan los etnógrafos para investigar los rasgos de identidad de la colectividad y, en definitiva, de nuestra cultura. Así lo ha entendido también el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua que no ha dudado en hacer suyo este proyecto, gracias al que podremos acercarnos al mundo de la cultura tradicional con rigor y con respeto para salvaguardar el patrimonio inmaterial de nuestro territorio. Es nuestro deseo que esta nueva línea de colaboración que se ha abierto en la larga trayectoria de cooperación entre ambas instituciones nos permita seguir trabajando en la conservación y divulgación de nuestro patrimonio inmaterial.

Luis Rey de las Heras

Saludo

del Director General del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

Nuestros intereses

“¡Antes me desprendería yo de la piel que de un buen vestido”, exclama Crispín, personaje de la comedia del arte italiana magistralmente recreada por Jacinto Benavente, Premio Nobel de Literatura (1922), en *Los intereses creados*, obra aclamada hasta el punto de que su estreno desembocó en la salida triunfal del autor por la puerta grande del madrileño Teatro Lara, conducido hasta su casa a hombros, como los toreros.

Con la sátira y el humor al servicio de la crítica, Benavente, autor casi olvidado y poco o casi nada leído en estos tiempos adversos, pone en boca de Crispín este razonamiento: “Que nada importa tanto como parecer, según va el mundo, y el vestido es lo que antes parece”.

“Según va el mundo”, según iba. Porque hasta hace poco existió un mundo pujante, el de la España rural, sometido a un proceso implacable de acoso, despoblación y ruina desde la época del desarrollismo. Un mundo que por usos, costumbres, técnicas y materiales de construcción, ritos, fiestas y ropas se manifestaba plural hasta la infinitud, con trajes regionales concebidos bajo el signo de las variantes, a la vez iguales y distintos de pueblo en pueblo, con adaptaciones al medio decantadas a lo largo de los tiempos.

Los vestidos tradicionales: su diversidad natural. Eso es lo que parece, revive y se nos muestra en el Museo Provincial del Traje Popular, entidad necesaria, instalada por la Diputación Provincial de Soria en el caserón palaciego de los Hurtado de Mendoza de Morón de Almazán, bellissimo exponente de la mejor arquitectura del Renacimiento, así convertido en cofre o relicario de piedra para un conjunto único de indumentaria popular, generosamente donado por los sorianos, quienes se han desprendido de sus ropas, desnudando los armarios, para vestirnos a todos.

El Museo Provincial del Traje Popular no quiere convertirse en una institución cerrada sobre sí misma y tampoco contempla la posibilidad de ceñirse a la mera función expositiva. Con un planteamiento intelectual de altura, la Diputación aspira a un centro, por supuesto de conservación, pero también de estudios especializados y trabajos divulgativos con el norte de los ideales puesto, ¿por qué no?, en incidir sobre la moda contemporánea, perpetuando el pasado en el presente en aplicación cabal de aquella enseñanza de Antonio Machado, poeta de claridades y mairena de transparencias: “hoy es siempre todavía”.

La palabra vestida es su primer fruto, a mí entender sazonado: una colección de textos que por rigurosa, sugestiva, variada y amena revela la realidad de un mundo apasionante, humilde pero riquísimo o tal vez hasta riquísimo por humilde. Fue (y es) el nuestro, tenemos que conservarlo. La tarea, a mi juicio, resulta prioritaria. Y es que se trata de la imagen, la cultura, la huella de los afanes y el palpito de las querencias que conformaron la personalidad intrahistórica española. En pocas palabras: frente a los intereses creados de la uniformidad, la despersonalización y el olvido, nuestros intereses. Razones que así lo acreditan son las que parecen en este libro.

MEZCLA Y RECUERDO

RASTREANDO ELEMENTOS HISTÓRICOS EN LA INDUMENTARIA POPULAR ESPAÑOLA

Irene Seco Serra

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

A pesar de lo que se ha venido sosteniendo durante mucho tiempo, los trajes populares no nacieron como conjuntos fijos e inamovibles; por el contrario, son mezclas heterogéneas de elementos con cronologías y raíces culturales diversas que, sólo en algunos casos, andando el tiempo, han llegado a estandarizarse hasta convertirse en modelos tipológicamente aceptados.

Debido a este proceso, es frecuente encontrar en atavíos confeccionados en épocas relativamente recientes una mezcla de elementos de diferentes orígenes, a veces de notable antigüedad. De este modo, el paso del tiempo ha ido modelando la indumentaria hasta darle la forma que hoy conocemos, y ese modelado puede rastrearse analizando los elementos que componen el “tipo final”, cristalizado a veces en el XIX y a menudo ya en el siglo XX.

Aunque algunos rasgos del vestir popular pueden remontarse al mismísimo neolítico, y podemos también encontrar elementos comunes con tiempos medievales y renacentistas, sin duda, el momento de mayor influencia para la conformación de los modelos que hoy conocemos se sitúa entre las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del siglo XIX.

Se realizará ahora una breve introducción a la evolución general de la indumentaria popular, para pasar después a presentar una pequeña selección de elementos históricos que han pervivido de una u otra manera en diferentes trajes tradicionales españoles.

Apenas existen en las colecciones prendas de los momentos más antiguos de la indumentaria popular propiamente dicha, es decir, de los primeros momentos en que se puede diferenciar con total claridad lo que llevan las clases populares, mayoritariamente rurales, de lo que viste el habitante de la ciudad y, lo que es aún más importante, de los primeros momentos en que existe una conciencia clara de ello e incluso una utilización política de este hecho. Esta fecha puede establecerse en el siglo XVIII, momento en el que comienza el proceso en el conjunto de Europa. Como ejemplo de esta



Figura 1.-Aldea de la Reina en los jardines del Pequeño Trianon de Versalles.
Fachada sur del molino de agua. <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferme1.jpg>

conciencia se puede citar a la reina María Antonieta, famosa por su gusto pastoril, mediante el que escapaba a la rigidez de la corte francesa; tenía incluso su pequeña granja (figura 1) dentro de los terrenos del propio palacio de Versalles y allí vestía a menudo a la manera popular.

Durante el siglo XVIII, en nuestro país, además, se produjo un rechazo de tinte popular a las modas extranjeras de raíz francesa. Esta primera reacción, hasta donde sabemos, estuvo liderada por ricos burgueses y aristócratas, que fundiendo elementos populares con el exceso decorativo rococó dieron lugar a la vestimenta que tan a menudo reflejó Goya en sus obras, y que hoy se denomina “indumentaria de los majos”.



Figura 2.-“La gallina ciega”, de Francisco de Goya
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_gallina_ciega_\(Goya\).jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_gallina_ciega_(Goya).jpg?uselang=es)

(figura 2). A menudo esta indumentaria se identificaba con el mundo castizo madrileño, pues Madrid era, al fin y al cabo, la sede de la corte, y por lo tanto el mejor lugar para manifestar la identidad y la adscripción política. Para 1750 el fenómeno del majismo estaba ya perfectamente definido, y su estilo entroncaba con el canto, el baile y el mundo de los toros.

Las prendas majas expresaban orgullosas su singularidad con cintas, bordados y aplicaciones, como los famosos madroños. Este modo de vestir fue calando entre las gentes, y los “majos” pronto se convirtieron en auténticas figuras populares de proverbial tipismo y gallardía. (figura 3) Como consecuencia de la invasión napoleónica, lo que podía haber sido una moda fugaz se tomó como bandera y se hizo santo y seña de lo español. Así, la reacción casticista de los majos, lejos de ser un pa-

sajero gusto dieciochesco como tantos otros, se prolongó muy ampliamente a lo largo de todo el siglo XIX y se imbricó en el vestir de las clases populares, muy especialmente, aunque no sólo, en la zona de Andalucía.



Figura 3.-Marselleses, c. 1850. Vista general y detalles. Museo del Traje. CIPE, MT000982 y MT000981. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 4.-Traje regalado a la Infanta Isabel, "la Chata", por la municipalidad de Sevilla en el año 1862. Museo del Traje. CIPE, MT001245-MT001251. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

A finales del siglo XIX, un buen número de los modelos de traje popular que luego se versionarán como "trajes típicos" están ya cristalizados. Todavía en algunos casos habrá después cambios y adaptaciones, pero la base está constituida.

Después de este breve repaso a la evolución de lo que hoy llamamos indumentaria popular, pasaremos revista a una serie de rasgos de orígenes diversos, algunos empleados desde tiempos remotos, otros felizmente compartidos con la cuenca mediterránea, otros curiosamente preservados en exclusiva.

Entre los elementos más antiguos que podemos encontrar formando parte de lo que hoy llamamos trajes populares está, sin duda, las alpargatas, cuyas raíces son, por lo menos, de época Neolítica. (figura 6)

Alpargatas, esparteñas, espadrenyas, esporches, agovías... el calzado de fibra vegetal está presente en el calzado popular de toda la península ibérica y se puede decir que es el calzado arquetípico de muchas indumentarias populares españolas.

En el siglo XIX la indumentaria popular ya está, en realidad, mucho más cerca de lo que hoy conocemos. En la primera mitad del siglo, junto a pervivencias puntuales muy antiguas, hay aún grandes resabios del majismo y de los otros estilos del vestir dieciochesco; la indumentaria, que se conoce sobre todo a través de grabados, presenta una gran variedad. Pero pronto encontramos trajes festivos de conformación plenamente decimonónica, convertidos en símbolos por el movimiento romántico, y también trajes en proceso de estandarización. Algunos de estos trajes son casi idénticos a los modelos que han pervivido hasta nuestros días, mientras otros desaparecieron en la marea de la historia y sólo conservamos de ellos prendas sueltas o representaciones iconográficas.

La tendencia popular a identificar lo español con el mundo de los majos desaparece definitivamente durante el reinado de Isabel II, (figura 4) engullida por la corriente de estandarización regional, y los majos y las majas quedan reducidos al ámbito tau-rino –que ya desde el principio les era natural– y al neo-casticismo madrileño, donde han pervivido con desigual fortuna hasta el día de hoy. (figura 5)



Figura 5.-Postal de los años 70 del siglo XX, "Madrileña". Museo del Traje. CIPE, MT004134. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 6.-Alpargatas almerienses. Primera mitad del siglo XX.
Museo del Traje. CIPE, MT003243.
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 7.-Sandalias neolíticas de la Cueva de los Murciélagos (Granada). [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandalias_del_Neol%C3%ADtico_de_Albu%C3%B1ol_\(M.A.N._Inv._595_y_596\)_01.jpg?uselang=es](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandalias_del_Neol%C3%ADtico_de_Albu%C3%B1ol_(M.A.N._Inv._595_y_596)_01.jpg?uselang=es)

El uso del esparto en la Península Ibérica es inveterado. Los autores clásicos grecolatinos, como Estrabón o Plinio, estimaban que habían sido los púnicos los que trajeron la planta a Hispania, aunque hay piezas de esparto desde momentos mucho más antiguos, como las excepcionales sandalias neolíticas halladas en la granadina cueva de los Murciélagos, fechables entre el 3500 y el 2700 a. C. (figura 7) Sea como fuere, lo cierto es que ya en época romana los objetos de esparto fabricados en la Península eran famosos y muy apreciados en otras zonas del Mediterráneo. La región de Ampurias era productora de esparto, pero sin duda el foco principal de su recolección y trabajo se encontraba en la zona de Cartagena.

Es sorprendente lo poco que, hasta donde sabemos, ha variado el calzado de esparto y/o cáñamo desde tiempos lejanos. A grandes rasgos, hay dos tipos principales de alpargatas populares: las que utilizan esparto para la suela y otro tejido para la puntera y el talón, y las que están confeccionadas enteramente con la misma fibra, como los esporches alcarreños o las agovías de la Alpujarra.

Las agovías son, además, un buen ejemplo de la falta de aprecio de quienes utilizaban este tipo de piezas por su manera de vestir. No nos encontramos aquí ante el traje festivo convertido en símbolo de identidad, sino ante indumentaria que se mantiene

porque no se puede aspirar a más. Los investigadores José Ruiz Fernández y Juan Manuel Jerez Hernández recogen la información proporcionada sobre este calzado por el viajero Julio Olóriz Aguilera, que recorrió la Alpujarra en 1894. Observó que usaban agovías las gentes de campo y los pastores, y preguntó sobre ellas a un campesino. El hombre respondió:

“Las agovías no son un calzado del llano ni de la sierra, sino de la miseria”.

Además, el viajero recogió la siguiente coplilla: “El que fña de mujeres / y sólo calza agovías / jamás será afortunado / ni tendrá un cuarto en la vida”.

También antiquísimo es el empleo en la Península de otro material abundantemente utilizado en la indumentaria popular española: el lino.

El lino fue, junto con la lana, la materia prima fundamental de la indumentaria ibérica. De hecho, todos los fragmentos textiles ibéricos que han llegado hasta nosotros son de lino. Los autores grecolatinos, como Heródoto¹, Diodoro² o Avieno³, especifican que el atuendo ibérico era mucho más elaborado y suntuoso que el de los pueblos celtíberos del interior, y hacen referencia a la excelente calidad de los textiles de lino ibéricos. En palabras de Plinio el Viejo⁴:

“[...] Después de éstos, la Hispania Citerior tiene un lino blanquísimo, debido a las especiales propiedades de un torrente en cuyas aguas se cura, el cual baña Tarraco; la finura de este lino es asimismo admirable, siendo allí donde por primera vez se tejieron los “cárbasos” o cendales [telas muy delgadas y transparentes]. No hace mucho tiempo se ha traído a Italia, asimismo de Hispania, el lino de los zoelas, buenísimo para hacer redes de caza: ése es un pueblo de Gallaecia y vive cerca del Océano”.

¹ 7, 165.

² 11, 1.

³ 613. También Polibio (1, 17, 4), Tucídides (6, 2), Escilas (c3), Estrabón (3, 49) y el pseudo-Apolodoro (2, 1, 10).

⁴ 19, 2, 9, 10. Traducción de Virgilio Bejarano en Schulten, A. y Maluquer de Motes, J. (eds.) (1987): *Fontes Hispaniae Antiquae* VII, Barcelona.

Aunque la iconografía es parca a este respecto, los datos arqueológicos indican que el cultivo de las plantas de lino, su preparación y su hilado llenaban gran parte del tiempo de las mujeres ibéricas. En los yacimientos abundan las pesas de telar y los pesillos de huso o fusayolas, y en algunos lugares, como por ejemplo la tumba 200 de la necrópolis de El Cigarralejo, se han conservado planchitas de madera o de hueso pertenecientes a telares de placas, del tipo que tal vez se usaba para tejer bandas y cenefas decorativas que luego podían coserse a los vestidos. De otros yacimientos provienen agujas, punzones y peines que se han puesto asimismo en relación con el trabajo textil. Tras ser tejidas, las telas eran a menudo teñidas; varios autores, entre los que destacan Estrabón⁵ y Plinio⁶, se hacen eco de la gran variedad de plantas y animales productores de tintes que se utilizaban en la Península Ibérica.

Casi ni hace falta decir que hay una prenda paradigmática en la indumentaria popular española que está casi siempre confeccionada con lino: la camisa. (figura 8)



Figura 8.-Camisa femenina ibicenca. Finales del siglo XIX - principios del siglo XX. Museo del Traje. CIPE, MT000266. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 9.-Camisa femenina segoviana. Finales del siglo XIX. Museo del Traje. CIPE, MT008428. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

⁵ 3, 163-164.

⁶ 9, 141.



Figura 10.-Camisa novial masculina lagarterana. Finales del siglo XIX. Museo del Traje. CIPE, MT008366. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

La práctica totalidad de las camisas “populares” españolas se realizaron en lienzo, es decir, en tafetán de lino casero, de color crudo. Eran mucho más largas que una camisa actual, y a menudo se elaboraba la parte superior de la camisa con tejido de lino de mejor calidad y la inferior con uno más basto.

Enlazando con el tema de las camisas, y después de fijarnos en lo antiguo de sus materiales, nos detendremos ahora en cierta forma de decorar las prendas. Se trata de algo con raíces de nuevo muy antiguas, en este caso hispanomusulmanas, y que presenta paralelos en otros ámbitos mediterráneos también de raíz islámica. Nos referimos, concretamente, a la costumbre de enriquecer las camisas con elaboradísimas pecheras, algo propio de las camisas de gala, esas largas camisas de lienzo casero, masculinas o femeninas, que lo mismo servían de ropa interior de fiesta que de camisón de boda.

Muchas de las pecheras españolas se decoran con técnicas y motivos de orígenes claramente hispanomusulmanes. Es el caso de muchas camisas femeninas segovianas, (figura 9) confeccionadas con lienzo, y decoradas con bordados geométricos de lana negra en los puños y, sobre todo, en la pechera. Bordados similares a éstos ya se hacían en España en la primera mitad del siglo XVI. Remiten directamente a labores moriscas, y tienen clarísimos paralelos posteriores norteafricanos. Se conocen como “encorchados”; su elaboración es lenta y trabajosa,



Figura 11.-Vestido femenino *zub al-na ani*. Palestina, área de Yafa, años 30 del siglo XX. Museo del Traje. CIPE, MT111549. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.



Figura 12.-Vestido femenino de diario. Palestina, Ramallah, años 40 del siglo XX. Detalle de la pechera. Museo del Traje. CIPE, MT111551. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

y aunque estuvieron muy extendidos en el mundo tradicional español, hoy apenas quedan personas capaces de realizarlos.

Pero en la indumentaria popular española, no sólo las prendas de busto femeninas presentan intrincadas pecheras; valgan como ejemplo las extraordinarias camisas noviales masculinas lagarteranas. (figura 10) Son camisas de lienzo casero muy fino, con el cuello de tirilla. Los hombros, los puños, y sobre todo la pechera se decoran con una prolija labor que combina deshilado y bordado en hilo de seda de color ocre. Las secuencias de motivos decorativos alternan flores estilizadas, eses y otros elementos geométricos. La estructura de estas camisas segovianas y toledanas corresponde a la generalidad de este tipo de prendas en gran parte de la España tradicional.

Resulta muy interesante comparar este esquema decorativo que concentra casi toda la riqueza ornamental en la pechera con lo que se viene haciendo en la indumentaria tradicional palestina, que comparte raíces evidentes con la española.

La zona de la pechera, conocida en árabe como *qabbah*, es el principal foco de atracción visual de los vestidos palestinos tradicionales femeninos. (figura 11) Su decoración es tan rica e intrincada que en ocasiones se recortaron y reutilizaron, pasando incluso en herencia de madres a hijas. Además de lucirse en la *qabbah*, los motivos geométricos suelen cubrir la zona inferior delantera del vestido, conocida como *hijjar*, la



Figura 13.-Camisa ansotana. Finales del siglo XIX. Museo del Traje. CIPE, MT018527. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

zona inferior trasera o *shinyar* y los laterales de las mangas. Pero no sólo los trajes festivos presentan pecheras decoradas; valga como ejemplo un vestido de Ramallah de los años 40 del siglo XX, una prenda de diario que, sin embargo, sigue presentando una vistosa pechera. El bordado sigue la misma técnica, aunque es mucho más suelto y de motivos más grandes, combinando flores y dos pájaros laterales. (figura 12)

No podemos terminar esta aproximación a los elementos históricos presentes en la indumentaria popular española si hacer referencia a todo un clásico al respecto: el traje de Ansó. Y ya que la cosa va de camisas, nos fijaremos en el maravilloso cuello de la camisa ansotana.

Si las alpargatas tienen precedentes neolíticos, el lino se hila desde época ibérica y las pecheras concentran los bordados desde época hispanomusulmana, el cuello de la camisa de Ansó, por su parte, nació entre finales del siglo XVI y principios del XVII.

La camisa ansotana, como la práctica totalidad de las camisas “populares”, se realiza en lienzo, es más larga que una camisa actual y a menudo se elaboraba la parte superior de la camisa con tejido de lino de mejor calidad y la inferior con uno más basto. (figura 13) El escote es a caja, con la línea fruncida y una abertura parcial en el centro del delantero que se puede cerrar con un cordoncillo pasado por ojetes (aunque las ansotanas de hoy lo llevan abierto). Las mangas son largas, anchas, rectas y fruncidas, y presentan nesgas, que en la zona denominan “cuadrillos”; en los hombros se bordan dos tiras a punto de cruz que en Ansó llaman “guides”.

El gran cuello plisado y rematado con encaje de bolillos casero es conocido en la localidad como “gorguera”, aunque no se trata de una denominación correcta desde el punto de vista terminológico del estudio de la indumentaria. El plisado del cuello ansotano es todo un arte, y los pliegues se “peinan” mediante una clavija de madera llamada “recrebau”. (figura 14 y 15)



Figura 14.-Detalle del cuello de la camisa anterior.



Figura 15.-Ansotanas vestidas con el traje tradicional. Fotografía: Natalia Jiménez.

Los cuellos plisados y almidonados o lechuguillas estuvieron muy difundidos en España desde fines del siglo XVI. Lo más habitual en la Península fue el empleo de cuellos completamente cerrados, aunque a fines del XVI y principios del XVII también se llevaron los cuellos “a la italiana” o “a lo Medici”, que dejaban al descubierto la garganta. Este modelo es, precisamente, el utilizado en las camisas de Ansó.

Para mostrar este modelo de finales del XVI y principios del XVII del que está claramente tomado el cuello ansotano podemos fijarnos por ejemplo, en el Retrato de Helena Fourment “vestida de novia” (Helene Fourment “im Brautkleid”) de Rubens, un cuadro pintado hacia 1630, que hoy se encuentra en el Museo de Munich. Otros muchos retratos de esa época, por ejemplo los que muestran a María de Medici, reflejan el mismo tipo de cuello recogido por el traje popular femenino del valle de Ansó. (figura 16)

Para concluir, quiero añadir que el objetivo final de esta pequeña aproximación a los elementos históricos en las prendas populares españolas no es otro que dar idea de la gran complejidad de su proceso de desarrollo y animar a su estudio pormenorizado. Esperamos haber despertado esa curiosidad, aunque sólo sea de forma leve, para que el estudio de nuestra indumentaria avance cada día más.



Figura 16.-Retrato de Helena Fourment “vestida de novia” de Rubens (copia). Museo del Traje. CIPE, MT039240.

Bibliografía

- ALFARO GINER, C. (1997): "Mujer ibérica y vida cotidiana", Ramos Fernández, R. (ed): *La dama de Elche más allá del enigma*, Valencia, 193-217.
- ALONSO, N. y JUAN ITRESSERRAS, J. (1994): "Anexo. Fibras de lino en las piletas del poblado ibérico del Coll del Moro (Gandesa, Terra Alta): Estudio paleoetnobotánico", *Trabajos de Prehistoria* 54.2, 137-142.
- ARCO Y GARAY, R. del (1924), *El traje popular altoaragonés. Aportación al estudio del traje regional español*, Huesca.
- ARCO Y GARAY, R. del (1928): "Perfiles aragoneses: trajes populares". *Estampa* 38, 3.
- BANDERA, M. L. de la (1977): "El atuendo femenino ibérico (I)", *Habis* 8, 253-297.
- BANDERA, M. L. de la (1978): "El atuendo femenino ibérico (II)", *Habis* 9, 401-440.
- BELTRÁN MARTINEZ, A. (1993): *Indumentaria aragonesa: traje, vestido, calzado y adorno*, Enciclopedia temática de Aragón, tomo 11, Zaragoza.
- BERNIS MADRAZO, C. (1987), *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos, tomo I: las mujeres*, Madrid.
- BERNIS MADRAZO, C. (1990): "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte", VV. AA: *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la Corte de Felipe II*, Museo del Prado, junio-julio 1990, Madrid, 65-111.
- BIARGE, A. (1997): *Huesca: ropas del arcón (indumentaria tradicional). Fotografías 1895-1935*, Huesca.
- CASTRO, Z. (1983-1984): "Notas sobre la problemática del tejido en la Península Ibérica", *Kalathos* 3-4, 95-110.
- CHAPA, T. (1983): "Primeros resultados de las excavaciones en el Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo, Albacete). Campañas de 1977-1981", VV. AA: *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología*, (Murcia, Cartagena, 1982), Zaragoza, 643-653.
- CHAPA, T. (1984): "El Cerro de los Santos (Albacete). Excavaciones de 1977 a 1981", *Al-Basit*, 15, 109-126.
- DESCALZO LORENZO, A. y SECO SERRA, I. (2008): "Con calzón y marsellés. El prototipo del bandolero a través de la colección de chaquetillas del Museo del Traje", *Andalucía en la Historia* 21, 30-34, Centro de Estudios Andaluces.
- IZQUIERDO, I. (2001): "La trama del tejido y el vestido femenino en la cultura ibérica", Marín, M. (ed.): *Tejer y vestir: de la Antigüedad al Islam*, Madrid, 287-311.
- IZQUIERDO, I, MAYORAL, V, OLMOS, R. y PEREA, A. (2004): *Diálogos en el país de los Iberos*, Madrid.
- MAESTRO ZALDÍVAR, E. (1975): "La indumentaria femenina en la cerámica ibérica", *Miscelánea Arqueológica*, Zaragoza, 165-172.
- MANEROS LOPEZ, F. (2002): *Estampas de indumentaria aragonesa de los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza.
- MARTÍNEZ ALFONSO, C. (1987): Trajes aragoneses, *Semanal del Heraldo de Aragón* 11/10/87, 26-32.
- NICOLINI, G. (1967): "Algunos aspectos de la vestidura ibérica, a propósito de los exvotos de la colección Halletmans", *Oretania* 25-27, 51-95.
- SECO SERRA, I. (2008): "Traje de Ansó", Iglesias, C. (ed) (2008): *Encrucijada de culturas*, Zaragoza, La Lonja, del 4 de junio al 15 de septiembre de 2008, 403-404, Zaragoza, Ibercaja.
- SECO SERRA, I. (2009): "Trajes seculares. El traje femenino de Ansó y la creación de modelos de indumentaria popular", *Indumenta, Revista del Museo del Traje. CIPE* 1, 85-104.
- SECO SERRA, I. (2012): "La indumentaria tradicional", Latas, D. y Guarc, E. (coord). *Indumentaria tradicional Aragonesa. Apuntes para una historia*, editorial Prames, 11-13.
- SECO SERRA, I. (2012): "The traditional costumes of Spain", VV. AA. *Joaquín Sorolla and the Glory of Spanish Dress*, Queen Sofia Spanish Institute, Nueva York, 89-101.
- SECO SERRA, I. (2013) "La indumentaria tradicional española. Del majismo al traje regional", VV.AA. *Fiesta y Color, la mirada etnográfica de Sorolla*, Museo Sorolla, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 23-29.
- THIESSE, A.-M. (2001): *La création des identités nationales. Europe XVIII^e - XX^e siècle*, París.

LA COTIDIANEIDAD Y COETANEIDAD EN EL VESTIR. LA IRREALIDAD DEL TRAJE IDEAL

Carlos Porro

Fundación Centro Etnográfico “Joaquín Díaz”

La fotografía de Ansedo de 1920 que ilustra estos primeros comentarios refleja, como otras muchas instantáneas de esos años sin duda, una situación de soledad o abandono, de extrañeza ante el entorno de aquellos que nos empeñamos en seguir valorando los elementos culturales de nuestra tradición. Pero refleja por otro lado perfectamente cual ha sido la situación de la indumentaria tradicional antes y ahora, un reducto de diferentes esencias dentro de la globalización, formando por tanto, aunque alejada, parte de ella. El traje siempre ha sido un elemento de distinción, por ese deseo de exclusividad y de valoración de la identidad, que dependiendo de la época, ha sido denostado o validado.

Ahora el traje tradicional se fosiliza, dependido de nuestro interés personal en mantenerlo, con la preferencia de unos modelos sobre otros, toda vez que ya pasó el tiempo de su uso cotidiano. Pero no se puede estandarizar el vestir popular o encasillarlo en unos modos y maneras que no dejan de ser acomodados circunstanciales (económicos, cívicos y hasta climatológicos) y son muchos los elementos que en este siglo XXI se conservan vivos heredados de épocas pretéritas con gran riqueza etnográfica, histórica y artística. No fuera raro que mientras los sorianos de la Tierra de Pinares al cambio de los siglos del XIX al XX vistieran de pardo y sayas, chaleco corto y chaquetilla ajustada como remate y colofón de un vestir tradicional que apuntaba ya al modernismo, los de El Coto mantenían el sayo o capote medieval, de mangas solapadas y capuchón. Mientras, en Ágreda acudían a las vísperas religiosas del jueves santo con gola y ropilla a la manera del siglo XVII. A su vez y en el mismo tiempo algunos danzantes del Moncayo, en los días de función se encorsetaban de chupas propias del siglo XVIII y los visitantes de esos días de la fiesta gastaban la gorra y el pantalón largo, corbata y botín en una mezcolanza propia de la riqueza del vestir “tradicional” que en los últimos cuarenta años hemos consumido por entero, más incluso que en los míticos años de las misiones de refolklorización pasada la guerra civil. Tan aparente ensalada textil se desarrolló desde siempre aquí y allá, en toda España al mismo tiempo. Esa riqueza de géneros, formas, modos y paños sería siempre envidiable en cualquier caso, en vez de excluyente, pues ofrece un abrumador muestrario histórico de estilos, momentos económicos, sociopolíticos, mentalidades y formas de ser, sirviendo de escaparate en el que se mostraban cómo las modas fueron transformándose o amoldándose al gusto local. Esta misma riqueza sirve como abanico artesano donde se airea la destreza, finura, elegancia, genialidad o rusticidad de quienes los cortaron y adornaron y que además, siquiera lo más importante y más descuidado cada vez, que ello nos acerca a nuestro propio entorno y origen, el quienes somos –o quienes fuimos– y que hoy, deslumbrados por un exceso de brillos y plásticos muchas veces se nos olvida.

Demasiado amplio pudiera parecer el título de estas jornadas desarrolladas en el Museo de Morón: indumentaria histórica, tradicional, popular... términos a los que habría que añadir los de antigua, ritual, de moda y el más importante de todos tal vez, y es el de actual, pues el traje tradicional o “regional” sigue envolviendo nuestro entorno cultural ahora mismo –al menos aparece como cotidiano en eventos y fiestas y reconocido por todos, en su aspecto general de región– en un concepto nuevo generado desde el XIX toda vez que la población dejaba de vestir habitualmente esos modelos.

En el fondo estas acepciones se recogen o se consolidan en un único término: cotidiano, el vestir diario. Todas estas variedades de indumentaria se engloban conjuntamente, solamente hay que ponerse en el lugar del que gastó el indumento que pretendemos analizar, estudiar o conocer, pues es a la vez antiguo e histórico, ritual, social, tradicional, popular y de moda. Por qué se han separado siempre estos términos o se han eliminado esos conceptos en la práctica del traje llamado tradicional es lo que deberíamos preguntarnos.

Tratar el indumento desde un punto de vista sectario por épocas es en todo momento excluyente de una realidad y a nosotros, nos ha tocado la época de la realidad “tradicional” o sea, el traje cotidiano ya en desuso, utilizado por nuestros antepasados, especialmente en el medio geográfico rural y que en teoría se fundamentaba en una autarquía de medios, autarquía que como veremos nunca fue real ni ideal. Habría que plantearse entonces qué es lo tradicional, en dónde, quién, en qué momento y época, pues realmente lo que aquí y ahora entendemos por tal, no dejó de ser un indumento actual en su momento, coetáneo de otros ropajes que usados al mismo tiempo han derivado en clasificaciones y conceptos definidos como históricos, rituales o populares. Dicha indumentaria tradicional fue a su vez, aunque no lo parezca, moda frente a los que en el mismo pueblo vestían de más atrás, o sea de más antiguo o más tradicional. Indumentos que a su vez serían reemplazados por otros que por diferentes circunstancias y formaciones variopintas nosotros no consideramos tradicionales y nos incomoda pensar en ese concepto para asumir otras prendas tenidas por modernas o foráneas, cuando en realidad todo lo tradicional fue moda y foráneo en algún momento.

Sería interesante entonces concretar a qué llamamos lo tradicional en el vestir, a unas formas, hechuras, técnicas, colores y maneras de combinar o ejecutar y que asentadas en el tiempo pasaron a representar a un colectivo local frente a otro. Ese sería el concepto de trabajo y cómo ha de seguir siendo representativo de nuestra identidad en el tiempo moderno y cómo lo aplicamos para que siga representando ese ideal. La dificultad radica en la perfección y maestría con la que aquellos nos transmitieron un legado impecable, artístico, variado, muy trabajado y concreto que se ha abierto a una sociedad desgastada, pobre de miras, con escasa capacidad de trabajo manual y paciencia de aprendizaje, enfrentado a un momento sin tiempo con el viejo baremo de valoración contrario a la rapidez y de la inmediatez. A este hecho se une el que el resto de la sociedad alejada de este entorno tradicional y de conocimiento de todo ello no actúa como juez ni conoce la realidad de los elementos, ni de su pasado, con lo cual dejan de servir de corriente a la vez que de tamiz para que siga fluctuando y acomodándose en dicha sociedad, con lo cual no existe criterio y sin él la calidad desaparece.

COETANEIDAD Y COTIDIANEIDAD EN EL GRUPO.

Una vez entendido el concepto hay pues, que aplicarle en nuestro desarrollo. Partimos de la base de que no hay grupos etnográfico-sociales ideales (esto es, cerrados) y con un indumento determinado. No hay grupos ideales, comunidades, estados, etc, ni tan siquiera en las situaciones autárquicas más extremas. Por poner un ejemplo cercano a nosotros podríamos hablar de algunas comarcas españolas que han mantenido muchos elementos de su tradición hasta épocas recientes como sería el caso de la zona de Gredos en Avila, el Rebollar de Salamanca o el Aliste zamorano. Pero ni en estos casos, aparentemente cerrados, podemos considerar la idealidad de un traje pues aunque sus paños estén tejidos en el telar del pueblo y los linos cultivados en el país, cosidos y armados por los sas-



El baile en la boda de la tía Virgencilla. Aranda de Duero (Burgos). 1890



Una candelaria en la Plaza Mayor de Salamanca. 1920.

tres locales, son foráneos mucho de los elementos que pueden identificarlos en mayor medida, por ejemplo el uso frecuente de los collares de coral, su mayor bien, junto a los galones de seda toledana o valenciana que aparecen en muchas prendas de su vestir. También el comercio llega a los lugares más apartados.

Así en cualquier grupo y situación se combinan estos dos elementos de producción, local y ajena conjuntamente, que dan lugar a los modelos históricos, populares, tradicionales, rituales, etc. ¿Por qué entonces excluirlos conscientemente o encasillarlos?. Así no podremos dar esa idea de autenticidad que tanto se busca, la autenticidad está en la esencia no en la forma.

Aún hoy en día, a pesar de la generalidad del vestir, distinguimos las clases humanas o urbanas por su indumentaria, en sectores o clanes dependiendo de su forma de entender la vida, sus gustos musicales, su dinero, etc, siguiendo la costumbre, pues en los siglos XVIII y XIX en Madrid, por ejemplo, hablábamos del majo, el petimetre, el isidro, el chispero o el chulo, el afrancesado, etc. Cualquier imagen antigua o moderna va a presentar un grupo con todas estas diferencias, donde aparecen la riqueza y la pobreza, la modernidad y lo rústico, la juventud y la madurez, unos gustos y otros. La circunstancia es lo que determina la indumentaria muchas veces.



Agrupación de labradores de Cogeces del Monte (Valladolid). Hacia 1905. Colecc: Fundación Joaquín Díaz. Uruñeña (Valladolid)

La diversidad temporal aparece en muchas fotografías de grupos “regionales” aparentemente con gustos y caracteres muy locales pero en ellos observamos piezas, estilos y maneras que se salen de lo meramente local. El uso de miriñaques, pañuelos de Manila, sedas, pantalones largos, algodones, cortes, la boina o la corbata –que llevan siglo y medio como piezas populares en el medio rural, muchos más años que otras prendas tenidas por tradicionales– dan una idea de variedad que hubo de ser por fuerza idéntica en comportamientos en siglos pasados y que lejos de solaparse convivieron a la par.

COETANEIDAD Y COTIDIANEIDAD EN LA PERSONA.

Esa variedad la apreciamos en el grupo, pero también en sectores más pequeños: la familia, el matrimonio, los padres, hasta en una sola persona se pueden observar todas esas características que conforman realmente el modelo “tradicional”, que es contrariamente la variedad y el cambio. La coetaneidad de modas y la cotidianeidad de prendas aparecen habitualmente en la misma persona en virtud de su estado y situación y dependiente del carácter, pues aflora a la mínima la preferencia en el gusto por un color o un formato sin ir más lejos, y que como voluble que es, cambiará en otro momento inmediato o cercano.

La cuestión es muy sencilla aparentemente pero poco respetada, pues acomodamos el traje tradicional que queremos estudiar a nuestro antojo, al margen de todos estos caracteres. Perdemos así toda la riqueza de información que nos ofrecen estos datos y todo lo demás que no es estrictamente “tradicional” lo separamos, cuando realmente es lo que le da el carácter. En ello insisten continuamente los pocos estudiosos de la indumentaria en sus circunstancias, frente a la “limpieza étnica” de modos y formas.

También hay que tener en cuenta que muchas veces el traje tradicional ha sido transformado y considerado como una careta o un disfraz en la propia tradición (al margen de como viene ocurriendo en muchas ocasiones en las últimas décadas). Esto se desarrollaba también en comparsas y fiestas en medios cortesano en siglos pasados, organizando fiestas “campesinas” entre los nobles, pero también el medio rural



Grupo familiar de Ansó (Huesca). Fototeca de Huesca

acostumbraba a vestirse así en determinados momentos del antruejo o en fiestas como las de águedas, donde las hermanas solían hacer sus bailes y comedias revestidas de los trajes viejos que se conservaban en casa, las modas antiguas, y al respecto, muchas son las normas establecidas en las visitas pastorales, donde el obispo recriminaba a estas mujeres dicha costumbre de disfrazarse. Hoy en día en estas reuniones de águedas, estaríamos ante el mismo concepto, el de utilizar modas pasadas para festejar una fiesta.

También la coetaneidad de los trajes se aprecia en el uso que al mismo tiempo hacen de él hombres y mujeres y que dependientes de condicionantes sociales, sexuales o culturales, emplean o no. Por ejemplo en el uso de piezas tradicionales en la mujer frente al marido que gasta traje a la moda urbana o europea; o un uso exclusivamente festivo, de fiestas y bodas mientras que en los diarios y quehaceres laborales se abandona este traje tenido por local o específico.

En este mismo estado de cosas, la misma situación puede darse en el propio traje tradicional, como en los valles de Ansó o El Roncal, donde en el caso pri-



Un matrimonio de Llanes, 1881.



Carnavales en El Barraco (Avila) con el traje de "rabo" y la indumentaria tradicional. 1934

mero es la mujer la que gasta basquiña, camisa y peinado a la moda del XVI siendo el mozo el que luce su traje dos siglos más tardío, de chaleco y calzón. En el Roncal ocurriría lo contrario, conservando los hombres algunas piezas más antiguas (cuellos y ropillas) que las usadas por las mujeres.

Un problema añadido en el tratamiento de la indumentaria tradicional y dentro de la coetaneidad surgiría cuando se manifiestan diferentes trajes "tradicionales" en un mismo momento y lugar, heredados de épocas pasadas y con un sentido claramente ritualizado. Son trajes enfrentados, originados varios siglos antes que el que se tiene por tradicional o "regional" y que se desarrolló más recientemente, en los siglos XVIII y XIX, básicamente. Serían ya históricos (al menos no son de la misma época) como ocurre con el conocido "traje de vistas" de La Alberca, frente a los habituales y locales de zagalejo, con dengue o mantón. También ocurre lo mismo con el llamado traje "de rabo" de El Barraco (Avila) donde se conserva un tipo de saya abierta por delante, montera en estilo propio del XVII y XVIII frente al traje de manteo de tirana picada y mantón



La Baña (León), 1921. Fotografía de Krüger.

del ramo que habitualmente lucen las serranas de toda la zona y en el mismo pueblo, bastante más reciente. Posterior es también el maragato de la mujer que conocemos actualmente frente a los restos de manteos blancos y ceñidores de épocas pasadas.

En esta tesitura estaría la idea de que algunos trajes creados o recreados en el medio rural o urbano tardíamente para representar a un colectivo local, han sido utilizados durante más tiempo que el propio traje original que sirvió de idea, pasando a representar a la “auténtica tradición”. Muchos de los trajes recuperados y “restaurados” por la Sección Femenina o por colectivos políticos o culturales anteriores, al menos desde 1910 ó 1920, establecieron unos modelos que aún hoy en día, un siglo después siguen latentes muy distanciados en formas y estilos con respecto a los originales. Este sería el caso del llamado “traje de alcaldesa segoviana” o especialmente el “traje carbajalino”, que creado en talleres del propio pueblo de Carbajales de Alba, sepultó unos modelos y unas maneras diferentes de laborar y labrar la lana a las que en el

siglo XIX imperaban. No obstante no dejaría de ser un estadio siguiente de desarrollo, pues se conservan algunos modelos de bordados o piezas tradicionales del mismo pueblo, anteriores en un siglo que difieren a su vez, de lo que se trabajaría aparentemente en el XIX.

En este sentido de variabilidad y cambio continuo del traje, el que más nos identificaría pasaría a ser por tanto el más habitual y ordinario, el diario, el que califica a la persona en su cotidianeidad, no el que se utiliza en algunas determinadas ocasiones a lo largo del año, en un día de boda o aquel del que solamente pueden disponer unos pocos miembros en la comunidad. Entonces habría que pensar que lo más representativo sería lo más sencillo, que por tanto sería lo más popular y tendríamos que alejarnos de todos los elementos de distingo: joyas, riquezas, bordados e incluso el calzado, pues en la mayor parte de las ocasiones andar descalzo o con unas míseras albarcas de cuero o madera fue la costumbre más que diaria y anual en muchas poblaciones de la Península hasta épocas recientes.



Las "terreras" de Ciudad Real.

Dentro de esa búsqueda del traje tradicional en la persona, estaría un elemento más curioso que sería el travestismo, la costumbre en algunos momentos determinados de invertir los papeles de la indumentaria masculina y femenina, al margen del caso de los carnavales sino en la cotidianeidad y por motivos laborales principalmente. Aunque no son frecuentes hay algunos ejemplos de arrieros que vestían a sus hijas con calzón, zahones y sombrero para hacer más cómodos y discretos los traslados y de mujeres de algunas zonas de La Mancha, las llamadas “terreras” que gastaban pantalones por la comodidad del trabajo. Todo ello al margen de la presencia de las “madamas”, hombres vestidos de mujer que encarnan diferentes personajes en algunas celebraciones rituales en prácticamente toda la Península Ibérica.

COETANEIDAD Y COTIDIANEIDAD EN LA PIEZA

Ocurre también que intentamos buscar esa representación de la tradicionalidad fundamentándola en la exclusividad o rareza de una prenda o de un color, haciendo de esa “no realidad” precisamente lo cotidiano. Hablamos de piezas antiguas, únicas o raras, de curiosa confección o adorno casi exclusivo, que reproducimos, publicamos y documentamos convirtiéndolas en habituales. Prendas que en ocasiones no se utilizaron fuera de un momento determinado, de una situación social muy concreta o económica y que ha podido ser fluctuante a lo largo de diferentes generaciones.



Manteo de seda con un añadido posterior de galón de plata. Medina de Rioseco (Valladolid), 2/2 del XIX.

Por eso ampliamos el espectro de lo cotidiano y coetáneo a la misma pieza del vestir, a una sola prenda, y que dependiendo de su vida puede haber cumplido muchas y múltiples funciones, en absoluto cerradas, sino vivas y dinámicas hasta la práctica desaparición del género de su confección. Así pues la controversia aparece en la propia pieza a partir de la interpretación cerrada de los ropajes antiguos, de las piezas-testigo en el término definido por Concha Casado, las cuales, muchas de ellas, no hemos llegado a documentar in situ, ni en un entorno cercano de utilización en la mayor parte de las ocasiones, haciendo una interpretación a posteriori y sesgada seguramente. El traje o la propia pieza, continuamente lo rehacemos, combinamos o acomodamos a nuestro gusto, o modificamos sin plantearnos la funcionalidad que primigeniamente



Mujer de La Armuña (Salamanca). Gorra de diario y traje festivo.

pudo haber tenido, y que va más allá de un momento determinado, de esa tradicionalidad exacta e inmutable que queremos ver. Las piezas se adornan o se empobrecen, se transforman, se tiñen en los lutos, se cortan a lo largo de su dilatada vida, se venden, se heredan, se adaptan de padres a hijos, de tías a sobrinas... Las herencias están plagadas de estas anotaciones en las que la difunta manda a su hija o sobrina *“medio manteo bueno para que haga de él una mantilla y que el otro medio se de a mi vecina para un traje de los niños”* o que la *“capa de paño se parta y se haga un calzón y un chaleco para mi sobrino por lo mucho que me ha querido y lo que sobre para una mantilla de la criada de casa”*, etc.

Estamos tentados entonces de devolver la “originalidad” a una pieza determinada que sabemos se ha modificado en épocas recientes, o años atrás para unos carnavales o en su momento con algún detalle de ornato que no “encaja” con la ortodoxia estipulada, restando con este acto parte de la vida a dicha prenda. Pero de una forma contraria eso no lo hacemos por ejemplo con la joyería popular, que sabemos que se ha desarrollado con el añadido de piezas árabes, góticas o renacentistas merced a herencias, compras y dotes a lo largo de las generaciones y épocas, produciéndose esas grandes collaradas segovianas, sorianas o leonesas que hubo y que hoy día están deshuesadas en algunos casos o sobredimensionadas en otros.



Macero de ayuntamiento. Carrión de los Condes (Palencia).

Un dato a tener en cuenta en el caso de la variedad en las prendas es la utilización de telas o tejidos con un uso diferente al que originariamente fueron concebidas: cortinas, colchas, alfombras, sayas o pañuelos, que por su amplitud de tela pueden haberse conformado en otras prendas en épocas posteriores, reaprovechadas para mortajas, hábitos, mantones, pañuelos, cintas, jubones o sayas.

Es fundamental por esto intentar ver las piezas desde el momento de su uso, no desde los ojos actuales con los que podemos observar. Porque esos conceptos de histórico o popular están tomados desde el punto de vista externo, que es desde el que no se debe mirar la indumentaria sino que ha de intentar entenderse desde el punto de vista interior de la propia pieza, y qué es lo que verdaderamente representa: el hecho social en el transcurso de una vida, la propia vida de la persona o las personas que la disfrutaron, sin que tengamos que condicionar o determinar de manera cerrada ese uso.

Así que volvemos a insistir en que muchas piezas que no identificamos o no encajan con lo que entendemos como modelo habitual las apartamos o las valoramos en exceso, para que representen el todo en el traje, con lo cual damos una visión mediatizada de la realidad. Prendas que se utilizan en espectáculos folklóricos que no tuvieron esa función coreográfica salvo en muy ritualizadas ocasiones (capas o mantillas), el adorno en exceso con elementos discordantes con la "realidad" que se quiere mostrar (colocarse detentes y escapularios procesionales o trajes de lutos) o incluso la presencia del calzado de manera habitual como ya indicamos; el empleo de gorras de centeno, tan habituales en épocas de trabajo y de uso cotidiano y que aparecen ahora como emblema de una localidad (en la que se fabricaban) colocándose en el traje domin-

guero. Piezas que dependiendo de quien las utilice se consideran tradicionales o no, como el caso de los echarpes de pelo o las "mañanitas" de punto, que desde hace siglo y medio se vienen gastando en el medio rural junto con las boinas, en un dilatado espacio de tiempo que superó algunos empleos de prendas tradicionalizadas como los mantones de Manila o los de algodón, los llamados "franceses" o modelos determinados de sombreros.

Así algunas piezas en desuso, antiguas y procedentes de épocas anteriores con un empleo cotidiano y general, han pasado a seguir utilizándose desde un punto de vista diferente y a ser consideradas en una nueva etapa de vestir popular. Este sería el caso de la montera segoviana, que perdido en el 3/3 del XX el uso tanto diario como festivo en algunas comarcas pasó a considerarse emblema de las mayor-domas de cofradía y en toda la provincia debido sin duda a lo airoso de su porte. En ocasiones ha sido el traje entero el que se ha conservado dos o tres siglos después, fosilizado en académicos y rituales actos, como el empleo de dalmáticas civiles en los maceros, golas, tricorrios y cuellos alechugados en alguacilillos, danzantes de valonas y chupas como en La Cabrera, o ferreuelos en algunos magistrados que acompañan las procesiones.



Danzantes de Corporales de Cabrera (León).

RECREACIÓN Y RECUPERACIÓN: La indumentaria exnovo

Por otro lado existe en los últimos años una afición por la recreación circunstancial histórica de sucesos y eventos pasados, al margen de los colectivos tradicionales de baile que hasta hace unas décadas eran los únicos en los que los trajes “a la antigua” se podían observar junto a algunos actos ritualizados de la tradición como en cofradías o procesiones. Con el mismo sentido –el de extrapolar una época al momento actual–, ferias y mercados inundan los veranos de nuestros pueblos y villas donde la gastronomía y el disfraz en este caso son un recurrente más que facilón para la animación del turismo de bajo coste con un curioso trasfondo histórico que en la mayor parte de las veces aparece dulcificado o cuando menos ridiculizado. Aquí una vez más se hace patente el desprecio de lo popular, con el tratamiento falseado de la indumentaria rural, frente a una indumentaria militar e histórica (noble o culta) que curiosamente se intenta cuidar más y documentar desde unos patrones aparentemente más estudiados y detallistas.

Se nos presenta así la época barroca, “medieval”, los años veinte o los años cuarenta, hasta un desarrollo del momento de 1808 con “los sitios de Zaragoza”, que muchas veces conlleva –por su complejidad y amplitud de conceptos– un tratamiento tan poco exhaustivo como falto de calor y entramado humano que nos sirva de nexo para con ese momento recreado, tan olvidado como estamos queriendo hacer con nuestro pasado. En otro estado más cuidado, pero dentro de la misma bolsa aséptica se viene utilizando el concepto “exnovo” (partiendo desde el origen) para referirse al trabajo “más fidedigno” a la hora de recrear estas vestimentas pasadas (bien sea indumentaria urbana, regional, militar, histórica o religiosa) por el gusto de revestirse con todo tipo de trajes –de lucir– de otras épocas y otras comarcas cualquiera. Con otra finalidad se valora así únicamente la presencia artística y el porte galano –que no siempre se logra, todo hay que decirlo– por encima de los principales valores originales en los que buscan refugio los trabajos especializados de los etnógrafos y demás entusiastas de nuestra tradición, como es el valor humano de ese traje, su recuerdo como nexo familiar, elemento patrimonial de nuestro entorno y clara seña de identidad que como pueblo o comarca nos identificó y presentó ante el vecino.

Este sentimiento de atavío a la tierra podría desaparecer toda vez que la propia tierra desaparece, aunque vemos que no es así pues muchos de los elementos viejos sobreviven en otros. Estaríamos volcados a pensar con ello que solo gastamos una máscara o un disfraz, como ocurriría con el baile tradicional que está muriendo –siendo asesinado más bien–. Esta situación la observamos con la calificación de exnovo, indumentaria cuidada y minuciosa, pero disfraz, no en el sentido peyorativo de la palabra sino en el de algo que es ajeno a nosotros y está sobrepuesto. Valencia o Aragón trabajan desde no hace mucho en esta temática, en una nueva implantación del traje tradicional en la sociedad, con unos resultados muy diferentes a los de Andalucía y su traje de volantes o traje corto con ese gusto de vestir en su cotidianeidad. Trajes minuciosos en seda, corte y botonadura gastan aquellos que jamás pisaron la tierra que los conformaron originariamente con la obsesión por vestirse de acá y de allá, sin ni siquiera conocer esa villa o ese entorno que generó aquel estilo.

Con esta idea extrema de fidelidad se intenta hacer una copia exacta que algo que sin embargo como hemos visto nunca lo fue, ni nunca existió como auténtico ni estático. Se explicita en este concepto “exnovo” la fabricación de paños buscando la misma torsión de las hebras de lana, el hilado, el tinte idéntico al de las piezas antiguas, el tejido, a pesar de que los fundamentos caen por su propio pie pues partimos de que la alimentación de las ovejas no es la misma que hace cien años, los tintes han ido variando de la misma manera y sobre todo las viejas manos abotargadas de las tejedoras imprimían una torsión determinada al huso que nada tiene que ver con las actuales.

Es momento de estudiar el qué lleva a las personas a esa necesidad de utilizar esos tipos de trajes, que ni son familiares, ni de su tierra y que generalmente son incómodos por el tiempo o la falta de costumbre en su uso. Ahí está también el valor de la tradición, pues en el fondo el traje te identifica: con un entorno, una tierra, una familia, un gusto, al margen de un valor estético y artístico innegable.

LA INDUMENTARIA TRADICIONAL COMO SÍMBOLO REGIONAL. EL TRAJE REGIONAL EXTREMEÑO

Juan M. Valadés Sierra

Director del Museo de Cáceres

Una de las facetas más llamativas del uso de la indumentaria tradicional en la actualidad, reducido en nuestro país a momentos especiales en fechas marcadas a lo largo del año por su valor ritual e identitario, es precisamente el papel que el traje desempeña como símbolo regional, algo que es observable, en mayor o menor medida, en prácticamente todas las Comunidades Autónomas. En estas primeras décadas del siglo XXI aún es posible ver personas ataviadas con el traje típico de cada región en fiestas y romerías, además del uso que de esta indumentaria se hace en festivales y actuaciones musicales y coreográficas; en todos estos casos, el traje sirve como identificador étnico de las personas que lo llevan, como una reivindicación de su pertenencia al grupo cultural que es la región, la comarca o la localidad de la que se supone que dichas prendas son originarias.

Así, vemos que el traje se constituye en símbolo de la cultura que lo ha creado y utilizado; generalmente, se atribuye a dicho atavío un origen muy antiguo y un pasado estático, se explica cómo una herencia de los antepasados que ha llegado hasta nosotros en un estado prácticamente inalterado desde muchas generaciones atrás gracias a que ha sido *salvado* y *conservado* a través del tiempo por personas sensibles a las tradiciones y estudiosas de los usos y costumbres ancestrales.

Como vamos a ver, esa generalizada idea no siempre se corresponde con la realidad; para ser más exactos, los modelos institucionalizados de traje tradicional, que funcionan como símbolos regionales, son el resultado de un proceso de evolución a lo largo del tiempo. A lo largo de ese proceso, los trajes regionales han ido cambiando con la moda, y viendo reducida la variabilidad de los modelos; tras la pérdida de su uso funcional como principal razón de ser, y en paralelo con su conversión en iconos, se han estandarizado dando como resultado un modelo canónico para cada grupo. Al mismo tiempo, distintos grupos sociales han trabajado para convertir estos modelos en emblemas de cada región o provincia alterando, modificando o inventando su composición y forma, y en muchos casos atribuyéndoles el papel de representación de un pasado que en realidad no existió, inventando la tradición.

El caso del traje regional de Extremadura es tan válido como otros para ilustrar este proceso, ya que en él puede rastrearse la conversión en modelo oficial de un traje que tenía unas características muy definidas como ejemplo local escasamente homologable con los de otras poblaciones cercanas, como es el traje montehermoseño; al mismo tiempo, se aprecia la simplificación y mistificación del modelo y la elevación a símbolo regional de una de sus prendas, la gorra de paja en el traje femenino, partiendo de una explicación y un uso de la misma que no se corresponde con la realidad histórica comprobada; se trata, pues, de un caso de tradición inventada en que se utilizan elementos de un pasado real o supuesto para fines políticos y sociales muy arraigados en el presente, como es la generación de un *corpus* simbólico del que la región extremeña ha carecido durante mucho tiempo.

SÍMBOLOS IDENTITARIOS

De acuerdo con Edmund Leach, un signo es una convención mediante la cual una imagen puede representar una idea con la que guarda una relación intrínseca previa porque pertenecen a un mismo có-

digo cultural, por ejemplo, en el contexto de las tradiciones políticas europeas una corona es un signo de soberanía; este tipo de relación es metonímica, es decir, que el signo es contiguo a la idea que representa y forma parte de ella. Un símbolo, por su parte, responde a la inexistencia de esa relación intrínseca entre ambas, imagen e idea, puesto que pertenecen a contextos culturales diferentes; así, por ejemplo la serpiente simboliza el mal en la historia bíblica, pero las especies de ofidios no tienen ninguna relación intrínseca con el concepto moral del mal; es una relación metafórica, arbitraria, que depende de una semejanza afirmada y socialmente aceptada, pero es esa aceptación social, la convención cultural, la que hace posible el funcionamiento de los símbolos, ya sean materiales o inmateriales, verbales, pictóricos, literarios, gestuales, etc. (Leach 1981: 15-22).

Para Clifford Geertz, por su parte, el símbolo puede ser “cualquier objeto, acto, hecho, cualidad o relación que sirva como vehículo de una concepción”, en que la concepción es el *significado* del símbolo (Geertz 1990: 90); esto quiere decir que las ideas se concretizan y se comunican a través de símbolos, que las personas utilizan los símbolos para organizar sus experiencias y relaciones sociales. La cultura es, pues, un sistema dinámico de símbolos, que pueden ser cognitivos, pues expresan concepciones generales, o expresivos, mediante acciones rituales; por ello, los símbolos están en la esencia misma del pensamiento humano, permitiéndonos al mismo tiempo expresar nuestras ideas y pensamientos más íntimos e interpretar nuestras propias acciones y emociones, y por supuesto sirven para dar a conocer y transmitir los valores culturales de cada grupo humano.

De acuerdo con esto, la cultura de una comunidad determinada se expresa fundamentalmente a través de símbolos, ya sean de naturaleza material o inmaterial, que integran el sistema cultural propio, y ya sabemos que cada grupo humano elabora y consagra su particular selección de esas representaciones o bienes culturales, elevando algunos de ellos a la categoría de bienes patrimoniales y dejando fuera a otros. El patrimonio cultural es, pues, una construcción social, dinámica y cambiante en el tiempo, que está constituida principalmente por los elementos y expresiones que la sociedad considera más relevantes o representativos culturalmente; esos elementos remiten a los símbolos, algunos de los cuales son considerados parte inseparable de la identidad colectiva en tanto que sirven para cohesionar al grupo *hacia adentro* y a marcar las diferencias que mantiene con *los otros* (Marcos 2008: 289), convirtiéndose así en referentes o representaciones simbólicas no de un aspecto cultural concreto, sino de la propia identidad del grupo étnico, ya sea una comunidad local, una región, nación o estado. Ya Claudio Esteva señaló que la identidad étnica lleva al individuo a reconocer una diferenciación social a través de la cual las personas asumen la identificación con símbolos que son específicos de su cultura (Esteva 1984: 33), por más que la elección de tales símbolos responda también a una convención social, a menudo manipulada a lo largo del tiempo, pero que llega a ser de común aceptación.

Resulta útil, en este punto, fijar el concepto de grupo étnico que utilizamos, una comunidad que se autopropetúa biológicamente, comparte valores culturales fundamentales, integra un campo de comunicación e interacción y, sobre todo, cuyos miembros se identifican a sí mismos y son identificados por otros como categoría distinguible frente a otros grupos (Barth 1976: 11). Partiendo de esta idea, la identidad étnica supone un modo de ser particular, una manera específica de identidad colectiva; nacemos como individuos, pero mediante la enculturación llegamos a ser franceses, o bretones, o marseleses, junto a otras adscripciones grupales posibles. Pero la etnicidad, como desarrollo de la identidad colectiva, es contrastante, funciona como un proceso continuo de referencias individuales y grupales a otros individuos y grupos étnicos diferentes (Esteva 1984: 29); la etnicidad se afirma en el principio de la diferenciación, a través del contacto con otros grupos étnicos adquirimos la noción de las otras culturas, pero también obtenemos ideas sobre el ser de nuestra propia cultura. Es decir, que la identidad étnica se sustenta en la consciencia de la diferencia y del contraste con los otros (Pujadas 1993: 12), a través de esa comparación, no sólo se tiene conciencia de lo que se es, sino sobre todo de lo que *no* se es; dicha identidad viene dada tanto por la autoidentificación de los miembros del grupo (cómo nos vemos) como al mismo tiempo por la identificación que se hace desde fuera del grupo (cómo nos ven), pero hemos de reiterar y subrayar que no es una noción estática, sino que cambia con el tiempo, y por supuesto está sujeta a la manipulación, redefinición y adaptación a los contextos cambiantes que van surgiendo.

Podemos aceptar, pues, que la identidad étnica no deja de ser otra construcción cultural, fundamentada esencialmente en la diferencia, y que tiene componentes objetivos, como pueden ser la lengua, el territorio, la historia o las instituciones y proyectos sociales, económicos y jurídicos, pero que también

incluye esenciales elementos subjetivos, donde entran en juego, entre otros, la autoidentificación, la tradición, los sentimientos y afectos, los valores adquiridos, las vivencias personales, los mitos, los rituales y, por supuesto, los símbolos.

LA INDUMENTARIA, SÍMBOLO REGIONAL

Entre los símbolos que un grupo social crea y utiliza, el vestido es uno de los más elocuentes. Las prendas aisladas por sí mismas no dicen gran cosa, pero el conjunto de vestiduras que conforma un *traje*, cuando se asocian culturalmente de una manera tan estrecha que pueden llegar a constituir un *uniforme*, dice mucho de los roles sociales y de la identidad étnica de quien lo lleva. Un vestido de novia denota una serie de cualidades en quien lo lleva, al igual que el de un policía o un militar, las prendas que lo conforman se asocian a unos roles sociales y a un ritual concreto de tal manera que una sola de esas prendas características puede simbolizar el rol de la persona que tiene el derecho de vestirla, tal como la tiara papal identifica al romano pontífice (Leach 1981: 76). Del mismo modo, una forma de vestir generalizada e íntimamente ligada a un grupo étnico, reconocido en el sentido expuesto por Barth como categoría distinguible frente a otros grupos, puede convertirse no sólo en un rasgo esencial y distintivo de ese grupo desde el punto de vista de su etnicidad, pensemos en el *kilt* o falda escocesa, sino en un símbolo capaz de representar al propio grupo étnico, de simbolizar en este caso la nacionalidad escocesa.

Obviamente, otros elementos materiales e inmateriales de los que conforman el patrimonio cultural de una comunidad son susceptibles de simbolizar al grupo étnico que los ha creado o los identifica como relevantes o representativos de su propia cultura, como sucede con alimentos (la pasta italiana), rituales (los sanfermines pamploneses), la música (el fado portugués), las artes escénicas (el *kabuki* japonés), y un largo etcétera, pero la forma de vestir, el traje nacional o regional, se encuentra entre los más frecuentes de esos rasgos culturales elevados a la categoría de símbolo de una colectividad que afirma su identidad étnica.

El traje, entendido no sólo como las prendas de vestir, sino como un conjunto significativo del que forman parte las prendas, pero también las joyas, el peinado, el maquillaje o incluso los tatuajes, permite a quien lo lleva asumir una identidad social enmarcada en la estética de la comunidad; además, el traje conlleva todo un lenguaje simbólico que habla de su portador, de su persona y de sus roles en la estructura familiar, política, económica, religiosa, y por supuesto étnica. En nuestro contexto europeo, los trajes regionales son habitualmente representaciones codificadas de las antiguas formas de vestir de los campesinos en las que se distinguen variantes regionales, y a menudo han devenido en auténticos símbolos regionales o étnicos, especialmente en el caso de los trajes femeninos (Wilson 2011: 315); hacia el exterior, el traje regional representa la identidad del grupo étnico, y dentro de la comunidad expresa las relaciones múltiples del individuo con sus semejantes.

Dado que estamos manejando conceptos como *traje regional* o *indumentaria tradicional*, conviene establecer como punto de partida la diferencia que existe entre lo que llamamos traje regional y lo que realmente ha sido la indumentaria tradicional confeccionada y utilizada por la generalidad de la población en España y en Europa a lo largo de los últimos trescientos años. Realmente, el llamado traje regional es un estereotipo, un modelo institucionalizado aunque ya interiorizado por generaciones que lo consideran un símbolo, y responde a la fosilización de una forma de vestir particularmente lujosa o distintiva que en ninguna parte parece anterior a los años finales del siglo XVIII (Thiesse 2001: 194), y que parece haber quedado fijada antes de las transformaciones económicas y sociales del último tercio del siglo XIX (Hoyos y Hoyos 1947: 158). Pero en realidad, este traje regional no representa la manera en que el común de la población vestía a diario; en España, sus orígenes se remontan a la segunda mitad del siglo XVIII y primeros decenios del XIX, cuando diferentes representaciones artísticas, divulgadas mediante sucesivas impresiones de colecciones de grabados, difunden las imágenes de los tipos populares que identifican a las provincias españolas; las colecciones de Cano y Olmedilla (1777-1788), Antonio Rodríguez (1801), Gamborino (1817) o Ribelles y Carrafa (1825-1832), y algunas aleluyas que reproducen dichas imágenes (Caro Baroja 1990), contribuyeron de manera decisiva a iniciar la fijación de determinados modelos como el embrión del traje regional. El proceso continúa durante el resto del siglo XIX e inicios del siguiente con la incorporación de la fotografía, especialmente con las colecciones de tipos populares distribuidas por la casa J. Laurent y Cía. a partir sobre todo de las imágenes tomadas en 1878 con ocasión de la celebración de la boda entre Alfonso

XII y su prima María de las Mercedes, cuando una veintena de provincias enviaron a los actos de la celebración grupos de danzantes ataviados con los trajes típicos que causaron verdadero furor en Madrid (Gutiérrez 1993). Tras el cambio de centuria, en el ambiente de humillación y búsqueda de la gran regeneración nacional desencadenado tras el desastre nacional de 1898, será fundamental la serie de obras de Joaquín Sorolla titulada *Visión de España*, un monumental conjunto de catorce grandes lienzos realizado por encargo del millonario Archer Huntington para la *Hispanic Society of America* entre 1911 y 1919 (Anderson 1957); en la serie, el artista valenciano escoge al sencillo pueblo español, vestido a la usanza de los antepasados, como encarnación de las virtudes y valores que han de fundamentar el resurgir de la patria. Pocos años después, la organización de la Exposición del Traje Regional de 1925, dirigida por Luis de Hoyos con la colaboración de sus alumnas del Seminario de Etnografía, Folklore y Artes Populares de la Escuela Superior del Magisterio (Ortiz 1987: 101-115), contribuye a fijar los modelos que se popularizarán como propios de la distintas regiones; para ello, los organizadores constituyen una gran red de delegaciones en las diferentes provincias que se dedica a rescatar trajes, prendas y joyas antiguas presentándolas en la muestra mediante la recreación de ambientes, lo que aporta a los trajes la necesaria escenografía para que éstos adquieran todo su sentido como identificadores de las regiones y constituye el embrión del que nueve años más tarde se creará como Museo del Pueblo Español. Los extraordinarios trabajos fotográficos de José Ortiz Echagüe, publicados a partir de 1930, que recorrieron el mundo en forma de espectaculares exposiciones, reflejan una visión estereotipada y atemporal de unos tipos españoles que ya habían desaparecido, pero que tendrán una gran importancia en la fijación de los modelos indumentarios durante el franquismo (Vega 2002). En esa larga época de la dictadura, destaca la labor de la Sección Femenina de FET y de las JONS, que crea una gran organización que cubre todo el territorio nacional dedicada a la recuperación del folklore musical, coreográfico e indumentario (Ortiz 2012); con sus luces y sus sombras, la Sección Femenina termina de fijar en la mayor parte de España lo que pasará a entenderse como el traje propio de cada región, y aun de cada provincia, algo que va a tener una continuidad tras su desaparición en 1977 en las diferentes agrupaciones aparecidas tras esa fecha, las cuales en muchos casos han sacralizado aquellos modelos recreados tras la guerra civil, aunque ocasionalmente se comienza a producir una revisión fundamentada en la investigación que trata de dar a conocer la verdadera indumentaria tradicional, en un proceso que, no debemos olvidar, viene a mostrar que todavía hoy estos modelos regionales continúan en evolución.

Los llamados *trajes populares*, por su parte, son los modelos indumentarios locales que sirvieron de base para la creación del estereotipo provincial o regional a que nos hemos referido. Realmente, los trajes populares tampoco reflejan la manera real en que vestían las personas hace cien o doscientos años, sobre todo porque también se caracterizan por la supuesta congelación del modelo en un momento indeterminado y por la uniformización que representan. No obstante, ya forman parte del repertorio icónico y simbólico destinado a reforzar la cohesión social mediante la manipulación de un elemento supuestamente histórico y creado por *el pueblo*. Esto no quiere decir que el traje popular haya sido inventado *ex novo*, muy al contrario parte de raíces que efectivamente son antiguas, incorporando prendas ya conocidas en el siglo XVIII, e incluso antes, y supone una particularización del modo de vestir de cada población, que parece declinar a lo largo del siglo XIX ante el empuje de las modas urbanas, quedando también fosilizado y reservado para ceremonias y días festivos (González Mena 1990: 76) y desapareciendo de muchos lugares por completo desde comienzos del siglo XX, pero realmente no representa la variedad socioeconómica, laboral o ritual de la localidad a la que se supone representa.

Tras la guerra civil desaparece la mayor parte de esos modelos locales, tanto por el cambio de las modas como por la amortización de numerosas prendas que son vendidas o saqueadas de los arcones en que se conservaban. Las familias trataron de conservar las prendas de más lujo, más propias de celebraciones y días festivos, y obviamente fueron estos elementos los que se utilizaron desde los años cuarenta del siglo pasado para la *recuperación* de los trajes populares por la Sección Femenina, un proyecto caracterizado por la elección de un modelo de traje por provincia, además de un número reducido de ellos en cada provincia como repertorio indumental de los grupos de Coros y Danzas de las capitales. En estos modelos, las prendas se alteran, modifican o inventan, se generaliza la tendencia a acortar los refajos, se adulteran telas y tejidos, proliferan los adornos, se simplifican los trajes para facilitar los bailes y no se duda en utilizar prendas de otros trajes foráneos cuando se carece de las autóctonas (Sánchez Franco 2008: 62; Ortiz 2012: 14).

Además del traje regional y sus versiones locales, los trajes populares, tenemos la indumentaria que en realidad se ha utilizado en nuestro país y en Europa *tradicionalmente*, es decir, desde finales del Antiguo

Régimen y residualmente hasta hace algunas décadas –según lugares, edades y clases sociales– siempre teniendo en cuenta que la tradición no deja de ser una construcción social que actualiza y renueva el legado del pasado desde el presente, y por lo tanto es dinámica, cambiante y adaptativa (Marcos 2008: 284-287). Ese modo de vestir, en los diferentes pueblos y regiones, es el que en su día dio lugar a los citados trajes populares, y evidentemente no se limitaba a los modelos fosilizados, sino que obviamente, como en toda sociedad, reflejaba las distinciones de género, sociales y laborales de cada comunidad y, por supuesto, la variación temporal de los gustos en el vestido. Existen numerosos testimonios referidos a distintas naciones europeas en los que se refleja cómo a mediados del siglo XIX la indumentaria de los campesinos estaba tan profundamente arraigada en cada población que era posible distinguir el origen de las personas cuando salían de sus pueblos o regiones sólo por su vestimenta; a lo largo de esa centuria, la moda internacional con origen en París o Londres va poco a poco desplazando esa indumentaria tradicional, primero en las clases aristocráticas y burguesas y después en todos los estratos sociales (Maxwell 2014: 155), y es en ese contexto cuando las élites intelectuales y políticas escogen determinados trajes locales para darles un carácter de símbolo nacional o regional, precisamente cuando van desapareciendo del uso común. Lamentablemente quedan muy pocos testimonios físicos de esa indumentaria, ya que generalmente no se ha conservado por considerarse demasiado cotidiana y vulgar, y sobre todo por no poder apropiarse como característica o exclusiva de ninguna comunidad.

Ya en 1937 Petr Bogatyrev había observado en Eslovaquia que la indumentaria puede tener una función de símbolo nacional además de sus funciones prácticas y estéticas; todas estas funciones operan como un sistema interrelacionado en que una de ellas puede ser dominante. Si la función dominante es la de emblema nacional, las demás quedarán en un segundo plano, llegándose al punto de que se lleve el traje nacional aunque sea incómodo de vestir o poco práctico para la oportunidad en que se usa, como sucede con las novias que se casan con el *traje nacional* (Bogatyrev 1971: 34); en otros países europeos la construcción del traje nacional está ligada a los movimientos románticos del siglo XIX, que identifican al campesinado como portador de viejas tradiciones que encarnan la esencia de la nación y actualizan el folklore con la finalidad de revitalizar la *historia nacional*. El traje nacional suele crearse a partir de los trajes festivos tradicionales y pasa a ser una parte esencial del carácter de las naciones, un símbolo; por oposición a la indumentaria estandarizada de origen foráneo que se lleva ya en las ciudades, el traje nacional señala un sentimiento de pertenencia a la comunidad de la nación, encarnada en el mundo rural frente a la nueva cultura urbana (Blom 2004).

En nuestro país, a falta de un traje nacional encontramos procesos similares en los trajes regionales de la mayor parte de nuestras Comunidades Autónomas; en Valencia, por ejemplo, donde el traje regional es todo un símbolo, éste es creado por el movimiento nacionalista de la *Renaixença* en la segunda mitad del siglo XIX, se trata de un prototipo estereotipado que, dadas las razones políticas del intento uniformizador, refleja una imagen muy efectista al haber partido de las prendas más lujosas que se conservaban (Liceras 2008: 8); en Cataluña casi no es preciso señalar el carácter de símbolo adquirido por los trajes de *pubilla* y *hereu*, pero muy especialmente por la barretina, el tocado masculino utilizado generalmente por labradores y pescadores hasta la década de 1920 que se considera distintivo y uno de los emblemas que define al pueblo catalán:

La barretina es considerada como un símbolo y como un signo de catalanidad. Ha sido costumbre en tiempos modernos, cuando alguien ha querido manifestarse como catalán, sobre todo en tierras forasteras, ponerse barretina (Amades 1982: 9, traducido).

Aunque el propio folklorista catalán reconoce que es una prenda utilizada en muchos otros países mediterráneos e incluso en Portugal, lo que le lleva a relativizar su catalanidad.

LA CREACIÓN DEL SÍMBOLO Y LA TRADICIÓN INVENTADA

Como quedó apuntado, la identidad étnica se apoya en bases culturales compartidas que identifican a la comunidad; tales marcadores identitarios pueden adquirir el carácter de símbolos capaces de asumir la representación subjetiva del grupo humano, y para ello generalmente utilizan elementos del pasado, hechos, estructuras o tradiciones que pueden tener una verdadera profundidad histórica o ser en realidad ras-

gos manipulados o sencillamente inventados. Estos símbolos, heredados o creados *ex novo*, en general tienen la función de establecer o simbolizar la cohesión social o pertenencia al grupo, legitimar instituciones o relaciones de autoridad e inculcar valores y creencias o convenciones relacionadas con el comportamiento (Hobsbawm 2002: 16); entre ellos se encuentran elementos culturales como el territorio, la lengua, la religión, las cosmogonías y mitologías, los iconos, banderas, escudos, himnos, modos de vida, usos jurídicos o el folklore.

La reafirmación de la identidad étnica requiere de una activación o manipulación de los símbolos, algo que en ocasiones, puede suponer incluso la construcción de esa identidad, la *etnogénesis*; tal manipulación simbólica es lo que se ha dado en llamar la *invención de la tradición*, un proceso que se asocia a esa creación o *re-creación* de símbolos grupales que, caracterizados por la referencia al pasado, utiliza materiales antiguos para construir tradiciones inventadas de género nuevo y para propósitos nuevos (Hobsbawm 2002: 12). Ya hemos visto cómo en el caso de la indumentaria, la creación del traje nacional o regional responde a menudo a un proceso impulsado por élites intelectuales o políticas para cumplir un claro objetivo de cohesión social en el proceso de afirmación étnica o nacional, convirtiéndolo en uno de los símbolos regionales o nacionales; tal es el caso del traje nacional escocés, un verdadero símbolo del país que, partiendo de usos indumentarios antiguos, rastreables en las Tierras Altas desde inicios del siglo XVIII, había sido incorporado por unidades del ejército británico pero no adquirió el carácter de traje nacional hasta que un escritor como Sir Walter Scott orquestó el uso general del tartán y el kilt con motivo de la visita a Edimburgo del rey Jorge IV en 1822; a partir de esa manifestación de afirmación nacional, se produce la conversión en símbolo del traje masculino, no sin que al principio su uso suscitara algunas dudas a los hombres de ámbitos urbanos o extraños al área de origen del modelo, que se veían empujados a llevar en las grandes ocasiones una prenda que para la mayor parte era desconocida y escasamente utilizada (Tarrant 1983-85: 9).

En Grecia, la creación de un nuevo reino tras la prolongada ocupación otomana, y en un contexto en que era preciso fundar una verdadera identidad nacional donde no había existido o se había olvidado, llevó también a crear nuevos símbolos nacionales, entre ellos un traje nacional. Así, la llegada de los nuevos reyes Otón y Amalia en 1837, de procedencia germánica, marcó el punto de partida de la nueva nación, que pretendía hundir sus raíces en la tradición helénica, más volcada hacia Oriente por la ocupación turca, pero con un nuevo aire de inserción en la cultura occidental como garantía de modernidad y progreso; por ello, la propia reina creó e impuso la utilización de un traje nacional inventado por ella, en el que conviven prendas tradicionales de diferentes puntos del reino con elementos importados de las cortes bávara y austriaca, además de detalles del diseño propios de la moda parisina que se imponía en Europa en aquellos años. El traje nacional griego, que es conocido como el *Traje Amalia*, incorpora de hecho escasas referencias a la indumentaria tradicional del país por voluntad de la reina, quien además procuraba vestirlo el menor número de ocasiones posible por su incomodidad y su excesivo peso; en su diseño, la monarca prefirió simbolizar el nuevo reino en un traje con referencias más innovadoras que folklóricas (Macha-Bizoumi 2012: 68), dando como resultado un caso claro de invención de un símbolo nacional por impulso de la élite política.

También en nuestro país contamos con varios casos en que el traje regional ha llegado a adquirir tal categoría tras un proceso de invención, o al menos *re-creación*, impulsado por pensadores, escritores o artistas, o bien por movimientos académicos o políticos que han buscado disponer de un elemento simbólico capaz de aglutinar la identidad regional. Muy notorio es el caso del traje de Gran Canaria, que responde a la invención del pintor y polifacético artista Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1939); en 1934, el pintor era vocal del recién creado Sindicato de Iniciativas y Turismo, y propuso la creación de un traje típico de la isla como parte de un proceso de renovación del folklore insular. El principal objetivo, además de esa revitalización de la cultura tradicional, era la generación de una imagen de tipismo enfocada hacia el embrionario turismo que comenzaba a llegar a las islas y que Néstor había previsto como la futura industria del archipiélago; en su labor creadora, el artista diseñó un traje que rápidamente fue incorporado como representación *oficial* grancanaria, pese a que sólo se inspiraba lejanamente en algunas prendas que realmente vestían los hombres y mujeres de la isla o incorporaba otras que habían sido directamente inventadas, como la blusa, las enaguas caladas o las bordadas con dibujos inspirados en las antiguas pintaderas guanches. Tan es así, que la indumentaria sigue conociéndose como *el disfraz típico de Néstor* o *el traje de Néstor*; sólo a partir de los años cincuenta del siglo pasado comenzó a ser abandonado por la Sección Femenina, que en un primer momento lo había incorporado oficialmente como auténtico, y se comenzaron a recuperar prendas

antiguas que realmente habían sido utilizadas, pero la controversia en torno al traje de Néstor continúa todavía hoy entre defensores y detractores del modelo (Cruz 1996; Calvo 1997).

En otras regiones españolas nos encontramos con unos modelos de traje regional que, en todo caso, han evolucionado a lo largo del tiempo, como no podía ser de otra manera, pese a que exista la idea extendida de que responden a una forma de vestir que hunde sus raíces en las profundidades de la historia. Ya Herradón (2010) ha señalado que una de las características más conocidas del traje femenino charro, la profusión de joyas que se aprecia en gargantillas, collaradas, cadenas, colgantes y medallas, es un fenómeno que no existe antes de la mitad del siglo XIX, como atestiguan diferentes grabados y pinturas de la época, y parece que es a partir de esos momentos cuando va incorporándose ese rasgo distintivo del traje charro, al parecer para dejar patente la riqueza de las mujeres salmantinas como parte del proceso de su conversión en el traje *oficial* de la provincia en competencia con el traje de vistas de La Alberca, el otro candidato a la representación provincial. Del mismo modo, el traje femenino del valle de Ansó, tan bien conocido y generalmente considerado como una reminiscencia medieval en atención a su elevada línea de talle, también parece haberse conformado en épocas bastante más recientes; como ha observado Irene Seco, las representaciones de las mujeres de los valles pirenaicos de Hecho y Ansó datadas en el último cuarto del siglo XVIII y primeros años del XIX, muestran un atuendo femenino muy similar al que ha llegado hasta nosotros con la salvedad de la línea de talle, que en aquellas imágenes se sitúa en la cintura y por lo tanto contradice la supuesta antigüedad del modelo. De hecho, Seco atribuye la línea de talle elevada, que efectivamente aparece en grabados de mediados de la misma centuria y en las primeras fotografías que han llegado hasta nosotros, a la moda que se impone tras la Revolución Francesa y que llega a nuestro país de la mano del primer Romanticismo entre 1815 y 1830, enmarcando la propia autora el actual traje ansotano entre los modelos indumentarios que ejemplifican el proceso de creación y recreación de lo tradicional en los términos expuestos por Hobsbawm (Seco 2008: 101).

Ya hemos apuntado el complejo papel desempeñado por la Sección Femenina en el campo del traje regional; la propaganda del régimen sostenía que efectivamente se había salvado de una pérdida irrevocable multitud de cantares, danzas, prendas de vestir, trajes y joyas que al terminar la guerra civil estaban a punto de desaparecer por la muerte de las pocas personas que recordaban los primeros, o en desuso, olvidados en los viejos arcones familiares o a punto de ser vendidos o destruidos los segundos. Y es verdad que en muchos casos eso es lo que sucedió; la organización falangista estableció una serie de Regidurías, dedicadas a Hermandad de la Ciudad y el Campo, Enfermeras, Cultura y Formación de Jerarquías, Cultura Física y Sindicatos, que contaban con sus delegaciones provinciales y subdelegaciones específicas; la Regiduría Central de Cultura era la responsable de la organización de los Grupos de Coros y Danzas, lo que englobaba lo referente a la música, el baile y los trajes regionales. De la Regiduría Central dependían las regidurías provinciales, que se encargaron desde 1939 de la labor de búsqueda y rescate tanto de la música como de las danzas populares, y desde luego también de los trajes, utilizando para ello la cercanía de las delegaciones locales, que se encargaban del rastreo. No hace falta señalar la finalidad política de esta tarea, destinada en realidad a...

... hacer que cada provincia conozca su propio folklore y que España entera aprenda a conocerse y amarse en su diversidad (...) para realizarse una estupenda labor política, en el más noble y más hermoso sentido de la frase de Pilar [Primo de Rivera, Delegada Nacional] (Sampelayo 1969: 100).

Se trataba de encontrar en ese acervo cultural las supuestas virtudes tradicionales del pueblo español, encarnadas en los valores del régimen, siempre pasadas por el tamiz del nacional catolicismo y, dado que se trataba de una labor esencialmente femenina, aquellas que reservaban a la mujer el papel social secundario a que le destinaba la ideología franquista, donde su rol fundamental era el de madre y esposa.

Evidentemente, esta visión sesgada y politizada del folklore, así como la falta de preparación generalizada de las mujeres que llevaron a cabo la recogida de los materiales tanto orales como indumentarios, llevó a la mistificación, adulteración, estandarización y, en definitiva, falseamiento de una gran parte del patrimonio recuperado. Sin embargo, esa visión distorsionada de cantares, danzas y trajes es la que ha prevalecido en el imaginario de la mayor parte de la población e, interiorizada por numerosas agrupaciones folklóricas, permanece activa y vigente con escasas y honrosas excepciones. En el caso de los trajes, el gran problema es que el interés de la Sección Femenina radicaba en su uso coreográfico, es decir, los trajes siempre fueron un elemento necesario para dar una mayor apariencia de autenticidad a las danzas interpreta-

das por las agrupaciones de la organización; por ello, se hacía necesario disponer de un repertorio indumentario representativo de cada provincia para interpretar los bailes de esa demarcación. Esto, obviamente, obligaba a introducir modificaciones en los modelos recuperados en cada pueblo, cuando no a inventarlos en el caso de que las prendas conservadas no fueran suficientes para la finalidad perseguida. Así, una de las libertades que más frecuentemente se tomaron las regidurías locales fue el acortamiento de sayas y refajos para facilitar la danza, algo que llegó a su máxima expresión en los años sesenta y setenta, coincidiendo con la disminución de la longitud de las faldas que estaba de moda en las calles españolas; un manual de la propia Sección Femenina, publicado en 1954, ya autorizaba esta adulteración de los trajes, aunque con límites:

Si en el traje auténtico la falda es hasta los pies, impidiendo el baile, puede acortarse de un modo prudencial que le permita la interpretación de la danza; pero esto debe comunicarse a la Regiduría Central de Cultura (Normas 1954: 94).

Por otro lado, allí donde no se encontrasen trajes antiguos formados por prendas originales, se consideraba aceptable la confección de nuevos trajes, y aunque teóricamente se establecían filtros para garantizar la máxima fidelidad en las reproducciones, la escasa formación de las delegadas dio como resultado la mistificación, recreándose siempre los trajes festivos o más ricos, con telas excesivamente sofisticadas y que además no eran elaborados por las costureras de los pueblos, sino por profesionales de las ciudades:

La confección del traje, según sea éste, debe darse con preferencia a una modista de teatro, pues son especializadas en ello y lo realizarán teniendo ante la vista el diseño y copiándolo exactamente. Esto se consultará.

La confección puede realizarse también en un Taller de Sección Femenina, pero siempre bajo la dirección de la Regidora Provincial de Cultura, que será la responsable ante su Central de que estos trajes se realicen con absoluta fidelidad.

Se buscarán con preferencia telas de buena calidad, tanto en paño como sedas; además de que la duración será mayor, el colorido siempre es más bonito (Normas 1954: 94).

El concepto de la decencia impuesto y generalizado en esos años por el régimen político llevó también al falseamiento de los trajes con la aparición de los conocidos *pololos* o pantalones que hacían las veces de una ropa interior que, en la mayor parte de los casos, había sido muy diferente o sencillamente inexistente en la indumentaria tradicional.

Pantalones blancos y enaguas.- En todas las actuaciones del grupo éste está obligado a llevar los pantalones blancos de algodón hasta la rodilla, con pasacintas en ésta.

Cada grupo de Danzas debe tener obligatoriamente un equipo completo de ropa interior, que comprende: pantalones blancos, enaguas y medias.

(...) Las enaguas de los trajes regionales, especialmente de aquellos que en la danza sea preciso dar muchas vueltas, se realizarán de forma que al dar la vuelta estas enaguas se levanten lo menos posible; deben tener por lo menos dos volantes (Normas 1954: 95).

La propia organización reconocía la falsedad de la ropa interior inventada al efecto cuando, al dar las normas para inventariar las prendas de los trajes locales, dejaba fuera las prendas interiores reconociendo que no era preciso anotar su procedencia por ser inventadas y, por lo tanto, iguales para todas las localidades.

Se anotará el pueblo a que pertenece cada prenda, es decir, en donde se usa. Es preciso poner siempre este dato junto a todas las prendas, excepto la ropa interior: enaguas, pantalones blancos (Normas 1954: 107).

Aunque los efectos de la acción de la Sección Femenina se hacen notar en toda España, no nos resistimos a reflejar aquí, como ejemplo, las conclusiones sobre su tarea de adulteración y creación del estereotipo en Asturias:

Gracias a ella [la Sección Femenina] muchos aspectos de la cultura asturiana no cayeron en el olvido, pero fueron deformados hasta el punto de que su parecido con el aspecto original es harto difícil de encontrar. Además, todo lo que no encajase dentro de su criterio de lo *típico* era considerado como vulgar, paleta o pueblerino, despreciándose como símbolo de atraso o incultura.

El traje fue estereotipado hasta la total deformación, sobre todo en el caso de las mujeres. Se convirtió en una ropa estándar, en un uniforme, siempre del mismo color, de la misma tela y con unos cánones de confección que poco tenían que ver con la costura popular.

(...) Y sin embargo, el proceso de aculturación triunfó y pese a la intensa labor de divulgación que se viene llevando a cabo desde la década de los años 80 del pasado siglo, aún hoy una inmensa mayoría tiene a esos ropajes como lo *auténtico* asturiano (Santoveña 2004: 656).

SOBRE EL TRAJE REGIONAL EXTREMEÑO Y SU CONDICIÓN DE SÍMBOLO

En trabajos anteriores ya nos hemos referido a la formación de lo que puede considerarse como el *traje tradicional* de Extremadura, originado en la indumentaria de Montehermoso, y la conversión de éste, y particularmente de la gorra de paja de centeno que usaban las mujeres, en un símbolo regional mediante un proceso al que no ha sido ajena una verdadera invención de la tradición (Valadés 1994 y 2013). Por ello, no vamos a insistir demasiado en tal proceso, remitiendo al lector a la consulta de ambos trabajos, pero sí resumiremos a grandes rasgos el desarrollo de esta cuestión hasta llegar al punto actual en que el traje de Montehermoso es comúnmente reconocido como el más representativo de Extremadura, sobre todo desde fuera de la región, siendo su gorra de paja no un aditamento más, sino el elemento más significativo y significativo que, pese a su uso problemático, le otorga su verdadera singularidad y por tanto su condición de símbolo regional.

Las primeras representaciones de indumentaria extremeña, en las colecciones de grabados a que nos hemos referido, no son demasiado explícitas. Un *Chorizero*, sin más indicaciones sobre su origen, aparece en la estampa número 13 de la *Colección de trajes de España* de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, pero el dibujo preparatorio para la estampa, conservado en la Biblioteca Nacional (DIB/14/4/20) lleva la leyenda *Un Chorizero de la Extremadura*, que a la hora de la estampación perdió la indicación geográfica. González Fuertes (2012: 82) ha señalado que probablemente la imagen representa no tanto un habitante de Extremadura como un vendedor de chorizos extremeños, motivo que probablemente llevó a remarcar en el grabado la ocupación antes que el origen geográfico. En la colección de *Delineations of the most remarkable costumes of the different provinces of Spain, and also of the military uniforms, bull fights, national dances, &c. of the Spaniards*, publicada en Londres en 1822 con estampas de Giscard, se incluyen sendas imágenes que representan un hombre y una mujer de Extremadura; poco se puede decir del modelo masculino, que aparece embozado en una larga capa que apenas deja entrever una chaqueta con botonadura dorada y un calzón hasta la rodilla, tocándose con un sombrero calañés; la mujer, por su parte, resulta más reconocible si se compara con imágenes posteriores, pues se cubre con una mantilla negra ribeteada y lleva un pañuelo de talle, si bien se la representa sin mandil, y la saya, relativamente corta, parece tejida dibujando grandes cuadros; el cántaro que lleva sobre la consabida rodilla de lana en la cabeza recuerda imágenes posteriores de las mujeres cereñías.

En la *Colección de Trajes de España* de Ribelles y Carrafa (1825), el labrador extremeño aparece con un sombrero chambergo de ala ancha y copa baja (nº 55 Cº 14º; figura 1), y con la chaqueta de paño sin solapa que aparentemente tapaba la capa en la imagen de Giscard; un chaleco de doble botonadura sin solapa, faja y calzón de paño ajustado y polainas de paño abotonadas; la labradora extremeña (nº 14, Cº 4º) se parece poco a la de Giscard, con su larga saya plisada, su delantal de color claro, jubón y pañuelo de talle sin atar. Aparece también un *Chorizero de Extremadura* (nº 14, Cº 4º), cuya indumentaria es más parecida a la del labrador, aunque aquí incorpora un gabán corto, que a la del choricero que nos dejó Olmedilla, que portaba una montera y gabán largo.

De 1829 es un grabado de Langlumé incorporado a la obra de Clerjon de Champagny, *Album d'un soldat pendant la Campagne d'Espagne en 1823*, publicada en París y que narra las peripecias de un soldado francés que formó parte de la expedición de los Cien Mil Hijos de San Luis. Tanto la imagen del hombre de Montehermoso, como su descripción, y la que hace del propio pueblo, inducen a considerar la indumentaria del montehermoseño más como fruto de la imaginación o de unos recuerdos distorsionados que como representación fiable de los modos de vestir en esos años. Dice que los hombres llevan “trajes de cuero bastante elaborados” hechos con piel de gamo y gacela, y en la representación se ve un sombrero calañés de ala ancha, chupa sin mangas sobre una camisa de manga larga, calzón hasta la rodilla y una especie de zahones de cuero, medias de lana de color azul y un calzado similar a unas madreñas de madera. El 24 de enero de 1847 aparecía en el *Semanario Pintoresco Español* un artículo de Rafael Monje titulado “Una boda en Carrascalejo”, que se acompaña de un grabado que representa, al parecer, a los novios; en éste, la moza cubre su talle con un pañuelo, similar al tipo *de sandía*; lleva refajo largo, amplio y plisado, con cortapisa y ribete en los bajos, y los zapatos parecen ser de lengüeta sobre medias de ganchillo, mientras que el mozo lleva sombrero de ala ancha y copa ligeramente troncocónica, similar al cordobés, chaqueta corta de cuello ajustado y bolsillos con tapeta y decoración en la bocamanga, chaleco de color claro y escote en pico bajo, calzón hasta la rodilla y polainas que dejan ver parte de las medias de color blanco. Se trata, pues, de un modelo bastante diferente a los grabados anteriores; se diría que aquéllos representan tipos de la Alta Extremadura más cercanos al traje del área de Salamanca que estos modelos más meridionales.

Los trajes extremeños aparecen también en aleluyas fechadas a mediados del siglo XIX, como la titulada *Habitantes de las provincias de España. Colección de Trages Españoles* (nº 28) de Hernando, impresa en el taller de J. M. Marés (Caro Baroja 1990: 506), el hombre siempre con su capa y sombrero calañés y la mujer con su mantoncillo. Las figuras están sobre la leyenda “El extremeño, jamones / trae en cambio de doblones”. Otras aleluyas insisten en la asociación del extremeño con los jamones, como la de Josep Rubió, que representa al hombre con lo que parece un sombrero de tres picos y capa terciada; también en las aleluyas madrileñas *Lotería para los niños. Con los trajes de todas las provincias de España y número de habitantes que tiene cada capital* y *Rifa para los niños. Con los trajes de las mujeres de todas las provincias de España*, se representa al hombre de Badajoz y al de Cáceres, y a las mujeres de ambas provincias, la de Badajoz con amplio mandil negro y refajo de color claro, jubón y dengue sin cruzar, y un sombrero de ala ancha y copa baja adornado con dos



Figura. 1. Mujer de Cáceres. Obra de Nicolás Megía (1872)

cintas, y la cacereña con refajo largo oscuro y amplia faltriquera, jubón y pañuelo de cabeza de color claro echado sobre los hombros y la cabeza descubierta.

En la obra publicada a partir de 1872 *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, se incluye la representación de la mujer de Badajoz y la de Cáceres, en dibujos del artista de Fuente de Cantos (Badajoz) Nicolás Megía (1845-1917); cabe suponer que éste debió conocer mejor la indumentaria de su provincia natal, en la que dibuja a la mujer con un pañuelo de talle en tonos rojos y un refajo amarillo que se remata con tres bandas de terciopelo negro y amplia lorza por encima de ellas; el jubón es negro y de manga estrecha y el pequeño mandil del mismo color, mientras las medias se representan de color azul. En cuanto a la mujer de Cáceres, se nos presenta con un jubón negro de amplias mangas, pañoleta blanca y sobre ésta, una esclavina de color miel; el refajo, rojo con labor de picado negro en la zona proximal, se cubre con un breve mandil (figura 1). El texto de Antonio Hurtado que acompaña esta lámina habla de la mantilla negra, de merino o de sarga de seda, similar a la que veíamos en el grabado de Giscard, que cae sobre los hombros en el llamado *rebocíño*. Menciona también los pañuelos de vivos colores utilizados en las romerías, el jubón o corpiño de pana o terciopelo negro, con botones de plata en las bocamangas, y el pañuelo de talle con sus puntas atadas en la cintura; las medias blancas y el inevitable aderezo de arracadas y gargantilla de oro afiligranado completan el traje (Hurtado 1872: 171-172).

Ya en estos años aparecen las primeras fotografías en que puede verse a algunas personas ataviadas a la manera tradicional, tal es el caso de la famosa vista del rollo o picota de Jarandilla de la Vera, tomada por Charles Clifford en 1858, muy probablemente a su paso por tierras cacereñas para fotografiar las obras de restauración del puente de Alcántara (López Mondéjar 1989: 8); en ella, se divisa un hombre, probablemente el alcalde del pueblo, que lleva un sombrero calañés, como el representado en las citadas aleluyas, su capa y bajo ella una chaqueta apenas visible y el chaleco de escote en pico, con botonadura simple. Otros personajes de la fotografía llevan atuendos semejantes, que muestran la manera de vestir *a la antigua*, mientras los situados a la izquierda de la imagen ya muestran las prendas más típicamente burguesas del momento, pantalón hasta el pie, sombrero de copa y casaca. Es, pues, el momento en que las formas antiguas del vestido conviven y son progresivamente desplazadas en los pueblos extremeños por las modas urbanas y estandarizadas que se van imponiendo en toda Europa. Esto mismo se observa en otras imágenes de Clifford y de Jean Laurent fechadas en esos años, como la del arrabal de Mérida o la del llamado *Principal de los gitanos de Zafra*, obra del fotógrafo francés, donde vemos un rico traje de sabor castizo y tradicional, en el que no faltan el sombrero calañés, el pañuelo de cabeza, el calzón con sus polainas y los botines, junto a una corta chaquetilla decorada con bordado floral en mangas y espalda (Muro 2000: 122).

Pero cuando realmente se comienzan a ver los balbuceos de lo que luego será el traje tradicional de Extremadura es en las fotografías del Conde Lipa y de Laurent que han llegado hasta nosotros. El polaco Luis Tarszensky, autotitulado Conde de Lipa, se instaló en nuestro país en 1860, y desde 1867 hasta su muerte, en 1871, residió en Cáceres, realizando bastantes tomas fotográficas de Extremadura que para nosotros tienen un valor incontestable; entre sus trabajos se cuentan cuatro fotografías, hoy conservadas en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra, que hemos interpretado como dos parejas retratadas en estudio y ataviadas, respectivamente, con los trajes populares de las localidades cacereñas de Malpartida de Plasencia y de Montehermoso¹. La pareja de *chinatos*, como se conoce a los malpartideños, se identifica principalmente por el chaleco oscuro cruzado por el frente y ribeteado de una cinta de color claro que lleva el hombre, muy similar al modelo bien conocido de Malpartida de Plasencia, del que hay ejemplares en el Museo de Cáceres y en alguna publicación (Anderson 1951: 88); la mujer chinata, por su parte, viste un traje sencillo, con su pañuelo de cabeza echado sobre los hombros, pañuelo de talle cruzado, refajo largo de color liso con cortapisa en los bajos, y mandil de hilo fino o satén claro contorneado de puntilla. En la otra pareja, el hombre aparece con chaqueta, calzón y polainas de paño negro y sobre ellos una zamarra larga de cuero como la que se puede ver en numerosas representaciones del mercado de los martes en la Plaza Mayor de Plasencia, como luego veremos; la mujer se peina con *moño de picaporte* y se cubre con un dengue o esclavina ribeteado sobre un jubón bordado en las bocamangas, con refajo corto (*mantilla*) y de amplio vuelo y mandil de color negro con una lista clara cerca del borde inferior, zapatos de lengüeta y las medias de color claro bien visibles por la cortedad del refajo. Se trata, inconfundiblemente, del traje de Montehermoso que conocemos ampliamente por infinidad de imágenes y que se hace presente también en las foto-

¹ Las imágenes pueden consultarse en el Fondo Fotográfico de la Universidad de Navarra.

http://coleccionfff.unav.es/bvunav/i18n/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idautor&idValor=6735 (Consultado el 29 de noviembre de 2014).

grafías de Laurent a que nos referimos a continuación.

Como ya hemos señalado, la boda de Alfonso XII con su prima María de las Mercedes congregó en Madrid, en enero de 1878, a una veintena de comparsas enviadas por diferentes provincias para representarlas y dar un mayor realce y tono popular a la celebración regia. Sólo unos meses antes, la Diputación de Cáceres había elegido los trajes de Malpartida de Cáceres y Serredilla para representar a la provincia en la Exposición Universal de París de 1878 (Valadés 2013: 344), pero en esta ocasión se decidió enviar a seis parejas de vecinos de Montehermoso, acompañados por un tamborilero y un funcionario de la propia Diputación (Valadés 1994: 107). Sin duda, el traje de Montehermoso había adquirido cierta fama por su singularidad dentro de la provincia, probable motivo por el que también el conde de Lipa lo había elegido para plasmar en fotografía, pero lo cierto es que el destino quiso que la comparsa montehermoseña, así como una pareja de las seis que fueron a Madrid, fueran fotografiadas por Jean Laurent (figura 2), que aprovechó el evento para tomar una colección de imágenes de la mayor parte

de los grupos que actuaron. Estas fotografías fueron después editadas como tarjetas postales y, formando parte del catálogo de la afamada casa J. Laurent y Cía., se vendieron durante décadas, hasta bien entrado el siglo XX, de tal manera que los trajes representados quedaron fijados en este tiempo, al menos en el caso extremeño, como los *trajes tradicionales* de cada una de las regiones que representaban. Esto fue posible también, para Extremadura, porque la provincia de Badajoz no envió ningún grupo de danzantes, como tampoco lo hizo en 1908 a las fiestas en Madrid con motivo del centenario de la Guerra de la Independencia, argumentando en ese momento que no era posible reconstruir un traje que ya se había perdido (Vega 2005: 75), quedando la representación cacereña –montehermoseña para ser exactos– como la imagen de la indumentaria extremeña.

El 8 de noviembre de 1888, en *La Ilustración Española y Americana* se publicaba un grabado a partir de dibujos de Juan Comba representando dos escenas del mercado de los martes en Plasencia, en una de



Figura. 2. Postal editada a partir de la fotografía de Laurent de una pareja de Montehermoso (1878)

ellas se ve a dos hombres que visten una zamarra de cuero muy semejante a la de la fotografía del Conde de Lipa, aunque llevan sombreros más similares al de tipo chambergo que hoy día suele llevarse con el traje montehermoseño. En el mismo grabado puede apreciarse una mujer que se cubre con un pañuelo y, sobre él, una gorra de paja cuya única decoración parece estar en el frente de la copa, vistiendo además las prendas montehermoseñas que ya conocemos, como la esclavina y la amplia mantilla. En un esencial estudio sobre la indumentaria extremeña, Ruth Matilda Anderson identificó este dibujo como la primera representación conocida de la gorra de Montehermoso, una prenda de trabajo que probablemente estaba comenzando a utilizarse en aquellos momentos; es decir, que en esos años finales del siglo XIX está fijándose el modelo del traje de Montehermoso, que había sido escogido por su vistosidad y peculiaridad para representar a la provincia en algo tan importante como la boda real de 1878, pero también se comprueba que el uso de la gorra no está aún asociado al traje festivo, sino que se trata de una prenda de trabajo utilizada por las mujeres para faenas agrícolas y desplazamientos como el que debían realizar cada martes para vender sus mercancías en Plasencia. Conviene recordar que el trayecto de Montehermoso a Plasencia duraba cinco horas a lo largo de más de 25 Km. a lomos de mulas y cruzando en barca el río Alagón, motivo por el que las mujeres se cubrían con la gorra para protegerse del sol; sin embargo, este tocado no se llevaba en ningún caso con un traje de fiesta, tal como en 1928 confirmaron las informantes locales a Ruth Matilda Anderson, y como puede apreciarse perfectamente en una conocida fotografía suya tomada en la Fiesta de las Candelas de ese año en la plaza de Montehermoso, donde no se ve ni una sola gorra y sí una buena variedad de vestidos femeninos que se apartan del traje *canónico* del pueblo (Anderson 1951: 119 y 161).

A partir de aquí comienzan a circular estampas impresas que coinciden en presentar el traje de Montehermoso como representativo de Extremadura, utilizando el modelo recogido en la foto de Laurent, como sucede con las dos ilustraciones de Saumell litografiadas por Pigrau que aparecen en la obra *Extremadura*, de Nicolás Díaz y Pérez (1887), donde los trajes aparecen arbitrariamente coloreados y donde además se atribuye a la provincia de Badajoz el traje del montehermoseño, lo que sin duda se debe a la escasez o inexistencia de fuentes gráficas para rastrear la indumentaria de la provincia bajoextremeña. Señalaremos también las estampas de la fábrica catalana de Chocolates Jaime Boix, cuyo dibujo representando el traje de Badajoz parece inspirarse lejanamente en el grabado de Nicolás Megía publicado en 1872, pero no tiene nada que ver con lo que cuarenta años después se institucionalizaría como el traje de la provincia, mientras que la estampa del traje femenino de Cáceres reproduce, sin mucha exactitud, el traje de Montehermoso. También la estampa de la fábrica castellanense de fajas Joaquín Ferreres representa al hombre de Montehermoso tomado de la fotografía de Laurent; en todas estas representaciones fechadas alrededor de 1895, la montehermoseña aún aparece sin la gorra de paja, pues se toman las imágenes de la fotografía de Laurent, donde la modelo vestía un traje de fiesta, y los colores de su traje no coinciden con los usuales, consecuencia de haber utilizado como patrón una fotografía en blanco y negro.

La obra *Extremadura. El mercado* que Joaquín Sorolla pinta en 1917 como parte del encargo de la *Hispanic Society of America* al que ya nos hemos referido marca el punto de inflexión más importante para la elección de la indumentaria de Montehermoso como el traje tradicional de Extremadura, y para la definitiva configuración del modelo y su conversión en símbolo regional. Por haberlo hecho con anterioridad, no vamos a insistir mucho más en el episodio de la estancia de Sorolla en Plasencia, los modelos que colaboraron con él y las circunstancias en que desarrolló su trabajo, pues hay abundantes referencias (Valadés 1994: 98; Sánchez Alcón 2012; Valadés 2013: 347-348); sabemos en todo caso que el pintor valenciano se sirvió para el cuadro, como para el resto de la serie neoyorquina, de las fotografías de los tipos populares de Laurent, de la que tenía una colección (Díaz Pena 2011: 286-292), seguramente por ese motivo desde el primer momento tuvo claro que representaría los trajes de Montehermoso en su obra sobre Extremadura. Creemos que el martes 23 de octubre de 1917 debió descubrir la gorra de paja de centeno que llevaban las montehermoseñas en el mercado placentino, de hecho se conservan varias fotografías tomadas por él mismo de ese mercado, y en ese momento resolvió incorporar dicho tocado al traje festivo que ya conocía de aquella localidad, algo que no se ajustaba a la tradición local, que siempre tuvo ese complemento como una prenda de trabajo incompatible con el traje de gala que representó Laurent y que tanto había agradado a Sorolla.

En la obra que finalmente entregó a Huntington, Sorolla representó a cuatro hombres y cuatro mujeres con una niña, retratos en su mayor parte fidedignos de los modelos que posaron para él, personas bien conocidas de Montehermoso (Anderson 1951: 111 y 157); los personajes masculinos visten tal como lo hacían para acudir los martes de cada semana al mercado de Plasencia con sus productos, de manera se-

mejante al grabado que citamos de 1888, pero las mujeres no posaron para Sorolla con su traje de diario, sino con sus trajes festivos como lo había pedido el valenciano, sólo que el artista no pudo resistir la tentación de hacerlas cubrirse con la gorra de paja de centeno que ya era bien conocida por los placentinos debido a su habitual presencia en el mercado. Puede decirse, entonces, que en su obra, Sorolla representó seguramente por vez primera, el traje femenino de gala de Montehermoso con el aditamento extraño de la gorra, un complemento del traje de diario que además tenía una antigüedad que podría no remontarse a más de cuatro o cinco décadas. De hecho, cuando Ruth Matilda Anderson estuvo en Montehermoso en 1928 conoció a Máxima Hernández García, que fabricaba gorras, la cual le refirió que había sido su madre, cuando era joven, quien por vez primera había empezado a elaborarlas adaptando un modelo más plano y sencillo que había llegado a Montehermoso procedente de Villar de Plasencia; recientemente Juan Jesús Sánchez Alcón ha identificado, a partir de ese dato, a Ana García Ruano (1848-1927) como la creadora de la gorra de Montehermoso, algo que debió suceder entre 1865 y 1870 (Sánchez Alcón 2014). Con posterioridad a la obra de Sorolla surge una versión según la cual las mujeres solteras utilizaban la gorra decorada con un espejo en el frente de la copa, mientras las casadas y viudas la llevaban sin espejo (Hoyos 1955: 374; Gutiérrez Macías 1977: 393) o bien las casadas lo quitaban y las viudas lo llevaban partido (Muñoz de San Pedro 1961: 93), e incluso se popularizó la idea de que el novio quebraba el espejo de la gorra el día de la boda, para que ningún otro hombre pudiera mirarse en él (Carnicer 1986: 56, entre otros muchos); lo peor es que estas teorías sin base alguna han llegado a ser de común conocimiento fuera de Montehermoso, e incluso muchas personas del pueblo han crecido creyendo en ellas.

Pero volviendo a Sorolla, vemos que con la incorporación de la gorra al traje festivo de la montehermoseña, acababa de inventarse una tradición, que apoyada en esa supuesta singularidad de la gorra como elemento visible del estado civil de la moza, tenía asegurado el éxito para convertir el traje femenino de Montehermoso en un símbolo de la identidad extremeña y en imagen única de la indumentaria regional. Poco tiempo después de la estancia placentina de Sorolla, el 22 de mayo de 1920, se publicaba en la revista *La Esfera* una fotografía de Cámara, seudónimo de José María Díaz Casariego (1897-1967) tomada en Plasencia en que aparecen dos mujeres de Montehermoso vestidas con su traje de fiesta y la gorra de espejo, lo que indica que comenzaba a extenderse esta tradición inventada, en gran parte debido a la demanda externa de estas imágenes pintorescas; esto mismo sucedió con la representación de



Figura. 3. Trajes de gala de Extremadura presentados en la Exposición del Traje Regional (1925)

Extremadura en la ya mencionada Exposición del Traje Regional que tuvo lugar en Madrid en 1925, donde pudieron verse dos maniqués, uno masculino y otro femenino, ataviados con los trajes de monterhermoses que se presentaban como el atuendo *de gala*, siendo reseñable la presencia de la gorra combinada de nuevo con el traje festivo (Palencia 1926: figura 178) (figura 3). Si recordamos que aquella exposición fue dirigida por don Luis de Hoyos Sainz, la máxima autoridad del momento en materia de indumentaria tradicional, se comprenderá que a partir de entonces la imagen de la gorra asociada al traje festivo va a imponerse de manera definitiva. En la presencia de ese traje con gorra en la Exposición tiene mucho que ver el que la comisión extremeña encargada de seleccionar las prendas estuviera formada sobre todo por artistas regionalistas, escritores como Luis Chamizo o Antonio Reyes Huertas y pintores como Adelardo Covarsí y Eugenio Hermoso, más cercanos al casticismo de Sorolla que al cientifismo de Hoyos (Valadés 1994: 109).

Algo después, entre enero y abril de 1928, se encontraba en Extremadura Ruth Matilda Anderson, realizando trabajo de campo para su libro, ya citado, que no aparecería hasta 1951. Precisamente entre 1948 y 1949 realizó otra visita a la región que sirvió para revisar y pulsar el proceso de desaparición de la indumentaria tradicional en numerosas localidades; en la provincia de Badajoz observó que tras la guerra civil



Figura. 4. Trajes de Monterhermoso que figuraron en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)

aún se usaban trajes tradicionales de manera ocasional en Alburquerque, Campanario, Herrera del Duque o Navalvillar de Pela, pero aclara que la Sección Femenina de Badajoz, dirigida por una sobrina de Adelardo Covarsí, se encontró con que la ciudad había perdido su traje local distintivo, si es que alguna vez lo tuvo, por lo que se buscaron los modelos en La Serena, la comarca más rica en folklore de la provincia, y más concretamente en Campanario (Anderson 1951: 248 y 284). En el caso de Olivenza, la Sección Femenina diseñó el traje local a partir de las descripciones de las mujeres mayores e inspirándose en modelos portugueses, pero comprobó que se había perdido el traje tradicional en lugares como Almendralejo, Villanueva de la Serena o Don Benito, donde sin embargo parece que la propia Sección Femenina había instalado un telar que comenzó a producir los característicos refajos de listas blancas y negras horizontales que incorporó el llamado *traje de Badajoz* (Anderson 1951: 287), un tipo que Nieves de Hoyos ha observado que en realidad es de introducción reciente importada de Levante a través de La Mancha (Hoyos 1955).

Respecto a la provincia cacereña, Anderson estudió los trajes de Monterhermoso, pero también los que se conservaban en Guadalupe, Alía, Arroyo de la Luz, Valencia de

Alcántara, Jarandilla, Aldeanueva de la Vera, Garganta la Olla y Cabezabellosa, Malpartida de Plasencia y Torrejoncillo, sin olvidar una incursión en Las Hurdes, donde subraya la influencia salmantina. Entre los materiales que estudió Anderson en su primer viaje se encontraban los trajes que habían sido expuestos en el Pabellón de Extremadura de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929; uno de los principales atractivos de aquella representación extremeña fue la recreación de una típica cocina extremeña, que a imitación de los dioramas utilizados por Hoyos en la Exposición del Traje de 1925, fue poblada con maniqués, encargados incluso al mismo escultor, que llevaban seis trajes tradicionales de Orellana la Vieja, Albuquerque, Villanueva de la Serena y Herrera del Duque por la provincia de Badajoz, y otros once de Montehermoso, Malpartida de Plasencia, Torrejoncillo, Cáceres, Casar de Cáceres y Malpartida de Cáceres por la parte cacereña. Durante la organización de la presencia extremeña en la Exposición de 1929, el propio Adelardo Covarsí, encargado de la representación badajocense, había reconocido a su homólogo cacereño, a la sazón Miguel Ángel Orti Belmonte, director del Museo de Cáceres, que la indumentaria tradicional de los pueblos de Badajoz llevaba “visos de desaparecer”, y entonces sólo le quedaría a la región “la cantera riquísima de la provincia de Cáceres” (Valadés 2013a: 1.855). Los trajes de la provincia de Cáceres fueron comprados, algunos completos y otros por prendas, en los distintos pueblos de los que eran originarios, pero de nuevo, en la exposición sevillana la mujer de Montehermoso, vestida de gala, apareció tocada con lo que ya era un símbolo regional, la gorra de paja, y dado que estos trajes fueron posteriormente donados por la Diputación cacereña al propio Museo de Cáceres, donde permanecieron expuestos entre 1933 y 1972 (figura 4), quedó completamente fijada la imagen del traje montehermoseño con la gorra, como vamos viendo.

La Exposición del Traje de 1925 había contribuido a crear en todo el país un gran interés por el tema, hasta el punto de que se había decidido crear un museo permanente del traje regional e histórico, que en 1934 terminaría pasando a ser el Museo del Pueblo Español. En esa corriente de la búsqueda del tipismo desde un punto de vista artístico hay que encuadrar la labor creadora del fotógrafo José Ortiz Echagüe, que también visitó Montehermoso, en 1931, para realizar uno de los mejores reportajes que aparecen en sus libros (Sánchez Alcón 2013). Por supuesto, ya en aquellos momentos estuvo claro que ningún otro pueblo podía encarnar la imagen del traje regional extremeño como no fuera Montehermoso, que desde entonces se consideró como “la cuna del tipismo” y un verdadero símbolo de la región. En realidad, Echagüe era un artista, para quien era preferente la construcción personal de una obra artística sobre la labor de una documentación objetiva; sabemos que su hermano, el pintor Antonio Ortiz Echagüe, era seguidor de Sorolla, y que en 1916 el propio José había llegado a entablar amistad con el valenciano al coincidir en París, precisamente cuando Sorolla trabajaba en su serie neoyorquina, de ahí que sea innegable la influencia del gran pintor sobre José Ortiz Echagüe en la manera de preparar las escenas con los trajes más vistosos sin reparar en su autenticidad.

La gran difusión que alcanzaron las fotografías de Ortiz Echagüe, a través de sus libros reeditados y ampliados una y otra vez, y de las frecuentes exposiciones realizadas dentro y fuera de nuestro país le situaban como uno de los principales responsables de la asimilación de la imagen del traje montehermoseño con la gorra y su conversión en traje regional (Vega 2002: 42-54). Sus bellas imágenes consagran la imagen de la montehermoseña con su traje de gala y la gorra como aditamento, en sustitución del pañuelo que realmente llevaba. Él mismo reconoce su incorrección al describir la indumentaria de las mujeres el día del *Corpus Christi*:

Hoy llevan pañuelos de seda sobre sus cabezas, a diario llevan extraños y grandes sombreros de amplia copa abombada puestos sobre los pañuelos, los que cruzan por delante de la boca.

Las mujerucas ancianas llevan trajes de la misma hechura, todos en negro, sombreros bordados en oscuro, pañuelos también negros que cruzan por delante ocultando medio rostro (Ortiz Echagüe 1933: 8).

Tras la guerra civil, en la provincia de Cáceres como en todas las demás, se comienzan a crear Grupos de Coros y Danzas en el seno de la Sección Femenina; el Grupo de Cáceres aparece ya en 1939, y obtiene gran éxito en sus actuaciones, viajando a Suramérica (1948), Centroeuropa (1951), Francia (1953), Inglaterra, Mónaco e Italia (1955), Benelux y Francia de nuevo (1959) y México (1963), además de las restantes provincias españolas y una presencia constante en Portugal. En todo su recorrido, el grupo siempre utilizó como traje definitorio de la provincia el de gala de Montehermoso, en el que por supuesto figuraba la gorra; de

hecho, en un documento remitido al Ministerio de Información y Turismo el 16 de junio de 1971, el Grupo de Coros y Danzas de Cáceres señala como representativos de la provincia, los trajes femeninos de Cáceres y Torrejoncillo, y los de hombre y mujer de Montehermoso; este último se describe del siguiente modo:

Traje de Montehermoso.- El más espectacular de la provincia. Lleva jubón de satén o raso negro con puños anchos de terciopelo bordados en colores; manteleta (esclavina) de paño negro ribeteada con cinta de seda verde, y zigzag en cinta de seda roja; mantilla (refajo) plisados con mucho vuelo llevando en la parte inferior de 15 a 20 jaretas pequeñas, en ocasiones visten hasta siete mantillas de distintos colores siendo la última en color morado, y llevando cada una de ellas una cortapisa de colores vivos, que forma una vistosa rueda de colorido; juego de cintas bordadas, colocadas en la cintura en la parte de atrás; mandil tejido negro con tres franjas, dos rojas y en el centro azul, faltriquera tejida en lana de varios colores; medias azules de lana sujetas por “ciñol” de colores; zapatos de charol o pana negra bordados en colores, pañuelo de lana fina en colores vivos que se coloca en la cabeza, sobre un abultado moño y encima de éste se encaja el típico y famoso sombrero de paja adornado con botones y lana de vivos colores, en el centro de la copa de éste, lleva el tradicional espejo redondo, por el cual se sabe si la mujer es soltera, casada o viuda, según lleve éste, entero, partido o sin él. Este traje va recargado de aderezos y pendientes de oro. Tanto este traje como todos los de la provincia de mujer, lleva enagua y pantalón de lino, adornados con puntillas².

Como se puede comprobar, el afán estandarizador de la Sección Femenina lleva a la creación de un verdadero *uniforme* para la representación de la indumentaria de cada pueblo, en que se establece la forma y color de cada una de las prendas (figura 5); en el caso montehermoseño, además, contribuye no sólo a fijar la tradición inventada del uso de la gorra con el traje festivo, sino también a dar oficialidad a la irreal le-



Figura. 5. Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Cáceres en la Universidad Laboral de la ciudad (2 de febrero de 1970)
(Archivo Histórico Provincial de Cáceres)

² Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Delegación Provincial de Cultura. DPC: 144.

yenda del espejo partido. Por otro lado, y como ya vimos para el resto de España, la obsesión moralizante del régimen se observa en la imposición de una ropa interior que las mujeres no habían llevado en la indumentaria tradicional, pues se sabe que la única prenda interior que se utilizaba era la camisa, tan larga que cubría todo el cuerpo bajo las mantillas, haciendo las veces de enagua (Pulido 2007: 92).

Aunque el texto no menciona la longitud de las mantillas, las fotografías que se conservan de los trajes utilizados por la Sección Femenina revelan cómo se acortaron éstas hasta dar una apariencia prácticamente ridícula a las mujeres que las vestían, especialmente si se comparan con las imágenes fechadas entre 1867 y 1933 que ya hemos mencionado; esto llevó en la década de 1970 incluso a que algún medio de comunicación extremeño se preguntara si las montehermoseñas no habrían sido las inventoras de la minifalda (González Ramos 1974). Paralelamente a este proceso de institucionalización de un solo modelo, simplificado, mistificado y adulterado, como traje regional de Extremadura, en esas décadas de la dictadura desaparecen definitivamente los últimos restos de la indumentaria tradicional que aún se seguía utilizando residualmente en distintos pueblos de la región, reservándose el uso de lo poco que quedó de aquella para las celebraciones festivas y religiosas, en convivencia con los trajes de nueva factura que ya respondían al estereotipo oficial.

Este traje regional extremeño, el de Montehermoso en su versión de la Sección Femenina, junto a un traje de la provincia de Badajoz que guarda escasa relación con las más antiguas imágenes de esa provincia, va a aparecer en numerosas imágenes de todo tipo, publicitarias o documentales, tarjetas postales, grabados, calendarios o sellos de correos que reproducen hasta la saciedad unos modelos que vemos cómo van estandarizándose hasta llegar al icono canónico actual; entre ellas destacan los dibujos de Joan d'Ivori, seudónimo de Joan Vila i Pujol en su obra *Vestits típics d'Espanya* (1935), los de Vicente Viudes a partir de los trajes reunidos por la Sección Femenina y regalados por el régimen franquista a Eva Perón (1947) o los de Francisco López Rubio en el libro de Cecilio Barberán *España, trajes regionales* (1951), sin olvidar las postales de Ediciones Medina sobre dibujos de Elsi Gumier a mediados de los años cincuenta y por supuesto los sellos de correos aparecidos en 1967, que en realidad reproducían fielmente los trajes que utilizaba la Sección Femenina.

Afortunadamente, la recuperación de la democracia en nuestro país trajo consigo una revisión en profundidad de la labor de la Sección Femenina y de los modelos que había creado y oficializado por toda España. En el caso extremeño se intensificó la investigación de las fuentes documentales y la búsqueda de prendas antiguas que pudieran ilustrar la verdadera indumentaria tradicional por toda la región, si bien la inercia de los modelos ya asentados en el imaginario popular, e incluso en parte de las publicaciones especializadas, hace que aún se sigan aceptando como reales esos trajes falseados o inventados (García Ballesteros *et al* 1998); respecto a la indumentaria de Montehermoso y su gorra, hay que destacar la labor llevada a cabo con rigor y veracidad por investigadores locales como Abundio Pulido, que ha señalado la inexistencia de las gorras de soltera, casada y viuda, sino que más bien había una gorra *de espejo* y otra *de clave-lera*, utilizadas ambas por casadas y solteras según su gusto, y una negra o *de luto*, usada por las mujeres que debían guardar el duelo por la pérdida de algún familiar; por supuesto, también ha descartado la leyenda de la rotura del espejo (Pulido, 2007: 107-110). Por su parte, la labor llevada a cabo por Juan Jesús Sánchez Alcón, algunas de cuyas publicaciones ya hemos referenciado, está siendo fundamental en la recuperación de la verdadera indumentaria tradicional montehermoseña y, por ende, del considerado traje regional extremeño.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADES, J. 1982 [1955]. *La barretina*. Barcelona: Diàfora.
- ANDERSON, R. M. 1951. *Spanish Costume. Extremadura*. New York: Hispanic Society of America.
- ANDERSON, R. M. 1957. *Costumes painted by Sorolla in his provinces of Spain*. New York: Hispanic Society of America.
- BARBERÁN, C. 1951. *España: trajes regionales*. Madrid: Editora Nacional.
- BARTH, F. (comp.) 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BLOM, I. 2004. "Global gender history – a new research area?". *Journal of Gender Research in Norway - Gender and Globalisation*. 30.01.04. http://eng.kilden.forskningsradet.no/artikkel/vis.html?tid=54087&within_tid=54080
- BOGATYREV, P. 1971 [1937]. *The Functions of Folk Costume in Moravian Slovakia*. The Hague and Paris: Mouton.
- CALVO, S. 1997. "La vestimenta tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín Fernández de la Torre". *El Museo Canario* LII: 343-356.
- CARNICER, R. 1986. *Las Américas peninsulares. Viajando por Extremadura*. Barcelona: Editorial Planeta.
- CARO BAROJA, J. 1990 [1969]. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ed. Istmo.
- CARRAFA, J. y J. Ribelles y Helip 1825. *Colección de trajes de España*. Madrid: Real Calcografía.
- CRUZ PÉREZ, J. 1996. *La vestimenta tradicional en Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria-Fedac.
- DÍAZ PENA, R. 2011. *Sorolla y la fotografía*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- DÍAZ Y PÉREZ, N. 1887. *Extremadura (Badajoz y Cáceres)*. De la serie *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia*. Barcelona: Estab. Tip. Editorial de Daniel Cortezo.
- ESTEVA FABREGAT, C. 1984. *Estado, etnicidad y biculturalismo*. Barcelona: Ed. Península.
- GARCÍA BALLESTEROS, M^a V.; J. Fernández Moreno; A. Hurtado Vinagre y V. Novillo González. 1998. *La indumentaria tradicional de Extremadura*. Cuadernos Populares, n^o 58, Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- GEERTZ, C. 1990 [1987]. *La interpretación de las culturas*. 4^a reimp. Barcelona: Ed. Gedisa S. A.
- GONZÁLEZ FUERTES, M. A. 2012. "¿Vistiendo España? Trajes e identidad nacional en el reinado de Carlos III". *Cuadernos de Historia Moderna*. XI: 73-105.
- GONZÁLEZ MENA, M^a Á. 1990. "Funciones y simbolismo de las artes textiles populares cacereñas". *Revista de Estudios Extremeños* XLVI (1): 9-86.
- GONZÁLEZ RAMOS, V. 1974. "Las montehermoseñas, ¿precursoras de la minifalda?". *El Regional de Plasencia y su comarca*. Junio.
- GUTIÉRREZ, A. 1993. "Aportación para el estudio de la indumentaria española. Fotografías de J. Laurent, s. XIX", en *Conferencia Internacional de colecciones y museos de indumentaria*: 143-157. Madrid: Ministerio de Cultura.
- GUTIÉRREZ MACÍAS, V. 1977. "El traje popular de Extremadura", en *Actas del III Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares*: 365-405. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- HERRADÓN FIGUEROA, M^a. A. 2010. *Joyería charra*. El Modelo del Mes. Enero, Madrid: Museo del Traje. <http://museodeltraje.mcu.es/popups/01-2010.pdf>
- HOBSBAWM, E. 2002 [1983]. "Introducción: la invención de la tradición", en E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.). *La invención de la tradición*: 7-21. Barcelona: Ed. Crítica, S. L.
- HOYOS SAINZ, L. de y Hoyos Sancho, N. de 1947. *Manual de Folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid: Revista de Occidente.
- HOYOS SANCHO, N. de. 1955. "El traje regional de Extremadura". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XI: 155-177 y 353-385.

- HURTADO, A. 1872. "Cáceres", en *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*: T. I. 161-175. Madrid: Imprenta y Librería de D. Miguel Guijarro.
- LEACH, E. 1981 [1978]. *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI editores.
- LICERAS FERRERES, M^a V. 2008. *Indumentaria valenciana. Siglos XVIII-XIX. De dentro afuera. De arriba abajo*. Valencia: Carena editors.
- LÓPEZ MONDÉJAR, P. 1989. *Las Fuentes de la Memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- MACHA-BIZOUMI, N. 2012. "Amalia Dress: The Invention of a New Costume Tradition in the Service of Greek National Identity". *Catwalk: The Journal of Fashion, Beauty and Style* 1 (1): 65-90.
- MARCOS ARÉVALO, J. 2008. *Objetos, sujetos e ideas (Bienes etnológicos y memoria social)*. Badajoz: Excmo. Ayuntamiento.
- MAXWELL, A. 2014. *Patriots Against Fashion. Clothing and Nationalism in Europe's Age of Revolutions*. London: Palgrave MacMillan.
- MUÑOZ DE SAN PEDRO, M. A. 1961. *Extremadura (La tierra en la que nacían los dioses)*. Madrid: Espasa-Calpe S. A.
- MURO CASTILLO, M. 2000. *La fotografía en Extremadura, 1847-1951*. Badajoz: MEIAC.
- Normas... 1954. *Normas relacionadas con el Departamento de Música de la Regiduría Central de Cultura*. Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.
- ORTIZ ECHAGÜE, J. 1933. *España. Tipos y trajes*. 4^a ed. Barcelona: Sociedad General de Publicaciones, S. A.
- ORTIZ GARCÍA, C. 1987. *Luis de Hoyos Sainz y la Antropología Española*. Madrid: CSIC.
- ORTIZ GARCÍA, C. 2012. "Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange". *Gazeta de Antropología* 28(3). <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=1432>
- PALENCIA, I. de. 1926. *The Regional Costumes of Spain. Their importance as a primitive expression of the aesthetic ideals of the nation*. Madrid: Editorial Voluntad S. A.
- PUJADAS MUÑOZ, J. J. 1993. *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*. Madrid: Eudema S. A.
- PULIDO RUBIO, A. 2007. *Memoria de costumbres y tradiciones perdidas en Montehermoso*. Plasencia: Gráficas Sandoval.
- SAMPELAYO, M^a. J. 1969. "Labor de la Sección Femenina en el resurgimiento del folklore español", en *Etnología y tradiciones populares (I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares)*: 99-101. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- SÁNCHEZ ALCÓN, J. J. 2012. "Joaquín Sorolla. El cuadro dedicado a Extremadura *El Mercado* y los tipos de Montehermoso". *Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional* (Blog). <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2012/07/montehermosoimagenes-para-la-historia.html>
- SÁNCHEZ ALCÓN, J. J. 2013. "José Ortiz Echagüe y las fotografías sobre los tipos y trajes de Montehermoso". *Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional* (Blog). <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2013/08/jose-ortiz-echague-y-las-fotografias.html>
- SÁNCHEZ ALCÓN, J. J. 2014. "La gorra de Montehermoso: mitos, orígenes y realidades". *Montehermoso Cultural. Patrimonio, Historia, folklore y cultura tradicional* (Blog). <http://montehermosocultural.blogspot.com.es/2014/06/mitos-origenes-y-realidades-sobre-la.html>
- SÁNCHEZ FRANCO, M^a F. 2008. *Indumentaria tradicional de la provincia de Cáceres. Recuerdo vivo*. Cáceres: Excma. Diputación Provincial.
- SANTOVEÑA ZAPATERO, F. 2004. "El traje tradicional asturiano", en Rodríguez Muñoz, J. (dir.), *Los Asturianos. Raíces culturales y sociales de una identidad*: 637-656. Oviedo: Editorial Prensa Asturiana.
- SECO SERRA, I. 2008. "Trajes seculares. El traje femenino del valle de Ansó y la formación de los modelos de indumentaria popular". *Indumenta. Revista del Museo del Traje* 1: 84-103.
- TARRANT, N. 1983-85. "Why don't the English have a folk dress?". *Ethnographika* 4-5: 7-10.

- THIESSE, A.-M. 2001. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe – XXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil.
- VALADÉS SIERRA, J. M. 1994. “La indumentaria como símbolo regional. La tradición inventada en el caso del traje femenino de Montehermoso”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XLIX (1): 91-117.
- VALADÉS SIERRA, J. M. 2013. “La indumentaria tradicional en la construcción de la identidad extremeña”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LVIII (2): 331-358.
- VALADÉS SIERRA, J. M. 2013a. “La aportación cacereña al Pabellón de Extremadura en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)”. *Revista de Estudios Extremeños* LXIX (3).
- VEGA, J. 2002. “Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología”, en *José Ortiz Echagüe en las colecciones del Museo Nacional de Antropología*: 17-68. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- VEGA, J. 2005. “De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España”, en C. Ortiz García y C. Sánchez Carretero (coords.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*: 61-82. Madrid: CSIC.
- VILA i PUJOL, J. (Joan d'Ivori) 1935-36. *Vestits típics d'Espanya*. Barcelona: Ed. Orbis.
- WILSON, KATHRYN E. 2011. “Costume, Folk”, en McCormick, C. T. y Kennedy White, K. (eds.). *Folklore. An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music and Art*. Vol. I. 2ª ed: Págs. 314-319. Santa Barbara: Abc-Clio LLC.

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO DEL LÉXICO SOBRE LA VESTIMENTA DEL AGRICULTOR DE CEREAL EN LA PROVINCIA DE SORIA DESDE MITAD DEL SIGLO XX

Elena Jiménez García

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

El motivo de recuperar la parte del léxico sobre la vestimenta del agricultor del cereal en la provincia de Soria surge a partir de unos hechos sociolingüísticos concretos, que se dan desde la mitad de los años 50 del siglo XX, aproximadamente, y en los que se aprecia que las unidades léxicas relativas a la agricultura han sufrido alteraciones. Estos hechos coinciden con los cambios en las técnicas de cultivo, en los sistemas de producción agraria y en la sociedad rural.

Con anterioridad, las labores agrícolas se realizaban a mano, con utensilios y herramientas, y con la ayuda de animales, a los que preparaban ataviándolos con aparejos. Este es otro de los campos estudiados paralelamente al que nos ocupa y que trataremos en otra ocasión.

Fue a partir de la segunda mitad del siglo cuando llegaron a la provincia los primeros tractores y la mecanización del campo en las labores agrícolas, especialmente del cereal, que es la agricultura más productiva en la provincia soriana. A partir de entonces, comenzó a reducirse el esfuerzo físico del agricultor, puesto que se intensificó el uso de las máquinas.

De forma paralela, las tendencias migratorias hicieron que la población activa agraria se redujera considerablemente. A esto se añade que estas personas hoy tienen una edad avanzada, y con ellos, en un período relativamente corto de tiempo, se van a perder esas palabras y expresiones que, de hecho, ya no se utilizan y, en muchos casos, ni siquiera resultan familiares a los agricultores más jóvenes.

Ante esta situación, surge la necesidad de dar una visión general del léxico de aquellos recursos que en los últimos sesenta años, aproximadamente, han estado a disposición de las personas dedicadas al mundo agrícola del cereal, y en concreto los relativos a la vestimenta, además de recuperar aquellas palabras en desuso y en peligro de desaparición y olvido, así como de entrever una pequeña muestra de la evolución lingüística en variantes y diferencias léxicas entre unos hablantes y otros, a veces separados por varios kilómetros y en otros casos separados por escasos metros. Todo ello forma parte de la cultura de una sociedad y probablemente, puede resultar interesante para agricultores, investigadores y curiosos la recopilación de una parte de ella.

Este estudio es una pequeña sección de lo que en septiembre de 2011 se presentó en la Universidad de Valladolid como tesis doctoral con el título *Contribución al estudio del léxico agrícola de Soria*.

Ámbito geográfico

Soria está situada en el sector oriental de Castilla y León y cuenta con una superficie de 10.287 km² en la que residen sólo 93.291 habitantes, lo que hacen de Soria la provincia española menos poblada, con

agricultores profesionales (68%) y, el resto, familiares directos y personas relacionadas con la agricultura. Para obtener la información se han realizado visitas a diversas localidades sorianas y allí hemos seleccionado las personas dedicadas a la agricultura o que tengan relación con ella (familiares directos), quienes accedieron a ayudarnos.

Algunos cuestionarios han sido registrados digitalmente con una grabadora de voz, pero no todos ellos, ya que algunos informantes han preferido permanecer en el total anonimato. Los cuestionarios constan de tres partes: una sección correspondiente a los datos personales, a partir de los cuales podremos hacer un estudio estadístico posterior de los usos de los términos; una sección de cuestiones sobre la indumentaria, su definición y utilidad, relacionadas con el cultivo de cereales; y otra sección que consta de un dossier de fotografías, algunas extraídas de manuales y catálogos, otras de elaboración propia y otras cedidas por particulares, mediante las que el informante nos explica lo que representan, su uso, e incluso anécdotas o historias que nos han proporcionado nuevas unidades léxicas relacionadas con el tema de nuestra investigación. Las localidades donde se han realizado los cuestionarios están indicadas en el anterior mapa:

3. ANÁLISIS DE LOS DATOS

La información ha sido recogida sin tener en cuenta únicamente los términos de forma individual, sino que se han enmarcado en el contexto, lo que nos ha aportado mayor concreción de significado.

El uso del cuestionario ha favorecido la obtención de algunas formas que no se habían extraído de los corpus previamente, como *calzorras*, entre otras.

Los términos obtenidos han sido ordenados alfabéticamente para definirlos y facilitar la búsqueda de información al usuario. Después se han indicado las variantes y las localidades donde se utilizan. En las definiciones aparecen algunas palabras marcadas con un asterisco (*), que indican que también están definidas y analizadas en este trabajo. Únicamente en las entradas correspondientes a variantes, se incluye el enlace al diccionario online de la Real Academia Española, porque los términos genéricos están incorporados. Hemos elegido el DRAE como referencia para incluir esta información, por ser la obra lexicográfica a la que los hablantes de español le otorgamos el valor normativo. Por ejemplo, *albarca* aparece definido, *man-gote* aparece definido con otra acepción y *garramputa* no está incluido en el DRAE.

Pero también se ha comprobado en obras lexicográficas de referencia si los términos aparecen o no, si se recogen con la misma o con distinta acepción, o si no están incluidos. Esto se debe a que sentí la curiosidad de comprobar la pérdida de los términos en los diccionarios más utilizados en español y en otros más específicos: el *Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)* y el *Diccionario de uso del español (DUE)* de María Moliner. Posteriormente, también comprobé si los términos que yo recogí aparecían en otros dos diccionarios más especializados: el *Diccionario del Castellano Tradicional (DCT)* y el *Diccionario de habla soriana (DHS)*. Así mismo, consulté también el *Corpus de referencia del español actual (CREA)*, el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)* y el *Atlas Varilex*.

Este es un ejemplo de una entrada completa:

manguito: Prenda de tela para cubrir el antebrazo que se pone sobre el vestido para evitar que se roce o ensucie mientras se trabaja. (Morón de Almazán)

➡ *man-gote* (Fuentearmegil, Ontalvilla de Valcorba, Renieblas)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	⊗	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=manguito>

Al final y a modo de anexo se incluye un mapa en el que se señalan las variantes en las localidades en las que se han recogido.

alpargata: Calzado de tela con suela de goma o esparto.

➡ *apargata*



DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=alpargata>

La variante *abarca* ha sufrido la pérdida de la consonante final de sílaba pretónica /l/, a causa de la incultura del hablante, ya que le facilita la pronunciación de la palabra.

anguarina: Prenda de abrigo de paño burdo y sin mangas que usaban los labradores para protegerse del frío y de la lluvia. (Fuentearmegil)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	—	●	—



apargata: Calzado de tela con suela de goma o esparto.

➡ *alpargata*

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	—	—	—	—	—

Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=apargata>

blanquete: Manto de lana cruda que utilizaban las mujeres en Tierras Altas.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
☼	☼			☼		



botas: Calzado, generalmente de piel, que cubre el pie y parte de la pierna y cuya altura varía desde el tobillo a la rodilla.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	●	●	⊛



buzo de tela: Traje de faena de tela fuerte y color oscuro para proteger la ropa corriente que llevan los agricultores y los obreros. Consta de pantalones y cuerpo con mangas y es de una sola pieza. (Nepas)

➡ *mono*

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	—	—	●	—	⊛

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=buzo>

calcetines de lana de oveja: Calceta o media de punto que cubre el pie y parte de la pierna. (Barcones)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	●



calzón: Prenda de vestir con dos piernas que cubre el cuerpo desde la cintura hasta la rodilla y tiene dos aberturas laterales que se cierran con botones. (Barca)

➡ *calzorras* (Valverde de los Ajos)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	—	●	⊛



Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=calz%C3%B3n>

calzorras: *calzón. (Valverde de los Ajos)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
⊛	⊛	⊛	●	—	⊛	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=calzorras>

capa: Prenda de abrigo sin mangas que cubre el cuello y se ensancha hacia la parte inferior. (Aldealafuente)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	●

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=capa>



capote: *capa con capucha. (Escobosa de Almazán)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	—	●	●

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=capote>

careta: *mascarilla.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	⊗	—	⊗	⊗	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=careta>



chaleco (de pana): Prenda de vestir sin mangas que se pone encima de la camisa y cubre el tronco hasta la cintura.



DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	●	●	●

escaldero: *pial. (Herreros)

➡ *peal, piugo* (Fuentearmegil)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	—	●	—	—	—

Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=escaldero>

escarpines: calcetines de goma. 2. Calcetines cortos de lana gruesa.

➡ *pedugos* (Monasterio)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	●	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=escarpin>



garrampuza: Prenda de abrigo con mangas que se pone sobre las demás. (Fuencaliente)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	—	—	—	—	—

Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=garrampuza>

guante: Prenda de piel tela o tejido de punto, que cubre la mano y tiene una funda para cada dedo. (Barca, Nepas). Los agricultores suelen utilizarlos para protegerse las manos de posibles cortes, heridas o durezas producidas por el roce o contacto con las herramientas y utensilios mientras se trabaja.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	⊗	●	—

mangote: *manguito. (Fuentearmegil, Ontalvilla de Valcorba, Renieblas)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
⊗	—	●	⊗	—	⊗	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=mangote>

manguito: Prenda de tela para cubrir el antebrazo que se pone sobre el vestido para evitar que se roce o ensucie mientras se trabaja. (Morón de Almazán)

➡ *mangote* (Fuentearmegil, Ontalvilla de Valcorba, Renieblas)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	⊗	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=manguito>

mantón: Prenda gruesa de lana, más grande que una toquilla, que utilizaban las mujeres para abrigarse.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●		⊗	●	●



maskarilla: *Careta que cubre la boca y la nariz, que se usa para impedir la entrada de agentes nocivos en las vías respiratorias. (Barca)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	—	—	⊗	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=maskarilla>



medias: Prenda de punto que cubre el pie y la pierna hasta la rodilla o más arriba.

(Barca)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	●

mono: Traje de faena de tela fuerte y color oscuro para proteger la ropa corriente que llevan los agricultores y los obreros. Consta de pantalones y cuerpo con mangas y es de una sola pieza.

➡ *buzo de tela* (Nepas)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	—	—	⊗	●	●



Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=mono>

<http://www.lacasadelaconstruccion.es/materiales-construccion.php?producto=16368>

pana: Vestido completo que, normalmente, utilizaban los agricultores para las labores y que consta de dos piezas y cuya tela era gruesa y resistente. (Caltojar).

➡ *traje de pana* (Barcones)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
⊗	⊗	—	—	⊗	⊗	⊗

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pana>

pantalón (de pana): Prenda que cubre por separado las piernas y es de tela gruesa y resistente, semejante al terciopelo, con hendiduras verticales. Se utiliza mucho para trajes de trabajo. (Barca).

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	⊗

peal: *pial.

➔ *escaldero* (Herreros), *pial* (Aldealafuente), *piugo* (Fuentearmegil)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●		—	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=peal>

pedugos: calcetines de goma. (La Cuenca)

➔ *escarpines*

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	—	●	⊗	—	—

Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pedugo>

pellejos: Piel de oveja curtida que usaba el agricultor como prenda de abrigo.

(Nolay)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
⊗	⊗	⊗	—	⊗	⊗	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pellejo>

pelliza: Prenda de abrigo hecha con pieles.

➔ *pellizo*

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pelliza>

La variante *pellizo* es el resultado del cambio de género en la palabra, lo que se produce habitualmente en la evolución histórica del español. También se da en el caso de *zamarro*.

pellizo: *pelliza.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	—	—	—	—	—

Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pellizo>

pial: Prenda parecida a una media sin pie que se coloca en las piernas. (Aldealafuente)

➡ *escaldero* (Herrerros), *peal*, *piugo* (Fuentearmegil)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	—	●	●	⚙	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=pial>

La variante *peal* es el resultado de la apertura de la vocal del diptongo.

Probablemente se deba a una hipercorrección del hablante causada por la analogía con otra palabra conocida.

piugo: **pial*. (Fuentearmegil)

➡ *escaldero* (Herrerros), *peal*, *pial* (Aldealafuente)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	●	●	●	—	—	—



Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=piugo>

pololos: Calzón corto de algodón que usaban las mujeres y se ponían debajo de la falda.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	●	●	—



racel: Manta de lana o cáñamo.



DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
⚙	⚙	—	⚙	—	⚙	—

Definición del DRAE en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=racel>

sombrero: Prenda que protege la cabeza del sol y consta de copa y ala. (Berlanga de Duero, Velamazán).

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	—



tabardo: Prenda de abrigo de paño tosco. (Fuentearmegil)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	—

Definición del DRAE en línea:
<http://lema.rae.es/drae/?val=tabardo>

talega: saco de lienzo o lana para meter el grano.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	—

Definición del DRAE en línea:
<http://lema.rae.es/drae/?val=talega>



tapabocas: Bufanda grande y tosca. (Fuentearmegil)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	●	●	—

toquilla: *mantón pequeño de lana que se colocaban las mujeres sobre los hombros.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	●	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=toquilla>

traje de pana: *pana. (Barcones).

➡ *pana* (Caltojar)



DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	—	—	—	—	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=traje+de+pana>

zagón: *zahón. (Caltojar)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
—	—	●	●	—	—	—

Búsqueda en el DRAE sin resultado en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=zagon>

zahón: Especie de calzón de piel de vaca que cubría el vientre y las piernas de los agricultores por la parte delantera y se ataban a los muslos para resguardar el traje.

➡ *zagón* (Caltojar)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	—	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=zahon>



zamarra: Chaquetón de cuero o borreguillo que utilizaban los agricultores y pastores para protegerse del frío.

➡ *zamarro* (Caltojar, Velamazán)

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	●	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=zamarra>

La variante *zamarro* es el resultado del cambio de género en la palabra, lo que se produce habitualmente en la evolución histórica del español. También se da en el caso de *pelliza*, pero en sentido opuesto, ya que el cambio se da del femenino al masculino.

zamarro: *zamarra. (Caltojar, Velamazán).

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	●	—	●	—

Definición del DRAE en línea:

<http://lema.rae.es/drae/?val=zamarro>

zapatillas: Calzado cómodo de material blando, normalmente con cordones, que se emplea para hacer deporte, caminar, etc. y que, actualmente, utilizan los agricultores para realizar las labores del campo.

DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
●	●	●	—	⊗	●	⊗

4. CONCLUSIONES

La realización de esta investigación ha dado lugar a la confirmación de algunas de las hipótesis con las que partimos:

1. Efectivamente, los cambios sustanciales que se introdujeron en la producción agrícola, en la mecanización, en los sistemas de cultivo, etc., han supuesto grandes transformaciones en la sociedad rural, y han tenido también repercusión en diferentes denominaciones. Como hemos comprobado, todavía quedan rastros lingüísticos de términos referentes a la indumentaria y, con este tipo de trabajos, se ayuda a su conservación, aunque sea de una manera escrita, y se facilita a investigadores y curiosos una información que puede serles de gran utilidad.

Se recogen las formas orales y también escritas, ya que algunos informantes han preferido realizar el cuestionario por escrito. De esta manera también apreciamos, en algunos casos, su nivel cultural, ya que determinados errores fonéticos se ven reflejados en la escritura. Es el caso de *alpargata/apargata*.

2. Los más mayores recuerdan unidades léxicas que están en peligro de desaparición, mientras que los más jóvenes no conocen algunos términos, o los han escuchado pero no conocen su significado.

Existen numerosos términos desconocidos para la población local, que sólo se conservan en la mente de la población más vieja y que están en vías de extinción. No hablamos de sustitución total en el léxico, ya que no se utilizan unos términos en lugar de otros, sino que, en muchos casos, se trata de la pérdida de palabras en el uso y la nueva creación de otras para nuevos instrumentos, herramientas, máquinas, labores, etc.

3. Un referente recibe términos diferentes por diversas razones, principalmente geográficas y culturales. Algunos de ellos son sinónimos, pero otros son variantes lingüísticas deformadas por etimología popular, metátesis, asimilación, hipercorrección, etc. Ejs: *zagón* por *zahón*, *apargata* por *alpargata*.

4. Los usos de este léxico en distintas localidades se deben, en parte, al movimiento pecuario, que fue una de las vías de comunicación e influencia en el uso de las palabras. En los años 40-50 del siglo pasado, los pastores fueron una fuente de migración de palabras de unas localidades a otras.

5. Las obras lexicográficas consultadas no recogen todas las variantes, sobre todo las no canónicas, dado que no es un hecho general de la lengua.

6. Algunas variantes reflejan el nivel cultural de los hablantes. Los informantes más mayores carecen en su mayoría de estudios y solo tienen estudios primarios, mientras que existe un índice progresivo de estudios universitarios en los más jóvenes.

Se trata de un estudio sincrónico, que puede ser de utilidad en investigaciones que profundicen en aspectos de la dialectología, la terminología y la lexicografía de cada campo de especialidad.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, M. (1979): *Atlas lingüístico y etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*. Tomo I. Zaragoza: Departamento de Geografía Lingüística. Institución Fernando el Católico de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza. CSIC.
- ALVAR, M. (1995): *Atlas lingüístico de Castilla y León (tomo I)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Atlas Varilex. PHP-Atlas VARILEX. Disponible en: <http://lingua2.cc.sophia.ac.jp/varilex/php-atlas/lista3_search.php?> [Consulta: 17 de mayo de 2012]
- BARTOL HERNÁNDEZ, J. A. (2004). *Léxico disponible de Soria*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. [Colección Beltenebros, n° 7].
- BORREGO NIETO, J. (1981). *Sociolingüística rural. Investigación en Villadepeña de Sayago*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- BORREGO NIETO, J. (1988). «Desajustes semántico-sintácticos y variación dialectal». *La Torre/Tercera época*. enero-junio, vol. 3(7-8): p. 89-97.
- CARBALLERA COTILLAS, M. Y. (2009). *Léxico pasiego burgalés*. [Tesis Doctoral inédita]. Valladolid: Universidad de Valladolid. Director: César Hernández Alonso.
- COTELO GARCÍA, R. (2013) “El tratamiento lexicográfico de los términos de moda de los siglos XIX y XX”. *Lexicografía especializada: nuevas propuestas*. Anexos de la Revista de Lexicografía. 25, 19-28. A Coruña: Universidade da Coruña.
- DE LA CRUZ, J. (1961). «Algunas voces de Hornillayuso (Burgos)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XVII, 174-180 y 557-560.
- GARCÍA MAMIERCA, M^a V. (2007). *Agricultura tradicional y moderna. El léxico Agrícola en La Bóveda de Toro (Zamora)*. Salamanca: Impreso en Kadmos S.C.L.
- GARRABAU, R. y FERNÁNDEZ, J. (1985). *El fin de la agricultura tradicional*, vol. III. Barcelona: Crítica.
- GIMENO FERNÁNDEZ, F. (1993). *Dialectología y sociolingüística españolas*. Alicante: Universidad de Alicante.
- GOICOECHEA, C. (1961). *Vocabulario riojano*, Anejo VI del *Boletín de la Real Academia Española*. Madrid: RAE.
- GOIG SOLER, M^a I. y GOIG SOLER, M^a L. (2000). *Diccionario de habla soriana*. Soria: Asociación Cultural SAAS/2.
- GONZÁLEZ BACHILLER, F. (2002). *Hablar riojano. Comentario sobre voces riojanas*. Logroño: Radio Rioja y Caja Navarra.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. (1964). *El habla de Bureba. Introducción al castellano actual de Burgos*. Madrid: CSIC. Instituto Miguel de Cervantes. *Revista de filología española*. Anejo LXXVIII.
- HAENSCH, G., y HABERKAMP, G. (1987). *Diccionario de Agricultura*. Madrid: Ediciones Prensa-Mundi.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. (Coord.) (2001). *Diccionario del castellano tradicional*. Valladolid: Ámbito.
- HERRERA, G. A. de. (1994). *Agricultura general: que trata de la labranza del campo, y sus particularidades, crianza de animales, propiedades de las plantas que en ella se contienen, y virtudes provechosas a la salud humana*. Madrid: Fundación General de la Universidad Politécnica
- HOYOS SANCHO, N. de (2006). *Refranero agrícola español*. Madrid: Ministerio de Agricultura.
- IBAÑEZ RODRÍGUEZ, M. y SÁNCHEZ NIETO, M^a T. (2006). *El lenguaje de la vid y el vino*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- JIMÉNEZ GARCÍA, E. (2011). *Contribución al estudio del léxico de Soria* [Tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid. Directores: Manuel Ramiro Valderrama y Jesús María Bachiller Martínez. Disponible en: <<http://uvadoc.uva.es/handle/10324/893>> [Consulta: 23 de noviembre de 2014]
- MARTÍN CRIADO, M. (1999). *Vocabulario de la Ribera del Duero*, [Biblioteca 14 Estudio e Investigación]. Aranda de Duero (Burgos): Ayuntamiento de Aranda de Duero.

- MINGOTE CALDERÓN, J. M. (1990). *Catálogo de aperos agrícolas del Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, Servicio de Extensión Agraria; Ministerio de Cultura, Dirección de Bellas Artes y Archivos.
- MOLINER, M. (1996). *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos. Real Academia Española. Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [Consulta: 16 y 17 de noviembre de 2014]
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española [en línea]. Madrid: Real Academia Española. Disponible en: <<http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>> [Consulta: 10 y 11 de noviembre de 2014]
- Real Academia Española, Diccionario de la lengua española (23ª ed.), Madrid: Espasa, 2014.
- SOLDEVILLA, M.C. (1994). *Contribución al estudio del léxico agrícola riojano*. Logroño: Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.
- SOROA y PINEDA, J. M. (Dir.) (1968). *Diccionario de agricultura*. Barcelona: Labor.
- VALLEJO, E. (2006). *El vestido popular de Soria*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

Anexo 1. Presencia de las palabras en las obras lexicográficas consultadas

	DRAE	DUE	DCT	DHS	CREA	NTLLE	VARILEX
abarca							
albarca							
alforja							
alpargata							
anguarina							
apargata							
blanquete							
botas							
buzo de tela							
calcetines de lana de oveja							
calzón							
calzorras							
capa							
capote							
careta							
chaleco (de pana)							
escaldero							
escarpines							
garrampuza							
guante							
mangote							
manguito							
mantón							
maskarilla							
medias							
mono							
pana							
pantalón (de pana)							
peal							
pedugos							
pellejos							
pelliza							
pellizo							
pial							
pitugo							
pololos							
racel							
sombrero							
tabardo							
talega							
tapabocas							
toquilla							
traje de pana							
zagón							
zahón							
zamarra							
zamarro							
zapatillas							

Anexo 2.

ALBARCA - ABARCA



CALZÓN - CALZORRAS



CARETA / MASCARILLA



ESCARPINES / PEDUGOS



MANGUITO - MANGOTE**MONO / BUZO DE TELA**

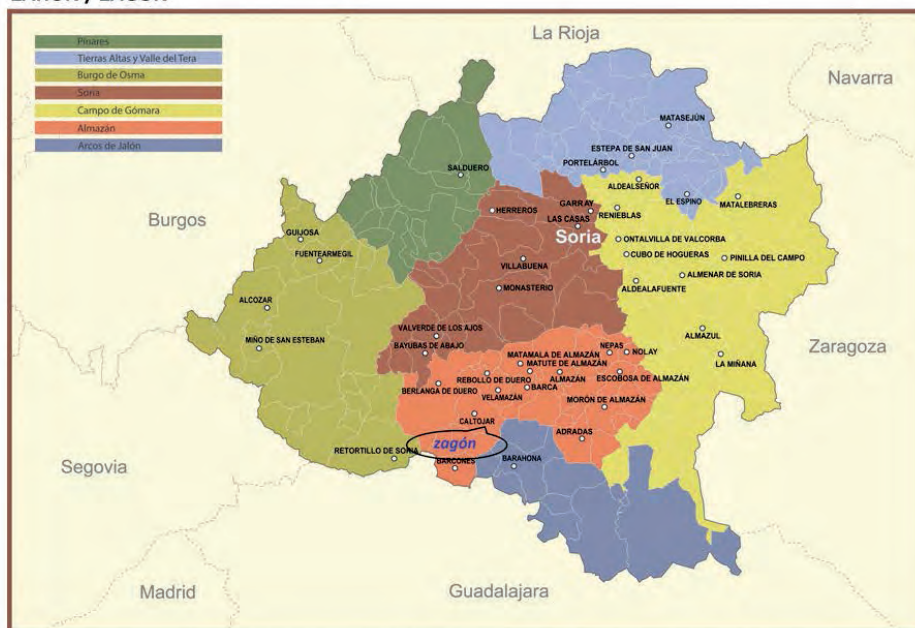
PIAL-PEAL-ESCALDERO-PIUGO



TRAJE DE PANA / PANA



ZAHÓN / ZAGÓN



ZAMARRA - ZAMARRO



LA INDUMENTARIA POPULAR SORIANA Y LA FOTOGRAFÍA

Tomás Pérez Frías

Virginia Pérez Arlegui

“Es una evidencia que en España existen grandes diferencias tanto entre regiones, como entre provincias, lo que determina que aquellas que están en desventaja de forma notable se vean afectadas tanto en su desarrollo como en el conocimiento de su historia”.

Con el párrafo que precede, se iniciaba el capítulo del libro *“Fotógrafos y Fotografías (Soria 1860-1936)”*, dedicado a los primeros fotógrafos citados en la prensa soriana. Hoy mantenemos que las diferencias tienen mucho que ver con los recursos de la zona, y el grado de desarrollo de las comunicaciones, de las que dependen tanto la difusión y el intercambio de conocimientos como su reconocimiento; una problemática a la que, por supuesto, no es ajena el desarrollo y la evolución de la fotografía.

La fotografía describe y permite conocer de manera exacta y precisa, fragmentos de realidad objetiva, acontecimientos importantes, personajes, costumbres, tradiciones, edificios y la indumentaria a través del tiempo, antes de que se unificaran modas, usos y costumbres que están claramente relacionados con el progreso y la mejora de las comunicaciones a las que hemos aludido en el párrafo anterior.

La mayoría de los fotógrafos que aparecen en el libro sobre la fotografía de Soria hasta 1936, realizan sobre todo trabajos de estudio, imágenes en las que podemos ver ejemplos de indumentaria popular, pero que están tomadas sin el propósito de dar a conocer de manera específica la vestimenta tradicional, el traje y sus complementos. Una excepción es el fotógrafo francés Jean Laurent, al que le encargaron retratar a los grupos que, vestidos con los trajes típicos de sus provincias, amenizaron con sus bailes la boda de los reyes Alfonso XII y Mercedes de Orleans, no me consta que entre los danzarines hubiera alguna representación soriana.

Sin embargo hay un fotógrafo soriano, Aurelio Pérez Rioja de Pablo (1888-1949), que sobre todo en sus primeros años como profesional de 1907 a 1916, realizó numerosas fotografías con la clara intención de dar a conocer y divulgar costumbres y tradiciones sorianas; de recuperar con su oficio y su gran sensibilidad artística la cultura tradicional. Colaborador en la mayoría de las revistas ilustradas de tirada nacional -*Blanco y Negro*, *Mundo Gráfico* o *La Esfera*- fue, además, corresponsal artístico de la revista ilustrada *Nuevo Mundo*, en la que le publicaron, nada menos que 4 portadas, las cuatro de “Tipos”: *En las eras de San Andrés*, *Caravana de zingaros*, *Pastor soriano* y *Tipos sorianos*, y además de muchas otras fotografías con la misma temática, que aparecieron en las páginas interiores.

En octubre de 1912, Joaquín Sorolla pasó nueve días en Soria, del martes 1 al miércoles 9, atendiendo el encargo que había recibido en noviembre de 1911 de Archer Milton Huntington para la Hispanic Society of America, con el objetivo de difundir la cultura española. Aurelio Pérez Rioja, que además de fotógrafo, escribía en *Noticiero de Soria*, periódico del que era director y propietario su padre, Pascual Pérez Rioja, le hizo



Melquiades García, fotografía de Aurelio Pérez Rioja, portada de la revista ilustrada Nuevo Mundo n° 793, jueves 18-03-1909. Colección T. P. F.

una entrevista para el periódico y Sorolla le compró, o quizá se las encargó, una interesante serie de fotografías, la mayoría realizadas durante su estancia en Soria y que actualmente están depositadas en el Museo Sorolla de Madrid, en las que muestran las gentes de Soria en un día de mercado y las actividades que realizan, lo más fascinante es que Sorolla se sirvió de ellas para los cuatro cuadros que pintó en Soria.

En 1922, *La Voz de Soria* informaba de una exposición de trajes populares en El Royo con motivo de las fiestas, aunque no tenemos constancia gráfica de los trajes que allí se presentaron, si nos consta que hacia 1920 se editó una serie de postales titulada *Recuerdos de mi Tierra*, a cargo de la Sociedad Filantrópica del “El Royo y Derroñadas”; algunas de estas postales muestran la indumentaria tradicional de la época.

Fecha en 1923, y actualmente en el Museo del Traje de Madrid, hay depositada una memoria sobre historia de la provincia de Soria, cuya autora es María del Carmen Carpintero Moreno que contiene distintos capítulos, y entre ellos uno dedicado al estudio del traje popular o tradicional, ilustrado con cuatro fotografías, seguramente del fotógrafo de El Burgo de Osma Urbano Aguilera.



Tipos Sorianos, fotografía de Aurelio Pérez Rioja, portada de la revista Nuevo Mundo nº 831, jueves 9-12-1909. Colección T. P. F.

El 20 de marzo de 1924, *Noticiero de Soria* incluye una noticia sobre la Exposición del Traje Regional, organizada por la Real academia de Bellas Artes de San Fernando que se celebrará en Madrid la segunda quincena del próximo mes de abril de 1924.

Continúa la noticia indicando, que de todas las provincias se han enviado “curiosos ejemplares de indumentaria”, y señala que debe figurar todo cuanto constituye el traje popular y señorial, desde el tocado en los de la mujer y los distintos cubrecabezas en los hombres hasta los diferentes calzados que se usaron y las variadas prendas que lo completaban, y continúa:

“En la relación de prendas que se remitan, deben ser anotados los nombres con que son conocidas por tradición en las localidades de donde procedan y las noticias y antecedentes que sus poseedores conserven.

Habrà una sección dedicada a reunir todo cuanto gráficamente se refiere al traje español de todas las épocas, en la que se exhibirán dibujos, grabados, estampas, paños de abanicos, figuritas de loza, las de barro o de talla policromada, azulejos y platos con figuras regionales”.



Retrato de hombre de las Cuevas, fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Museo del Traje, Centro de investigación del Patrimonio Etnológico. C. 1925

Y finaliza:

“En esta provincia pueden enviarse todos los trajes y demás objetos al delegado general D. Luis Cordovias, quién entregará el correspondiente recibo, encargándose de remitir todas las prendas a la Academia de San Fernando, la cual responde de cuantos objetos se le entregue.”

Cuatro meses más tarde, en agosto de 1924, de nuevo se publican noticias relacionadas con el traje popular de la provincia de Soria y la exposición que se iba a celebrar en Madrid, los organizadores de la exposición enviaron varias circulares a los gobiernos civiles de las provincias en las que se pedía colaboración en esta empresa, por lo que creo que esa primera noticia referenciada sobre la exposición no tenía demasiada concreción, porque seguramente se trata de la primera circular recibida.

En Soria, siguiendo las sucesivas directrices marcadas en las circulares enviadas desde Madrid, se organizó una exposición que tenía como objetivo la recuperación de prendas y objetos relacionados con la in-

documentaria popular soriana, con la intención de enviarlos posteriormente a Madrid, donde en 1925 se iba a celebrar una gran exposición sobre “El Traje Regional” en el Palacio de Bibliotecas y Museos en 1925. La prensa provincial publica varios artículos sobre el tema. José Tudela firmaba un artículo en *La Voz de Soria* el 22 de agosto de 1924. Un mes después, otro artículo firmado por Aurelio Rioja aparecía publicado en *Noticiero de Soria* (jueves 25 de septiembre de 1924). Sin duda, el artículo fue compuesto y publicado con la intención de reforzar y alabar el trabajo de la Comisión de Monumentos de Soria encargada de realizar esta parte de la misión en la provincia. Pero también lo movía el no menos importante interés, que Aurelio siempre había manifestado por estos asuntos: su amor al costumbrismo y la reivindicación de la etnografía, como reflejaron en tantas de sus fotografías, fueron una constante en su vida.

En el artículo Rioja agradecía y reconocía los esfuerzos de Blas Taracena, José Tudela y Mariano Granados para reunir los trajes.

La muestra incluía catorce modelos que se expusieron en el Salón Blanco de la Diputación antes de ser enviados a la Exposición del Traje Regional Español organizado por la Sociedad de Amigos del Arte, en los salones bajos del Museo Moderno.



Feria de Ganados en Soria, fotografía de Aurelio Pérez Rioja, tarjeta postal. Colección T. P. F. C. 1908

Al final del artículo, Rioja manifestaba su deseo de que dichas muestras tuvieran continuidad y solicitaba incluso la creación de un museo etnográfico:

“Para que no quede ningún soriano sin admirar esta riqueza del país, cuyas reliquias artísticas debería ser rendir culto, adquiriéndolas nuestra Excma. Diputación para empezar con ellas la instalación del Museo Provincial, que no debiera faltar en Soria”.

Esta pasión que sentía Aurelio Rioja por los tipos y la etnografía hizo de él un pionero de la fotografía costumbrista en España.

En Soria la dirección del comité organizador recayó en José Ramón Mélida, Santiago Gómez Santa Cruz, abad de la Colegiata; José Tudela y Blas Taracena. Los tres últimos, miembros de la Comisión de Monumentos de Soria, son quienes en las actas de la Comisión recogen los acuerdos adoptados y las acciones o pasos relacionados con la exposición, en las actas hemos encontrado cuatro referencias, la primera en la sesión de 30 de mayo de 1924 en la que se dice:

“La Comisión, teniendo en cuenta la gran importancia que para los estudios de indumentaria española va a tener la exposición del traje regional que en fecha próxima se celebrará en Madrid, acuerda, concurrir a ella con el envío de algunos trajes populares sorianos”.

La segunda referencia se encuentra en la sesión de la Comisión de Monumentos del día 18 de agosto de 1924, que en su punto segundo recoge la intención de:

“Reunir con la mayor rapidez posible algunos típicos vestidos regionales para enviarlos a la exposición que el día 12 del próximo octubre ha de inaugurarse en Madrid”.

La tercera referencia relacionada con la exposición de traje popular aparece en el punto tercero de la sesión celebrada el 4 de febrero de 1925, que en su punto tercero declara la intención de:



Mujer labrando con arado romano en Villaciervitos, fotografía de Aurelio Pérez Rioja. C. 1910. Prop. Familia Pérez Rioja

“Conceder un voto de gracias a los señores Tudela y Taracena y a las personas que con ellas han coadyuvado a la selección y envío de los trajes regionales sorianos que han de figurar en la próxima exposición del traje regional español”.

Y la última referencia localizada con relación a esta exposición está en la sesión del día 27 de enero de 1926, en los puntos 2 y 3 del acta:

“2º. Gestionar con los dueños de los vestidos que han figurado en la Exposición del Traje Regional la venta de algunos de ellos para donarlos a la <Exposición permanente> de los mismos”.

“3º. Fotografiar todos ellos y conservar tales fotografías en el domicilio de la Comisión”.

Después de celebrada la exposición, y devueltos los trajes a Soria, miembros de la Comisión de Monumentos, en particular Blas Taracena Aguirre y José Tudela de la Orden, comenzaron con las acciones



Escena de mercado en la plaza de Herradores, fotografía de Aurelio Pérez Rioja. C. 1910. Colección particular

que habían acordado en la sesión del 27 de enero: iniciar las gestiones para la compra de los trajes a los propietarios de los trajes y propiciar la realización de un inventario fotográfico de los trajes de las distintas zonas de Soria, a la que ellos también contribuyeron.

De las fotografías de trajes realizados en torno a estos años citados, la mayoría fueron realizadas por Tiburcio Crespo Palomar, fotógrafo de laboratorio Carrascosa, imágenes que se difundieron en distintos medios y publicaciones, como en el libro de Gervasio Manrique *La Ciudad del Alto Duero* (1926), que incluye cuatro fotografías de trajes típicos de Soria realizadas por Tiburcio Crespo Palomar y firmadas "Fot. Crespo", estas cuatro fotografías que incluye Gervasio Manrique están recogidas en las dos ediciones del catálogo fotográfico que Laboratorios Carrascosa edita (en 1931 y 1933) para su posterior comercialización, y que se anuncia como:

"Catálogo de fotografías documentales de monumentos artísticos, trajes regionales, paisajes, etc., de Soria y su provincia".

En 1929, la Excm. Diputación envió un álbum a la exposición Iberoamericana de Sevilla con más de trescientas fotografías de, según rotula el artista soriano Montejo, "Paisajes y monumentos de Soria y su provincia". En él hay numerosas fotografías relacionadas con el traje popular soriano, tanto trajes típicos de las distintas zonas de la provincia como indumentaria tradicional o popular de los pastores.

Pero Tiburcio Crespo, no es el único autor de las fotografías que propiamente se hacen de trajes típicos o tradicionales, hay otros fotógrafos aficionados de los que nos consta que realizaron fotografías, como es el caso de Blas Taracena Aguirre. Trabajos suyos se guardan en el archivo del Museo Numantino, y en el archivo del Museo del traje de Madrid, donde también hay varias fotografías firmadas por Blas Taracena.

Es el propio Blas Taracena el que encarga al fotógrafo Aurelio Pérez Rioja fotografías para la Exposición Iberoamericana de 1929, petición de la que se hace eco la prensa, pero sin detallar las fotografías concretas que se realizaron y enviaron a Sevilla. *Noticiero de Soria* en la sección "Ecos y Noticias", del lunes 22 de abril de 1929, en relación con la noticia anterior escribe:

"Trabajos de Arte.

Nuestro querido compañero don Aurelio Rioja de Pablo ha enviado a don Blas Taracena Aguirre, Director del Museo Numantino de esta ciudad gran número de fotografías artísticas de tipos clásicos, y asuntos importantes de nuestra región, los que serán destinados a la exposición de Sevilla.

Reciba el compañero Aurio nuestra felicitación por los preciosos trabajos presentados, honra de nuestra región.

Dichos trabajos están expuestos en el Salón de Damascos de la Excm. Diputación Provincial."

Pero después del año 1929, ya celebradas la Exposición Iberoamericana y la Exposición Internacional de Barcelona el interés por recuperar y conservar la vestimenta tradicional continúa, como así se ve reflejado de nuevo en las actas de la Comisión de Monumentos, que en su sesión del 22 de julio de 1930, en su punto 3º propone:

"Instalar en la nueva sala que la Excm. Diputación Provincial cede para Museo Provincial los objetos que han figurado como aportados por la provincia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, más algunos maniqués de traje regional, comunicando al Sr. Taracena para que en su próximo viaje a Barcelona gestione la adquisición de vitrinas para guardar dichos maniqués".

En la sesión del 16 de enero de 1931, en su punto 2º, de nuevo se hace alusión a los trajes:

"Ir adquiriendo alguna vitrina y algunos trajes regionales con destino al Museo Provincial."

Después de 1931, se encuentran pocas noticias relacionadas con el traje popular o regional soriano; solo hemos encontrado, en la revista *La Hormiga de Oro* del 21 de abril de 1932, una fotografía de un traje típico soriano firmada por Vidal, publicada con motivo del segundo aniversario de la República.

Si bien como hemos indicado al comienzo de esta comunicación, numerosos fotógrafos sin el objetivo específico puesto en fotografiar los trajes populares, immortalizan con sus trabajos las formas de vestir de las diferentes partes de la provincia de Soria, sobre todo en trabajos o reportajes que publican las revistas ilustradas.

Consideramos necesario que en este trabajo figure una relación de fotógrafos, aparte de los anteriormente mencionados, de los que me consta que realizaron fotografías que pueden servir a los estudiosos o in-



Retrato de un pastor soriano, fotografía iluminada de Aurelio Pérez Rioja, colección familia Pérez Rioja. C. 1910

vestigadores del traje popular de Soria y su provincia: El gabinete fotográfico soriano de Casado, Apolinar Garrido Muñoz, Pedro Ibáñez Gil, Teodoro Ramírez Rojas, Juan José García García y sus hijos Joaquín, Eduardo y Rafael, Urbano Aguilera, Manuel Blanco Sampedro, Alfonsetti, los hermanos Lorenzo y Adolfo Cabrerizo Latorre, Alfonso García Cacho, Florentino Martín, Alejandro Osacar, Benjamín Oncins Aragón, Nicolás Rabal, Juan Cabré Aguiló, Antonio Prats y Rodríguez de Llano, Contreras y Vilaseca, Ortiz Echagüe, Otto Wunderlick, Kurt Hielscher, Alfonso Zárraga, Kurt Schindler, Diego Quiroga y Losada. A esta numerosa relación hay que añadir numerosos aficionados y fotógrafos anónimos que con sus trabajos hacen posible que los investigadores y curiosos tengan material suficiente para mantener este rico patrimonio cultural.

La Guerra Civil, supuso un punto de inflexión, un parón en todo lo relacionado con la conservación del traje popular, aunque años después, y sin entrar en valoraciones políticas, la Sección Femenina, con sus cátedras se interesó por la preservación de la indumentaria popular. A partir de la década de 1950, se impuso la tiranía de la moda y la vestimenta se volvió más homogénea; los trajes tradicionales quedaron rele-



Venta de ganado en la feria de Soria, fotografía de Aurelio Pérez Rioja, tarjeta postal. Colección T. P. E. C. 1913

gados a fiestas o celebraciones especiales, a pesar de que en los pequeños núcleos rurales, en las poblaciones más apartadas, aún conservaban la forma de vestir tradicional, al margen de los dictados de la moda.

En 1995, la asociación Beatriz de Suabia realizó una exposición, en el centro cultural Palacio de la Audiencia de Soria, de trajes populares, ajuares, etc. que tuvo una grata acogida y gran asistencia por parte del público, que por otra parte demostró el interés de los sorianos por la conservación de sus trajes populares. En esta exposición, el fotógrafo soriano Alejandro Plaza realizó un completo reportaje fotográfico de la misma, que imagino, conservarán en el Museo Numantino, museo que entre sus fondos también conserva piezas de indumentaria tradicional.

Es necesario dejar constancia que hay grupos constituidos con el objetivo de preservar el traje popular como en Fuentearmegil y su zona, y agrupaciones folclóricas como el Cantueso, de El Burgo de Osma, grupo de danzas de Las Casas, de Duruelo de la Sierra, de Covalada, de San Leonardo de Yagüe..., y no podemos olvidar la reciente creación del Museo del traje Popular Soriano, en Morón de Almazán que tan necesario era para recoger, preservar y garantizar la conservación de este rico patrimonio soriano.

Y como final, aunque en esta comunicación solo hemos hecho alusión a la fotografía no hay que olvidar que otras representaciones también son importantes, si no fundamentales, para el estudio y conservación de nuestra indumentaria popular, para que, como escribió en 1883 Antonio Pérez Rioja en su libro *Monumentos, personajes y hechos culminantes de la Historia Soriana*, no nos ocurra lo mismo que él denunciaba:

“Bastaba con haber procurado su reproducción por medio de la fotografía o el grabado. No ha sucedido esto por desgracia, y de aquí que, en vez de enumerar bellezas artísticas en ordenado catálogo, tengamos que hacer bosquejo desordenado de las obras de arte y dispersas ruinas que, a través del tiempo destructor y nuestra incuria, se levantan por el recinto soriano mostrando sus mutiladas formas, como en demanda de protección y amparo”.

Esperemos que esto no ocurra nunca.



Al mercado, tipo de Soria, fotografía de Aurelio Pérez Rioja, tarjeta postal. Colección T. P. F. C. 1913



Sorolla pintado en el Mirón "Tipos de Soria". Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Ministerio de Cultura. Museo Sorolla. Fot. N° 80.144. Octubre de 1912



Vendedor de cisco, fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Ministerio de Cultura. Museo Sorolla. Fot. N° 82.942. C. 1911



Escena de mercado en la plaza Mayor de Soria. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Ministerio de Cultura. Museo Sorolla. Fot. N° 82.985. Octubre de 1912



Mercado en la plaza Mayor de Soria. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Ministerio de Cultura. Museo Sorolla. Fot. N° 82.986. Octubre de 1912



Vendedoras de cisco y leña. Fotografía de Aurelio Pérez Rioja. Ministerio de Cultura. Museo Sorolla. Fot. N° 83.075. Octubre de 1912



Mercado de cerdos en la proximidad de la plaza de toros, octubre de 1912. Ministerio de Cultura. Museo Sorolla. Fot. estereoscópica n° 82.973



Día de mercado en la plaza Mayor de Almazán. Autor desconocido. C. 1910. Colección T. P. E.



Puerta de la dehesa de Ágreda. Autor desconocido. C. 1915.



Hombre de Vinuesa. Fotografía de Benjamín Oncins Aragón. Tarjeta postal. C. 1930. Colección T. P. F.



Mujer de Vinuesa. Fotografía de Benjamín Oncins Aragón. Tarjeta postal. C. 1930. Colección T. P. E.



Almazán, puerta del Mercado. Fotografía de Apolinar Garijo Muñoz. C. 1915. Colección T. P.F.



Grupo de labradores en Ágreda. Fotografía de José Casado López. C. 1925. Colección T. P. F.



Subida a la ermita de Nuestra Señora del Rivero en San Esteban de Gormáz. Fotografía de Kurt Hielscher. C. 1919. Colección T. P. F.



Tipo de Soria. Fotografía de Blas Taracena. Museo del Traje, Centro de investigación del Patrimonio Etnológico. C. 1924



Tipo de Soria con la capa blanca de Villaciervos. Fotografía de Tiburcio Crespo Palomar. JCyL, AHPSo. Archivo Carrascosa. C. 1926





Fuente en la plaza de Ágreda. Fotografía de José Casado López. C. 1926. Colección T.P.F.



Fotografía de estudio de familia Valero Gonzalo de Las Casas. Fotografía de José Casado López. C. 1915

BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ BARRERA, Juan Antonio (2006), *El ateneo de Soria. Medio siglo de cultura y reivindicación social (1883-1936)*. Asociación cultural "Soria Edita".
- MANRIQUE HERNÁNDEZ, Gervasio (1927), *Soria, la ciudad del Alto Duero (Rutas, impresiones y leyendas de la provincia)*, Tipografía de Martín, Madrid.
- PÉREZ FRÍAS, Tomás (2010), Aurelio Pérez Rioja de Pablo: Artista fotógrafo (1888-1949). Excma. Diputación Provincial de Soria.
- PÉREZ FRÍAS, Tomás; ARRIBAS HERNÁNDEZ Alberto; ALCALDE RODRÍGUEZ, Joaquín (2012), JOAQUÍN SORROLLA EN SORIA, Revista de Soria nº 78, otoño de 2012. Excma. Diputación Provincial de Soria.
- PÉREZ FRÍAS, Tomás (2013), *Fotógrafos y fotografías (Soria 1860-1936)*. Excma. Diputación Provincial de Soria.
- GUÍA, Exposición del traje regional (1925). Imprenta de "Artes de la Ilustración".
- VALLEJO DE MIGUEL, Esther (2006), *El vestido popular en Soria*, Excma. Diputación Provincial de Soria.

ARTÍCULOS Y NOTICIAS EN PERIÓDICOS DE SORIA:

- Libros de actas de la Comisión de Monumentos de Soria, depositados en el Archivo Histórico Provincial de Soria.
- Exposición del traje regional, *Noticiero de Soria* nº 4479, jueves 20 de marzo de 1924.
- José Tudela, Arte popular, El traje regional, *La Voz de Soria* nº 232, 22 de agosto de 1924.
- Aurelio Pérez Rioja (Aurio). Exposición del traje regional soriano, *Noticiero de Soria* nº 4533, jueves 25 de septiembre de 1924.
- Trabajos de arte, Sección "Ecos y Noticias" de *Noticiero de Soria* nº 4971, lunes 22 de abril de 1929.
- Aurelio Rioja, ¿Soria en Ridículo?, *Noticiero de Soria* nº 5098, jueves 29 de agosto de 1930.

LAS PATENAS Y LAS COLLARADAS EN EL MUSEO DE LAS ALHAJAS

Julio Manuel Carvajal Caverio
Museo de las Alhajas en la Vía de la Plata

A- Las patenas.

Denominamos “patena” a la medalla de gran tamaño –en torno a los 10 cm de diámetro– propia del gusto de la mujer rural. Los diccionarios de la lengua castellana recogen el uso del término “patena” de forma sistemática hasta los años 30 del siglo XX, entendiendo por tal la medalla que llevaban al pecho algunas labradoras.

El material preponderante es la plata blanca, en su color o sobredorada. Además, encontramos niel y restos de esmalte en flor.

La estructura básica es la siguiente: destaca el campo o placa central, siempre decorada con un motivo católico, figurativo o no; la placa o campo ocupa la mayor parte de la composición y se orla con un marco compuesto por pomos o perillones y espirales o cintas de plata.

Se datan la mayoría de las piezas a finales del siglo XV y durante el primer tercio del XVI. De tal forma que esta tipología compositiva supone el elemento más destacado de la joyería del Renacimiento español, por lo que se refiere a la joyería tradicional. Aunque encontramos algún ejemplo posterior como veremos.

Ha sido el pueblo el que ha conservado esta joyería. Originalmente estuvo producida para la nobleza y la realeza. Ante el cambio de la moda, las clases pudientes cambian los modelos de joyería; pero una vez que estas piezas llegan al pueblo, se transmiten y son heredadas por sus descendientes, entre otras razones porque no pueden adquirir otras joyas más acordes al gusto contemporáneo. Por lo tanto, debemos afirmar que quienes nos preceden en el oficio son los propios integrantes de las sociedades rurales y populares. Durante el comienzo del siglo XX decae la sociedad rural y casi todos los ejemplos que se conservan pasan a integrar los fondos materiales del Museo Alhajas en la Vía de la Plata de La Bañeza (León), quizá el mejor museo de España en el apartado referente a las colecciones de joyería; de tal forma que preserva en torno a 180 de estas patenas o medallas, el ejemplo más acabado de la joyería civil tradicional o histórica del Renacimiento español.

Las influencias de esta joyería corresponden a las culturas del Mediterráneo y en especial a la joyería semítica con el juego del coral y la plata.

Por hacer una breve referencia a la labor de los artesanos joyeros, deberíamos destacar que el trabajo a buril es el más difícil entre todas las técnicas porque requiere un largo período de aprendizaje y no se puede corregir una vez que se ha labrado la plancha de metal. Consideramos que esta técnica del burilado es la más frecuente y relevante en las patenas.

A partir de aquí haremos un breve recorrido por las distintas variantes de este ejemplo de la joyería popular.

Presentamos esta patena en primer lugar debido a su tamaño, en torno a los 15 cm de diámetro. En este tipo de piezas el tamaño resulta significativo. Se integra en la collarada de La Alberca. Como sabemos,



Patena con lámina de plata en zig-zag.

la joyería de vistas albercana ha pasado a considerarse el arquetipo a imitar debido a su incomparable acumulación de varias onzas de plata que cubren toda la parte anterior del traje de la novia. Estos trajes se usan en alguna otra localidad de la Sierra de Francia, en concreto en Mogarraz, variando ligeramente el bernio o mandil, además de lucir unas brazaleras de mayor longitud.

En el centro del campo se observa una representación de Santa Águeda, una de las santas de mayor devoción, a quien se reza para curar las dolencias de los pechos. Detrás aparecen grabadas dos celosías, por lo que pudiera querer figurar un convento.

Datamos esta pieza en la segunda mitad del siglo XVI. De tal forma que es un ejemplo evolucionado desde los modelos más macizos y sencillos del primer Renacimiento español.



Patenas figurativas.

Se trata de una representación de San Juan con el cáliz. Se observan restos de esmalte en flor de colores azul y verde. El fondo de la composición lo ocupan dos pirámides, lo que nos retrotrae al carácter protector de la arquitectura y al gusto popular por la representación de los elementos que aparecen en la Biblia. La lectura es la siguiente: si bebes del cáliz, alcanzarás la vida eterna. Datamos la pieza en torno al primer tercio del siglo XVI. Los *candelieri* son macizos y proceden de fundición. Para acabar, añadiremos que se trata del reverso de la pieza, como podemos descubrir porque el trabajo de los *candelieri* tiene un acabado de menor detalle que en el anverso. El tamaño supera los 10 cm de diámetro, un detalle relevante en estas composiciones: en concreto tiene 12,5 cm.



Patena que demuestra el aprendizaje de las lecciones renacentistas.

Esta patena de San Pedro destaca por la calidad del trabajo, con una imagen central identificable claramente por sus atributos de santidad –la llave del cielo–, con una torsión del tronco y un paisaje de naturaleza al fondo que demuestra el momento de evolución en la Historia del Arte al que corresponde. Los pomos no son de fundición, sin embargo se han conservado en su integridad, lo cual no siempre es posible. El tamaño, como en casi todas las piezas que presentamos, supera los 10 cm de diámetro. El período del que procede también es la primera mitad del siglo XVI.



Patenas florales.

Presentamos dos patenas, una de las cuales muestra con mayor claridad el árbol de la vida. Como dijimos presencialmente, el árbol de la vida es uno de los motivos más tradicionales del arte popular. El árbol es un motivo sagrado en tantas culturas porque entronca el cielo, la tierra y los frutos, la generación de la especie. Una persona de Segovia también presenta un bordado con el árbol de la vida. Además, desde el siglo XVI en este tipo de joyería y en la iconografía utilizada por el arte occidental, la azucena, el lirio o la flor de lis son considerados una simbología atribuida a la virginidad de María.



El denominado "medallón maragato".

Se trata de una variante considerada importante en la joyería tradicional leonesa, porque pasa a integrar normalmente las collaradas maragatas más famosas y antiguas. De tal forma que consideramos a este medallón una muestra de la raigambre de la familia que lo conserva. Además de perillones procedentes de fundición y el asa de barril, este ejemplo se caracteriza por incluir varios cordones sogueados en el contorno de la pieza, por su gran tamaño y por la corona gótica sobre la figura de bulto redondo del Crucificado en el anverso, mientras que en el reverso contiene una figura de la Virgen María, frecuentemente de gusto muy popular como es la advocación conocida como "la Castrina" en este supuesto. No hay problema para incluir algún elemento de la composición incluso en el siglo XV.

Uno de los motivos preferidos por el arte popular es el medallón acorazonado que se extiende a las más variadas tipologías. Se considera un regalo de amor. De tal forma que el mozo si es rumbo debe regalar una pieza de plata y unos manojitos de coral. Sería algo parecido al actual anillo de pedida. Encontramos incluso varios de estos corazones en una misma collarada que ha requerido varios siglos para alcanzar el tamaño y porte actual. Consideramos la pieza ya del siglo XVII.



El corazón de la novia.

Las letras IHS en góticas se toman de manuscritos del siglo anterior, y a lo largo del siglo XVI y también del XVII aparecen frecuentemente en la joyería de gusto más propio del pueblo. El acrónimo indica lo siguiente: Jesús Salvador de Hombres. Nos gusta especialmente la pieza de la izquierda porque significa una conexión especial con nuestras comarcas. El anverso representa el cáliz de Santo Toribio, procedente del siglo XV y custodiado en la catedral de Astorga. Debido a que no podemos localizar casi ningún taller de los plateros que hicieron las piezas, los motivos específicamente locales tienen un significado mayor para nosotros porque nos permiten adscribir los materiales a la Escuela Leonesa de Joyería Tradicional. En este sentido, ha supuesto un descubrimiento interesante el encontrar en un medallón de 1650 la que creemos es la representación de un maragato en plata grabada más antigua que se conserva. Tal vez en próximas ediciones de esta reunión podamos comentar la pieza concreta a la cual hacemos referencia ahora.



Goticista.



Con encintado de plata.

Esta tipología se data en ocasiones en el siglo XVIII. Tiene una menor dificultad de ejecución y supone también un ahorro de material. Se encuentran documentadas algunas de estas piezas en Segovia, por ejemplo, acompañando al famoso traje de “María la mala”. Denominamos “calado” o “enrejado” a esta tipología de encintado de plata. Una de las piezas se encuentra punzonada.



Reutilizada.

La denominamos así porque parece tener un cambio en el motivo, sin embargo pensamos que corresponde en realidad a un gusto especial porque al sobredorar la pieza se observa que se hizo con el motivo completo, incluyendo la pieza de bulto redondo situada sobre la figura grabada a buril.



Arma Christi.

Es el escudo heráldico de Cristo y se compone con los instrumentos de la Pasión. El planteamiento místico otorga a estos elementos la misma protección que el propio Redentor.

Esperamos en próximos años poder presentar Cristos “preñaos”, corazones de novia, jardines maragatos, espiguetes, agnus dei y otros ejemplos de esta nuestra joyería popular leonesa y española. Desde aquí animamos a la continuidad de estas reuniones debido al buen ambiente de trabajo conseguido por el personal del Museo del Traje Popular Soriano.

Incluiremos la bibliografía en la comunicación referente a las collaradas.

B- Las collaradas.

La collarada es el gran collar tradicional leonés. Si predomina la plata la denominamos collarada y si predomina el coral, coralada.

Procede de las culturas del Mediterráneo y en especial de las culturas semíticas por el juego del coral y la plata.

No hay una forma concreta de collarada. Además casi todas se han formado en el siglo XX e integran piezas de procedencia temporal y geográfica muy diversa. Algunos maragatos nos han comentado que los arrieros traían piezas de filigrana de plata de Salamanca por la Vía de la Plata hasta Astorga.

La patena es la pieza más destacada de estos collares tradicionales; pero la más significativa es el medallón conocido como “Cristo preñado”, “barrigón” en Zamora, y “tripero” en algunas áreas de Segovia. Sigue los principios del pensamiento mágico, de tal forma que si yo tengo tres años y me pongo un traje de Superman pienso que puedo volar. Así, todo lo que hago en el mundo mágico o simbólico lo traslado al mundo real. De esta forma, al ser cristianizado el medallón convexo protege el embarazo de la mujer que porta esta pieza.

Además de este medallón con una denominación tan popular, contamos con los jardines maragatos y con los corazones de novia como piezas más características. De gran interés y de ascendencia demostradamente árabe y también judía son las cuentas de plata que se incluyen entre los distintos medallones y relicarios, se trata de las bollagras y castilletes. Las bollagras imitan las agavanzas o el fruto del rosál cuando pierde los pétalos. Todos habremos jugado alguna vez con estos frutos del rosál silvestre al acabar el verano.

Junto a la plata destacan las cuentas de coral y de azabache. Se trata de coral del Mediterráneo, procedente en su mayoría del Golfo de León –por su veta de gran calidad– y del siglo XVIII. También hay algún ejemplo proveniente de las islas portuguesas de la costa africana, en concreto de Cabo Verde, aunque la extracción estuvo prohibida en esas aguas.

El azabache es el famoso *lapis gágates*, del río Gagas en la Licia (Asia Menor). Desde hace milenios es el mejor remedio contra la envidia o mal de ojo, como establece la moderna antropología, un fenómeno de transferencia. De la palabra *gágates* proceden la mayor parte de los términos europeos que designan al azabache, por ejemplo, el inglés *jet*. Mientras que en castellano la palabra procede del árabe *az-zabag*.

Junto a los materiales preciosos o semipreciosos más frecuentes encontramos ágatas, cornalinas, serpentininas, ámbar mielado, ámbar rojo, cristal de roca, y cualquier elemento extraño y maravilloso como la castaña de indias, el haba de San Ignacio o el fruto del jengibre, frecuentemente confundido con una pequeña piña, además de medallas de devoción, o esencieros con el agua del bautismo. Todo elemento mágico o maravilloso nos pone en conexión con la divinidad ancestral de la cual procede: el oro con el sol, la plata con la luna, el cristal de roca son las lágrimas de Venus, el coral protege contra el mal de ojo porque cayó al mar Mediterráneo una de las cabezas de la Górgona que convierte en piedra a todo el que la mira... y así sucesivamente. De tal forma que nos encontramos con una plasmación material del imaginario mental de nuestros ancestros, sus creencias y convicciones, reunidos en unos materiales cuya mejor definición es la dada por don Carlos Piñel, director del Museo Etnográfico de Castilla y León, con sede en Zamora: “la belleza que protege”.

Pasaremos a comentar brevemente algún ejemplo de collarada leonesa.

Este collar procedente de Astorga reúne tres medallones de tres siglos distintos. El jardín central procede del siglo XVII, mientras que la medalla con Santiago a caballo –o Santiago matamoros como se conoce popularmente–, muy del gusto maragato, es del siglo XVIII, y la medalla con las potencias del XIX. Las sartas vítreas rojas que la componen imitan al coral y no tienen un valor elevado, en su mayoría se denominan “granadas” porque imitan el fruto del granado.



Collarada con jardín maragato



Collarada con medallas.

La mayoría de los grandes collares leoneses se formaron al final del siglo XIX y principios del XX. Solían estar recogidos por separado y se montaban para la ocasión o conforme al gusto de la dueña, también se partían frecuentemente en herencias y donas para las distintas hijas o para donación a la Virgen de la devoción de la antigua propietaria, sobre todo en el caso de que falleciese sin descendientes. En este caso vemos varias medallas dieciochescas de un valor inferior a las patenas y otros medallones; aunque eso sí, con algo de coral no muy grande. Para algunas solemnidades concretas se preferían estos collares con advocaciones marianas como por ejemplo para “pujar” a la Virgen, algo muy propio de la religiosidad y las festividades populares.



Collarada con patena de San Juan.

Este collar se compone de sartas vítreas de las denominadas “borrachas” o también “cornalina de Éfeso”. Incluye algunas cuentas de color caramelo usadas como piedras de leche para favorecer la lactancia y que incluso en ocasiones formaban collares de los denominados “de lechera” con todas las sartas de color blancuzco.

Además de la patena situada en el lugar preferente contiene algún otro medallón interesante, entre los cuales destacan el jardín central con las flores secas siemprevivas, y el medallón de filigrana de plata con la efigie de San Pascual Bailón, también, al igual que el jardín, del siglo XVIII.



Collarada de Santa Águeda.

Una de las santas de mayor devoción era precisamente Santa Águeda, debido a que se rezaba a esta santa para curar las dolencias de los pechos. Como dato curioso señalamos que la pieza de mayor tamaño es la plancha de plata de una patena que se ha partido, probablemente a consecuencia de una herencia. A veces conseguimos el anverso y el reverso de un medallón o los dos pendientes que hacen pareja por separado. Nos gustaría aprovechar la ocasión para solicitar que no se dividan por mitad las piezas de la joyería histórica.



Collarada de plata con patenas y Cristos "preñaos".

Se trata de una vuelta de plata del siglo XVII de clara raigambre árabe. Eran relativamente frecuentes en La Bañeza y el Órbigo; sin embargo, pocos conjuntos superaron las sacas más o menos voluntarias de la Guerra Civil y la desaparición del mundo rural a finales del siglo XX.

Forma parte de un collar albercano y nos gusta especialmente el Cristo "preñado" de filigrana que integra frecuentemente estas collaradas de la Sierra de Francia. Mientras que las patenas son leonesas y del siglo XVI, estas piezas de filigrana son de origen charro, aunque en este caso también del siglo XVI. Destaca la pequeña media luna que pende del extremo izquierdo del Cristo, un remedio contra el alunamiento. Si el *llobu* o lobo te mira pues te pones así como raro, y con este amuleto vas a estar protegido contra los efectos de ese animal totémico. Bien se puede observar que el pensamiento mágico no está reñido con la religiosidad popular.



Collarada de bollagras.

Esta vuelta de plata del siglo XVII se usaba, como ocurre con las vueltas de este material, junto a una coralada que habría de colocarse más cerca del cuello e incluso con alguna sarta de azabache. Entre los tres colgantes que incluye vemos dos *bullae* o pomas de origen romano, que al contrario de las avellanas de azogue sí podían usarse en número par. Junto a estas cuentas mágicas encontramos una imagen central de la Virgen de las Ermitas, conforme a la consideración popular (en realidad, la Virgen del Prado). Debido al gusto popular por los ángeles, esta variante de medalla se extendió profusamente por León y el noroeste de Zamora, mientras que en el centro peninsular la misma medalla era considerada la Virgen del Prado.



Collarada del Páramo.

Entre las cuestiones de interés para nosotros a la hora de intentar radicar una pieza se encuentran las advocaciones marianas, porque significan que una pieza de conjunto fue creada y se usó en un entorno y con un sentido territorial concreto. Decimos esto porque en este collar se encuentran varios medallones con la representación de la Patrona de una localidad del Páramo leonés.

Además, entre las cuestiones curiosas, se encuentra el hecho de que yo transmito las piezas tal y como llegan al Museo, con lo cual puede ocurrir –como es el caso– que una pieza no muestre toda la calidad técnica que podría. La pieza inferior rectangular se muestra con el reverso de una pintura bajo vidrio porque parece la plata de la caja de mayor valor que la propia pintura, por mucho que sea muy inferior.

Los maragatos gustan de llamar al collar “arracada”. La palabra “arracada” procede el árabe *al karrat* o *al racat* (‘el pendiente’). Del árabe proceden los términos usados en catalán, vasco y castellano.

Presentamos esta arracada o collar maragato con dos jardines del siglo XVIII además de un Cristo “preñado” del XVIII, un joyel y dos patenas del XVI.

Los denominados “jardines maragatos” se usan en toda el área de joyería leonesa, no sólo en Maragatería. Sin duda responden al gusto popular por el color. Su significado entronca con las ideas centrales de esta joyería, una plasmación material concreta de la mentalidad popular. Las flores en el campo son una alegoría de la Virgen María. Estas flores rodean una o dos figuras de barro o cera del Niño Jesús vestido con las ropas de acristianar; la cera era la de los cirios pascuales y es una advocación para tener descendencia, un asunto capital de pura supervivencia para los padres en las explotaciones agrarias preindustriales.



Collarada o arracada maragata.

En este ejemplo podemos observar una coralada, porque el material predominante es el coral. Sin embargo, se completa con varias piezas de calidad. Un medallón de San Juanito, de la época de Felipe II, un Cristo “preñado” del XVIII, una cruz de taracea hecha con los olivos del Monte Calvario, conforme a la tradición y con engaste español del siglo XVII, una patena del XVI, y la pieza más hermosa y delicada es el corazón de novia del XVII.

Aunque no existía un único modelo para los collares leoneses sino que se añaden cuantas piezas se pueden reunir, sí había algunas preferencias comarcales. Destaca el gusto bañezano por el coral; la preferencia maragata por piezas grandes, aunque hayan de resultar de número escaso; o el gusto riberano –de la ribera del Órbigo– por las vueltas de plata.

El director del Museo Etnográfico Provincial de León ha destacado –durante los comentarios a una pieza del mes en el referido museo– que el origen de la collarada es leonés: simplemente no existía ese sentido de no dividir los collares que significó que se ampliaran en La Alberca hasta alcanzar casi cinco kilos de plata y cubrir toda la parte anterior del traje de novia albercana.



Collarada de la Valduerna.



Vuelta de plata con Cristo “preñado” de gran tamaño.

Se trata de una de las piezas que demuestran una gran unidad de conjunto, lo cual no siempre es posible. Destaca el medallón central por su tamaño –13,5 cm de diámetro–, también podemos observar un espiquete o cruz gótica en la parte inferior que es el de mayor tamaño de los que conocemos. El conjunto de la composición se adscribe a los siglos XVII y XVIII. También nos interesa la procedencia, puesto que conocemos piezas semejantes con igual planteamiento compositivo en la Valdería, una comarca cercana a Zamora, precisamente la imagen del reverso del Cristo “preñado” o barrigón es la imagen de la Virgen de la Peña de Francia.

Contamos con muchas más collaradas, patenas y piezas de joyería histórica; esperamos poder realizar sucesivas monografías para dar a conocer los fondos materiales del Museo.

No nos queda sino invitarles a visitar el Museo de las Alhajas en La Bañeza (León), que ya ha recibido más de 16.000 visitas, además de contar con una tienda que ha tenido un buen resultado esta Navidad, de tal forma que los artesanos están contentísimos con nosotros; también pueden seguirnos en la web, Facebook, Youtube... Igualmente nos gustaría continuar viniendo en próximas ediciones de este seminario para así también poder disfrutar de Soria y de la calurosa acogida recibida, que para acabar queremos agradecer.

BIBLIOGRAFÍA.

- ALARCÓN ROMÁN, CONCEPCIÓN 1987, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid.
- BARTOLOMÉ ARRAIZA, ALBERTO (Coord.) 1999, *Las Artes decorativas en España, Summa Artis XLV*, Madrid.
- BONET CORREA, ANTONIO, CARBALLO-CALERO RAMOS, MARÍA VICTORIA, GANZÁLEZ GARCÍA, MIGUEL ÁNGEL, 1987, *El Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas, Orense*.
- CALATAYUD LORCA, PACO (Comisariado) 1991, *Un siglo de joyería y bisutería española, 1890 – 1990*, Mallorca.
- CALLES PÉREZ, AGUSTINA y RAMOS GARCÍA, CARMEN 2010, *Indumentaria Tradicional en Sayago*, Zamora.
- CARVAJAL CAVERO, JULIO MANUEL, *Alhajas en la Vía de la Plata*, 2012, La Bañeza.
- CASADO LOBATO, CONCHA 1993, *La Indumentaria tradicional en las comarcas leonesas*, León.
- CAVERO PÉREZ, OLGA y ALONSO GONZÁLEZ, JOAQUÍN 2002, *Indumentaria Tradicional de La Bañeza y su comarca*, León.
- HERRADÓN FIGUEROA, MARÍA ANTONIA 2005, *La Alberca, Joyas*, Madrid.
- LUENGO Y MARTÍNEZ, JOSÉ MARÍA 1995, *La arquitectura popular en la maragatería*, La Coruña.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, FERNANDO 1987, *La platería astorgana del siglo XVII. A través de documentos del Archivo Histórico Provincial de León*, León.
- ORTIZ DEL CUETO, JOSÉ RAMÓN y LAGARTOS PACHO, FRANCISCO JAVIER (Coord.), Ortiz del Cueto, José Ramón y Emperador Marcos, Francisco Javier (Textos) 2010, *La Indumentaria Tradicional Leonesa*, León.
- PIÑEL SÁNCHEZ, CARLOS (y otros) 1992, *Etnografía, Colección Caja España*, Zamora.
- PIÑEL SÁNCHEZ, CARLOS 1998, *La belleza que protege. Joyería popular en el Occidente de Castilla y León*, Zamora.
- SAINZ DE LA COTERA, GUSTAVO 1999, *La indumentaria tradicional en Aliste*, Zamora.
- VVAA 2011, *Joaquín Sorolla & The Glory of Spanish Dress*, Nueva York.

LA ELEGANCIA DEL ARCAÍSMO EN LA COMARCA DE EL REBOLLAR

Raúl Benito Calzada

La comarca de El Rebollar está conformada por cinco pueblos del SO de la provincia de Salamanca; a saber: Robleda, Villasrubias, Peñaparda, El Payo y Navasfrías.

Esta tierra se caracteriza por su apariencia agreste debido a sus bosques de Roble Rebollo que le dan nombre. Árboles centenarios heredados de los anteriores pobladores, quienes aprovechando su hoja para cama de su ganado y su fruto para alimento del mismo, quisieron dejarnos pobladísimas arboledas de unos robles que siguen aportando identidad. De esta zona saldrían, siendo uno de los modos de vida, las traviesas que llevaran los carruchinos en los carros de erguidas parejas de vacas de raza morucha a Ciudad Rodrigo para la vía del tren, saldrían las vigas de las casas y las tablas para las puertas de cuarterón y postigos de los corrales que, contruidos en piedra y enlucidos después con cal de los hornos de Fuenteguinaldo, adquirirían un aspecto de adaptación al medio, sin añadidos, todo autóctono y autárquico. Del mismo modo que decidieron qué árboles cortar para aprovechar su madera, elegirían también cuáles dejarnos para que siguieran confiriendo la típica identidad, como del mismo modo también nos legaron unas tradiciones, costumbres y modos de vida que en parte siguen vigentes, aunque fuertemente marcados por los ritmos del paso del tiempo de los actuales pobladores rebollanos.

En el caso que nos concierne, los habitantes de El Rebollar -que aprovechando su máximo recurso supieron salir adelante y sacar partido de lo que había-, crearon para sí un tipo de indumentaria que si bien recibe las influencias de zonas anejas y no tan anejas, tiene ese carácter identitario y único que hace de su vestuario algo tan especial y digno de mención.

De los cinco pueblos que se han citado, en cada uno de ellos hay diferencias, no podríamos hablar de una indumentaria de El Rebollar en general y sería casi tomado por afrenta que a una robledana se la comparase con una peñapardina, o a una peñapardina con una payenga por su modo de vestir, aunque posiblemente a algún foráneo le parezcan nimias las diferencias. Lo que sí se saca en claro es que cuanto más nos adentramos al corazón de El Rebollar (siendo su mayor gala Peñaparda y El Payo), más arcaicas son sus formas y más vetusta su apariencia. Esto es debido a una escasa evolución cuyo factor principal es el aislamiento que ha sufrido esta comarca hasta bien avanzado el pasado siglo.

Por ello, este trabajo pretende profundizar en el conocimiento y estudio de la vestimenta del pueblo de Peñaparda en particular, donde los atuendos de sus gentes serán producto de una necesidad y fruto de una laboriosa manufactura, consiguiendo una apariencia única y de marcado carácter identitario. Puestos en antecedentes, pasamos a desglosar el tema que nos concierne. La indumentaria de Peñaparda:

Las materias primas principales tomadas para la indumentaria son la lana y el lino, ambas manufacturadas en el propio pueblo desde el principio hasta el final. Lana de las propias ovejas que pastoreaban sus gentes, hilada y tejida in situ. Especialmente Peñaparda en pleno corazón de El Rebollar, es lugar propi-

cio para la siembra de lino por ser de tierra fresca y arenosa y así lo quiso el pueblo plasmar dejando constancia de ello en su museo etnográfico dedicado especialmente a la explicación de su cultivo.

De lana y lino tejidos serán las prendas más antiguas y que todo el mundo tenía para su uso (sayas, mandiles, camisas, forros interiores de las prendas, etc.) y de paño adquirido en mercados comarcales o a vendedores ambulantes el resto de prendas (mantillas, calzones, chalecos, jugonas, etc.), así como los terciopelos y sedas para decoraciones de trajes de gala más abundantes en Robleda que en el resto de los pueblos.

Se trata por tanto de una producción de trajes autárquica, aprovechando los recursos que se tienen al máximo. Tanto así, que ante la escasez de medios económicos para poder añadir ornato a las prendas se toman soluciones más baratas pero que requieren de mayor trabajo. Donde mejor se plasma este ejemplo es en las prendas de lino. Si lo que se tenía era una pieza lisa, en tafetán de lino casero (lienzo), la solución más propia era el deshilado.

Es una técnica muy extendida pero que en El Rebollar especialmente gustaban de realizar las mujeres para, primeramente adornar la indumentaria pero también colchas, toallas, manteles y un sinfín de ajuares domésticos. No se añade nada, sino que con lo que se tiene se trabaja para conseguir así sacarle el máximo partido a la carente materia prima.

Los momentos propicios para trabajar el lino eran las solanas. Al ser fina la fibra y tratarse de un trabajo minucioso era necesaria una iluminación adecuada para realizar tales menesteres. De noche, a la luz del candil, se aprovechaba el tiempo para sacar las hebras o rematar la faena, pero para formar los dibujos y contar los hilos, se necesitaba luz de día, con el sol a la espalda incidiendo en las piezas de lienzo casero, de forma que deslumbra los ojos por la blancura que adquiere.

En el caso de la lana, era común que en cada familia hubiese un número más o menos numeroso de cabezas de ganado ovino para autoabastecerse de la carne y también en igual rango e importancia, de la lana. Esquilada por el mes de abril o mayo según viniera el año, la lana era lavada, carmenada, cardada e hilada, se pasaba por el argadillo y la devanadera hasta llegar a formar un ovillo. Llegando a este punto se llevaba ya al telar. Existían telares “teceores” en el propio pueblo a los que la gente llevaba la lana y pagaba por el trabajo de “tecer”. Una vez tejida en enormes piezas de distinta anchura según su posterior uso, se procedía a realizar las prendas.

LINO Y LANA. TÉCNICAS DE LABOR Y PIEZAS PRINCIPALES

LABORES CON LINO

Como se ha dicho, para adornar las prendas de lino se emplea ante todo, el deshilado habiendo distintas técnicas. En El Rebollar prima una de ellas que consiste en sacar las hebras en el sentido de la trama, manteniendo las de la urdimbre. Los hilos que se sacan, se reservan aparte para trabajar con ellos y formar los dibujos finales.

Al cortar las hebras de la trama, las puntas se han de afianzar previamente para evitar que se deshaga el tejido. A tal efecto se realizan remates por medio de vainicas.

Una vez despejada la urdimbre, con los hilos que se habían reservado -que eran los que formaban la trama- el paso siguiente es rellenar.

Teniendo ya el esquema que se quiere bordar sin otro soporte que el de la imaginación y la memoria de la bordadora se procede a realizar los dibujos.

Se bordaba sin bastidor¹ y sin embargo se consigue una labor perfecta y simétrica gracias a la ayuda de las vainicas que ayudan a contar los hilos.

¹ Según testimonios de mujeres de avanzada edad el bastidor era una pieza “para las ricas”, no todo el mundo podía disponer de ello.

Camisones masculinos.

Es la primera prenda en el vestir del hombre, de manga larga y cubriendo su cuerpo hasta las rodillas.

En las pecheras de los camisones se realizan motivos simétricos tomando por eje la abertura del pecho. A uno y otro lado de esta abertura, se establecen los motivos, siempre en sentido ascendente y normalmente en número de tres a cada lado. Con la labor del deshilado, se realizan dibujos de lo más variopinto: Esquemas vegetales, representación de símbolos protectores tales como la Custodia o la cruz gamada, animales afrontados con un claro sentido de protección, etc. El remate del deshilado se realiza por medio de finas e imperceptibles vainicas y por último, unas “alcachofas” bordadas a hilos contados.



Pechera. Camisón con custodias, vainicas en el remate y bordado de alcachofas al exterior

Otra variante de deshilado en los camisones es la que muestra los motivos, en este caso más pequeños, dispuestos por todo el campo de la pechera, ordenados a tresbolillo y alternando uno a uno, dos tipologías de elementos protectores.

Rematan y dan firma al camisón, las iniciales del dueño en color rojo en la parte baja de la pechera.

Los camisones solían ser prendas que realizaban las novias a los futuros maridos, o bien ya una vez casados, así como también las madres o suegras. Fueron en algún tiempo una prenda de regalo al ser una de las piezas principales en el vestir de un hombre.

Es por ello que la bordadora en cuestión, realizaba auténticas obras de arte en lienzo escudriñándose para realizar nuevos motivos, consiguiendo con ello enriquecer la tradición y aportar una particularidad y personalidad a la pieza. También podía buscar en otros modelos los símbolos que a su parecer, le conferían mayor simbolismo para la pareja en ciernes, luciéndose con ello ante las compañeras de solana y sobre todo

y más importante, ante el futuro marido, que vería en los símbolos de su nuevo camisón, los mensajes nunca escritos pero a perpetuidad marcados entre las puntadas del presente que la enamorada costurera entregaría en la dote de matrimonio al tiempo del casorio:

*El novio le da a la novia
hilo de oro retorcido
y la novia le dió a él
camisón de lienzo fino.*

Además de la labor del deshilado, en el camisón toma importancia la técnica del bordado a hilos contados para ornar los puños con motivos predominantemente geométricos.



Las puntas



Las puntas y botón de cabeza de turco

Como remate final a la labor, los camisones de días de fiesta llevarán “las puntas”, que son una puntilla fruncida reminiscencia de los cuellos de lechuguilla (mal conocidos como gorgueras) que vestían los hombres castellanos alcanzando su apogeo en la corte de los Austrias hasta Felipe III y que retratará de manera excelente el Greco y el resto de pintores del Siglo de Oro de la pintura española. Estos remates de puntilla hecha de bolillos y luego fruncida, no son sino el recuadro para el rostro del hombre. Hay que ver en ellos la intención de enmarcar. En un hombre todo vestido de negro destacaban nada más que los remates blancos de los puños y del cuello. Este detalle con las variantes propias de dos centurias de distancia en el tiempo, nos deja en indumentaria tradicional las puntas del camión de lienzo.

Camisa galana de mujer.

Son camisas que cubren todo el busto de la mujer, sin escote y en las que se adornan los cuellos con un fino bordado de punto de cruz y que cierran con un botón de bola hecho de nudos. En el punto que alcanza la mayor galanura que le da nombre, es en las mangas, donde se bordan con motivos denominados “de alcachofas”.

Sería esta una técnica más evolucionada que la anterior puesto que requiere de añadiduras ajenas a la pieza. Tomando por eje de simetría la costura de la manga se bordan a espejo una especie de ramos o árboles de la vida, cuyas esquematizadas hojas son motivos geométricos que reciben el nombre de alcachofas, normalmente en número de 3 ó 4 por lado.

Existen también aunque son más escasas otras camisas que presentan motivos zoomorfos tales como aves, recibiendo en su caso el apelativo de camisa galana de pájaras. Estas camisas se bordan en lanilla de color azul dispersando no obstante, a expensas y gusto de la bordadora diminutos elementos de color rojo que le aportan dinamismo.



Mangas de camisa galana

Las mangas de la camisa en el traje de fiesta y baile quedan descubiertas, para que la bailadora muestre con el elegante movimiento de sus brazos su contento y desparpajo a la hora de realizar los pasos frente a su pareja. En el caso de los bailes de Peñaparda la mujer habrá de mover los brazos de una forma bastante enérgica, por lo que se hacía necesario tenerlos libres.

Las puñetas, que ocupan justamente la parte del puño donde se encuentran el botón y ojal para cerrar la camisa, se bordan a realce igualmente en lanilla azul motivos geométricos y simbólicos entre los que predomina la cruz gamada. Para remate de las puñetas se añaden las puntas que es una puntilla de lanilla azul realizada a ganchillo.

LABORES CON LANA

Siendo la lana material de apariencia ruda y casi tosca, es necesario darle vistosidad y ornato a la hora de vestirlo. Las prendas en las que la lana juega mayor papel serán en las sayas y los mandiles.



Las puñetas con las puntas

Sayas

En el traje de fiesta y baile se emplea preferentemente la saya amarilla de cerco rojo. Originalmente eran sayas de lana, “de tecío” y a posteridad se crean sayas de paño o de bayeta, más ligeras y cómodas de llevar. Esto se debió fundamentalmente a la desaparición de los telares y tejedores, lo cual hizo necesario adaptarse a las circunstancias dentro de la evolución de la tradición para poder seguir manteniéndola.



Saya amarilla con cerco de ondas y cintas de adorno

La pieza en sí, uniendo los colores rojo y amarillo, consigue ya una espectacularidad indiscutible, pero a mayores se orna con pliegues afrontados tomando por eje el centro de la parte trasera. Las mujeres dedicaban una especial atención al plisado de la tela que es lo que le otorga movilidad y un estiloso resultado, con el que conseguían sacar de la pieza el provecho deseado empleando pocos recursos.

Estos pliegues o tablas que le confieren a la prenda una decoración exclusiva, tienen la función de aumentar visualmente el volumen de la figura al completo de la mujer, pero sobre todo aportarle dinamismo.

Al caminar, el meneo de la cadera hará mover la saya por el peso que tiene. Ese peso de la pieza se contrarresta con la viveza y jovialidad del movimiento de quien la viste, haciendo que los pliegues entrechoquen unos con otros consiguiendo una movilidad² entre sensual y sosegada. Esto alcanza su máximo exponente al tiempo del baile, donde la mujer debe mostrar su gracia y elegancia femenina, ejercitando su cuerpo y sacando el máximo partido a la tosquedad de la ruda lana, algo que será vigente sobre todo al dar las vueltas:

*A la vuelta con aire que se te vea
los picos de enagua que colorean
que colorean, que amarillean
a la vuelta con aire que se te vea.*

El cerco a las sayas, que será de paño o bayeta, se añade de forma que pueda presentar un discreto motivo decorativo. Existen varias formas:

- Cerco liso. El paño cortado recto y añadido a la saya.
- Cerco con ondas. Se corta el cerco formando ondas, tomando por módulo de referencia una uña. Suelen coincidir dos ondas por pliegue, haciendo que destaquen más en la propia lana.
- Cerco con castañuelas. Para las sayas amarillas, sobre todo en las sayas de bayeta, se recorta el cerco formando una especie de corazones denominados castañuelas, que se muestran airosos entre los pliegues de la saya.

En el pueblo de Peñaparda, las sayas amarillas -reservadas como se ha dicho para lucirlas en el momento del baile- son y han sido siempre de corta longitud. Cubriendo la rodilla, pero nunca más abajo. Es esta otra de sus peculiaridades y aspectos que le confieren identidad. Tanto las sayas más nuevas hechas de paño, como las antiguas de lana tejida son todas cortas. No obstante, es cierto que existen algunas sayas más largas que eran empleadas en el traje de ceremonia, pero tanto a diario, como para el campo, así como para el baile, las sayas peñapardinas son y han sido siempre por la rodilla y nunca más abajo. No es esto ningún hallazgo ni mucho menos un invento, es notorio e indiscutible. Cualquier peñapardino o foráneo sin demasiado esfuerzo perspicaz, verá que las mujeres enlutadas de riguroso negro vestían a diario las sayas por la rodilla³.

De siempre se ha conocido que las mujeres de Peñaparda vistan la saya por las rodillas y como tal es sabido en los demás pueblos cercanos⁴. Esto pudiera ser debido a una influencia por cercanía al Norte cántabro. En Montehermoso por ejemplo, las mujeres también llevan las sayas a la misma altura que en Peñaparda.

² Eso es lo que comúnmente en el Rebollar se conoce como "rabonear" la saya.

³ Así hasta últimos del siglo XX y albores del XXI en que se podían ver por Peñaparda en torno a la veintena de mujeres octogenarias y en adelante vistiendo las citadas sayas junto con el pañuelo anudado sobre la cabeza, número de mujeres que en la actualidad se reduce a 2 ó 3 siendo ya las únicas y últimas que visten tal indumento siguiendo la costumbre y la tradición que siempre fue parte del colectivo social y que han dejado estampas para el recuerdo de mujeres de ampulosa figura conferida por las citadas sayas, caminando por las calles del pueblo en dirección a sus quehaceres, o en el huerto regando con la saya arregazada una mañana temprana de verano, o sentadas al sol conversando sobre las últimas noticias acaecidas bajo la atenta mirada de un curioso observador.

⁴ En Peñaparda se dice por ejemplo de las mujeres de Robleda "que visten sayonas hasta los pies" y en Robleda por el contrario se dice "que las de Peñaparda llevan las sayas cortas", archisabidas famas y tan curiosas como infaltables siempre las rivalidades entre pueblos cercanos sean o no fundadas.

Mandiles

Los mandiles más antiguos que formaban y forman parte del traje de fiesta y baile en Peñaparda, eran al igual que las sayas confeccionados en lana pura y tejidos en el telar, de una pieza grande y cuadrada que se sobrepone cubriendo la saya, dejando entrever únicamente unos 20 centímetros del cerco.

Los mandiles se atan a la cintura por la parte posterior con unas cintas ataderas que se usaban también para las ligas. Estas cintas se doblaban formando un acordeón y así permanecían todo el año en el baúl para que al sacarlas, se apreciaran los pliegues y aportaran a su vez un detalle decorativo y de movimiento pendiendo por la parte posterior de la saya. El mandil no se ata como es de prever desde los extremos superiores, sino que la cinta atadera se adentra unos 30 centímetros de cada lado para dejar las esquinas en vuelo a su albedrío, confiriendo a la postura del mandil total libertad para su asiento y consiguiendo así también mayor movilidad, tan buscada en el conjunto del traje.

Para que adquiriera mayor volumen y se adapte mejor al cuerpo, en el centro de la parte alta, a la altura del abdomen se crea un pliegue que dota de un aspecto trapezoidal a la pieza.



Mandil con "ondulao" y "perigallo"

Como exorno a una pieza de ruda lana teñida de color azul oscuro, se añaden profusamente sobrepuestos y bordados de distintas técnicas:

- Ondulao que ocupa toda la parte alta del mandil, en raso de colores azul, verde, morado y en algodón estampado a posteridad.
- Perigallo. Cinta de raso formando picos que orla todo el perímetro del mandil, en color amarillo o naranja.
- Bordados denominados de cocas y de arañas puesto que muestran unas figuras similares a un arácnido en cada una de las dos vetas que ocupan los extremos laterales del mandil en sentido vertical. Hay mandiles de vetas azules, de vetas verdes pero predominan los de vetas “colorás”.

Sobre el mandil, que ocupa toda la parte delantera de la saya -cubriéndola casi por completo como se ha dicho- y con la pierna izquierda elevada sobre un sillo, la mujer peñapardina coloca el pandero cuadrado, instrumento que tanta fama y significación ha dado al pueblo por su singular y genuino modo de interpretación.

Cuando toco el pandero

mi suegra riñe

que no gana su hijo

para mandiles

TOCADOS Y COMPLEMENTOS. COQUETERÍA FEMENINA Y GALLARDÍA MASCULINA.

Para cubrir la cabeza peinada con raya al medio y moño bajo que se ata con un cordón rematado en pompones de lana, la mujer peñapardina coloca en su traje de fiesta un pañuelo de merino prefiriendo el color amarillo a cualquier otro.

Estos pañuelos van estampados con motivos tales como rosas, cachemires o roleos de diversos colores. El pañuelo se doblará tomando los picos contrarios y formando así un triángulo cuyo vértice caerá grácilmente por la espalda. Las puntas laterales se colocarán, dobladas sobre la parte alta de la cabeza enmarcando la cara en un cuadrado y dando así protagonismo a la exclusividad del rostro y dejando ver las argollas de aro que, enormes penden de las orejas.

Es este un modo de colocar el pañuelo que antiguamente empleaban en el campo, para soportar mejor el calor y tener de una manera más cómoda la cara libre y suelta. Sin embargo, al ser una seña más de identidad en el traje de la peñapardina fue tomado para el traje de baile y fiesta que es donde más se lucían ante el colectivo, consiguiendo que fuese tomado por referencia y mostrando así la particularidad de cada una de las mujeres.

De los “raberros” (cintas ataderas) del mandil, penden una ristra de pompones que atan unas tijeras, una navaja, un punzón de deshilar o cualquier elemento que la mujer hacendosa necesitase tener a mano. Además de ser algo funcional, no deja de ser un adorno que aporta colorido y movilidad también a la hora del baile.

Los hombres por su parte cubren la cabeza con el sombrero. Hasta el siglo XVIII se llevaban según la moda enormes sombreros de ala ancha, que quedaron conservados en algunos reductos aislados pasando por alto la prohibición de su uso promulgada por Leopoldo de Gregorio marqués de Esquilache. En los pueblos de El Rebollar también se siguieron usando sobre todo como prenda de trabajo pero en general estos sombreros fueron dejando paso a otros de ala más corta que son los que se usaron en Peñaparda hasta mediados del siglo XX, momento en que por necesidad y también por moda, se incluyeron los sombreros por-



Pompones



Sombbrero

tugueses en el traje de fiesta. Este cambio se dio debido a que ya no se creaban los sombreros redondos y los que se podían conseguir con facilidad eran los de tipo portugués con la copa moldeada y de ala corta que es el sombrero que prima en la moda hasta la actualidad. Lo que nunca ha faltado en el sombrero del hombre peñapardino sea de la época que sea han sido sus símbolos y adornos, como es un rabo de conejo y una pluma de pavo real, símbolos de virilidad, triunfo y poder adquisitivo.

Ya en el siglo XVII es común ornar las alas de los sombreros con plumajes y así lo plasma Diego de Velázquez, pintor de la corte en los retratos de Felipe IV. Plumas de toda índole y procedencia, tanto más exóticas cuanto mayor era el poder adquisitivo de su dueño. Es por ello que en indumentaria tradicional también es común ver sombreros adornados con plumas de gallo de corral pero sobre todo la pluma más valorada y empleada en el sombrero es la del Pavo Real, con ese sentido de exotividad y muestra de poder.

En el caso de los sombreros en Peñaparda, el rabo de conejo sin embargo muestra la virilidad del gallardo bailador, con el trofeo de su caza erguido en la parte izquierda o delantera de su sombrero.

Amén de los citados elementos simbólicos, el sombrero se adorna con unas cintas de seda estampadas rodeándolo por la copa y dejándolas caer unos 30 centímetros por la espalda, que estarán rematados con puntas de plata denominadas “la esterilla”. Son cintas de seda empleadas como adorno en toda la indumentaria tradicional, siendo de diversos colores. Si el hombre estaba guardando luto riguroso sustituirá estas cintas por otras de color negro, de seda con sobrepuesto de terciopelo y canutillo de cristal.

Además de la vistosidad que consiguen esos elementos de adorno, el hombre peñapardino llevará su sombrero de lado, con gallardía y elegancia colocando este elemento como último remate de su vestimenta.

*El sombrero a medio lado
nunca lo he podido ver
y ahora lo pone mi amante
y me parece un clavel.*

Junto con el sombrero, componen la totalidad de los complementos masculinos del traje de charro peñapardino, un pañuelo de merino que pende del chaleco por la parte anterior cubriéndolo por completo. Es un pañuelo que en algún tiempo y según algunos testimonios, pudo ser regalo de la novia al novio a la hora del baile y que quedó como adorno del traje para dar también color y vistosidad puesto que el chaleco es de paño pardo cuyo exorno se reduce a una cinta de terciopelo negro que lo rodea en todo su perímetro.

Tras haber visto las prendas más comunes realizadas con las materias primas principales en indumentaria tradicional como son el lino y la lana y comprobar también las formas más estilizadas con que visten los complementos de los trajes las peñapardinas y peñapardinos, podemos concluir que existe una intención del buen vestir con un aprovechamiento de los escasos recursos y un ingenio agudizado por la necesidad, que junto con unos detalles personales al colocar las prendas nos permiten hablar de la elegancia del arcaísmo en la comarca de El Rebollar.



Compostura de la pechera completa

EL TRAJE DE PIÑORRA: EVOLUCIÓN, DESCRIPCIÓN Y USOS DESDE SU FOLKLORIZACIÓN EN LOS AÑOS CUARENTA

Julia Escribano Blanco

LA FOLKLORIZACIÓN DEL TRAJE DE PIÑORRA POR LA SECCIÓN FEMENINA EN LOS AÑOS CUARENTA

Proceso de folklorización

El interés por los trajes regionales españoles se generaliza en el primer tercio del siglo XX, cuando etnólogos y folkloristas recopilan y clasifican las diversas vestimentas. Basándose en estas recopilaciones, la Sección Femenina tuvo un papel fundamental en la tipificación de trajes regionales que nos ha llegado hasta la actualidad. La Sección Femenina, especializada en las tareas de costura, reconstruyó los trajes regionales para ajustarlos a su nueva función, el baile y los espectáculos de Coros y Danzas, y a los ideales del régimen (se alargaron faldas, se incluyeron los obligatorios pololos...). Estos trajes eran además exhibidos en sus archivos de Indumentaria.

Los procesos de tipificación y folklorización son comentados por Josep Martí en su libro *El Folklorismo. Uso y abuso de la tradición*¹ Martí describe el “Folklorismo” como el interés que siente nuestra sociedad actual por la cultura “popular” o “tradicional”. El concepto presupone la existencia de una conciencia de tradición, su pérdida y voluntad de recuperación o revitalización, guiada por una intencionalidad concreta en cuanto al uso que se le quiere dar, que conlleva al fin y al cabo una manipulación directa o indirecta del legado tradicional. A esta definición se amolda perfectamente la iniciativa llevada a cabo por los Coros y Danzas de la Sección Femenina y explicada de forma detallada en el libro *La España que bailó con Franco. Coros y Danzas de la Sección Femenina*² de Estrella Casero.

Casi siempre, la concepción que se tiene del folklorismo es negativa, pues distorsiona la práctica científica, modificando significados, usos y funciones y cayendo en cierto estatismo. No obstante, el folklorismo facilita y conserva información sobre hechos y tradiciones que de otro modo se perderían, y no modifica más la tradición que otros elementos también distorsionadores como los informantes o los propios recopiladores. El folklorismo pertenece al nuevo ámbito en el que se gesta, es genuino y por ello debe ser valorado. Estos trajes de piñorra son una tradición que cumple ya setenta años y que es, sin duda, digna de estudio.

Informe sobre el Traje Regional

En los archivos de la Sección Femenina ubicados en el Archivo Histórico Provincial de Soria se encuentran varios documentos clave que nos hablan sobre los trajes tradicionales sorianos. Uno de los más lla-

1. Josep Martí i Pérez, *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición* (Barcelona: Ronsel, 1996).

2. Estrella Casero, *La España que bailó con Franco: Coros y danzas de la Sección Femenina*. (Madrid: ENE Nuevas Estructuras, 2000).

mativos es el “Informe sobre traje regional”. Este informe tiene fecha del 25 de marzo de 1953 y está firmado por la regidora Hortensia González. En él se recogen datos curiosos sobre los trajes de piñorra, pertenecientes a la Región de Pinares (Vinuesa, Molinos, Salduero, Covaleda, etc).

El informe dice que no se conoce la fecha de aparición del traje, sin embargo hace referencia a una serie de documentos en los que ya aparece como son los “Cuadros” de Valeriano Becquer en la Biblioteca Municipal de esta capital y el libro titulado *La Ciudad del Alto Duero* de Gervasio Manrique. Al parecer, el Paloteo de Los Llamosos, el Trenzado de Santa Cruz de Yanguas, la Rueda y la Jota de Covaleda, el Milanazo y el Zarrón se interpretaban con dicha indumentaria.

En cuanto a las modificaciones sufridas en el traje, el de piñorra parece haberse mantenido igual hasta los años cincuenta según el informe, pero no ocurre lo mismo con el de hombre que cambió el calzado y la montera de la cabeza. En el apartado “Usos del traje”, dice: “De fiesta. En el traje de diario, la falda era de ‘pardo’ y más corta que la de fiesta y sobre ella se colocaban el mandil o delantal de ‘picote’ (mezcla de cáñamo y lino)”. Según apunta, en esos años hay un resurgimiento del uso del traje, sobre todo en fiestas y romerías, como si la juventud quisiese rendir homenaje a sus mayores y no perder su tradición.

Tras una descripción detallada del traje regional por prendas, viene el punto “Datos de interés”. En este, la regidora describe como “sobrio” el traje soriano, condicionado por el clima y por el carácter y temperamento de sus habitantes.

En resumen, el informe recoge que:

- No se sabe la fecha de aparición del traje aunque ya se hace referencia a él en algunos documentos y se utiliza para algunas danzas.
- El traje de piñorra es el traje de los días de fiesta y eventos importantes.
- Ha sufrido modificaciones.
- Hay un resurgir del traje en estos años.

DESCRIPCIÓN DETALLADA DEL TRAJE DE PIÑORRA ACTUAL

Para la descripción completa del traje de piñorra actual y sus usos me he centrado en una de las localidades de la zona de pinares, en Covaleda. Con el fin de obtener más información sobre los trajes y su evolución en estos años he contactado con las vecinas de la localidad que llevaron a cabo el revival de las danzas en los años noventa y la recuperación del uso del traje.

El traje de piñorra

Teniendo en cuenta la información aportada por estas vecinas he establecido una descripción detallada de los trajes de piñorra y piñorro por prendas. Además, contando con la información recogida en el “Informe sobre el traje regional” de la Sección Femenina y alguna referencia bibliográfica, como el libro *El vestido popular en Soria* de Esther Vallejo, he realizado una breve comparación entre el traje de piñorra más antiguo y el que se usa en la actualidad.

El traje de piñorra y piñorro actual completo consiste en:

Jubón: de terciopelo o paño de color negro, de manga larga y cuello alto con agremanes (bordados) de terciopelo y cinta plegada en la boca-mangas.		Mantón: en merino negro, bordado con flores de colores vivos.	
Falda de paño rojo: plegada con tres bandas de terciopelo negro en la parte inferior, el borde de la falda está cubierto con tela negra.		Medias: caladas de algodón blanco. Zapatos: de color negro y aterciopelados, con tacón; sus cordones son cintas negras.	
Enagua: de color blanco con puntillas cuya función es dar volumen a la falda.		“Camafeo”: (broche), llamado “Sígueme pollo” adorna el cuello del jubón. Pendientes: suelen ser dorados con adornos rojos.	
Delantal: de raso o tela adamascada negro, bordado de fino encaje o con abalorios.		“Picaporte”: numerosas trenzas sujetas con horquillas de moño y cogidas con un lazo negro de terciopelo.	
Camisa: de manga larga con cuello cura de color blanco.		“Pedugas”: de lana blanca o calcetines de algodón blanco calados. Alpargatas: blancas con cinta negra que se atan entrecruzándose hasta la pantorrilla.	
Chaleco: de paño negro		Fajín: de color rojo, enrollado en la cintura y un pañuelo de cuadros metido entre la cintura y el pantalón.	
Calzón: de pana negra hasta la pantorrilla con una pequeña abertura lateral.			

USO DEL TRAJE DE PIÑORRA: LA JOTA DE COVALEDA

El uso principal para el que se tipificaron los trajes fue el del baile. El traje de piñorra se utilizaba ya antes de los años cincuenta, como hemos visto en el informe de la Sección Femenina, para representar danzas como la Jota de Covaleda.

Actualmente, la Jota de Covaleda se representa en las fiestas patronales de San Lorenzo, concretamente el día once de agosto, el día de San Lorencito. En la Misa de Difuntos cuatro parejas de chicas del pueblo vestidas de piñorra acompañadas de flautas interpretan una Danza Medieval. Terminada la misa niños y mayores ocupan la plaza mayor del pueblo vestidos con sus trajes de piñorra para bailar las danzas. En primer lugar se baila la Jota de Covaleda, la danza más importante. Primero la baila el

grupo de los niños y después es interpretada por el grupo de adultos. Tras la jota, el grupo de mayores baila dos danzas más: la Rueda, en la que dos grandes círculos concéntricos de parejas de piñorras bailan un paso de jota en movimiento; y la Caldereta, con la misma distribución y también en movimiento, en la que las parejas realizan diversos juegos de cruces. Finalmente se baila el San Lorenzo, baile oficial de las fiestas de San Lorenzo consistente básicamente en correr en círculos concéntricos, en grandes filas agarradas por las manos, si se puede, al son de la música.

La jota de Covaleda es bailada por unas doscientas personas entre niños y adultos. El gran número de danzantes luciendo el traje de piñorra hace de este evento un espectáculo muy especial.



La jota de Covaleda

CONCLUSIÓN

Esta es una pequeña aproximación al traje de piñorra, sus características y su uso. La Sección Femenina zonificó este traje dotándolo de unas propiedades que ya se identifican como propias de la comarca. Además, por su llamativo color, el traje de piñorra ha sido considerado en muchas ocasiones el traje más representativo de la provincia soriana.

Muchos son los que consideran que este tipo de indumentaria debe ser obviada o rechazada por sus implicaciones ideológicas o por su reinvención de la tradición. Lo tradicional no tiene una fecha límite, no es lo anterior a un punto que escojo por conveniencia o afinidad. Todo es tradición que merece ser estudiada y jerarquizarla conduce al rechazo de ciertas corrientes cuya visión es imprescindible para comprender el *todo*.

Esta idea está recogida en la famosa parábola india conocida como “El ciego y los elefantes”, utilizada para ilustrar la incapacidad del hombre para conocer la totalidad de la realidad. Cada monje ciego toca una parte del elefante y, al poner sus puntos de vista en común, ninguno coincide con el otro. Todos los monjes están seguros de que su visión del animal es la correcta. Aunque todas son partes del elefante (la trompa, el colmillo, una oreja...) ninguno de los monjes tiene la imagen completa del animal, sólo una parte del mismo. Por tanto, únicamente aunando visiones y esfuerzos podemos recrear fielmente un *todo*, en este caso, la indumentaria tradicional.

REGIDURIA CENTRAL DE CULTURA
Delegación Nacional de la S. F.
de F. E. T. y de las J. O. N. S.



FICHA N.º 3

INFORME SOBRE TRAJE REGIONAL

Provincia a donde pertenece el traje S O R I A

Pueblo donde es usado Región de Tinerres (Vinuesa, Molinos, Saldueño, Covaleta etc)

Traje de) ^{mujer} Fiñorra
) ^{hombre}

Fecha aproximada de su aparición No hay idea, tiempo remoto

¿Existen documentos sobre el traje? (citarlos si es así, indicando lugar, documento, libro) Cuadros de Valeriano Becquer en la Biblioteca Municipal de esta Capital y el libro titulado " La Ciudad del alto Duero" de Gervasio Manrique.

Danzas que se interpretan con el traje (indicar el nombre de cada una de ellas) Paloteo de los Llanosos, Trenzo de Sta Cruz de Yencuas, Rueda y jota de Covaleta, el Milanezo y Zarrón

Modificaciones sufridas en el traje En el de mujer ninguna, solamente en el de hombre, en el calzado y montera de la cabeza.

¿Existen aún trajes auténticos? (indicar donde) Si en casi todos los pueblos, en prendas sueltas.

Facilidades adquisición Ninguna

Personas que asesoran sobre su autenticidad En cada localidad personas ancianas

Usos del traje (indicar si de diario, fiesta, dominguero, si es de novia, viuda etc.) De fiesta. En el traje de diario, la falda era de "perdo" y mas corta que la de fiesta y sobre ella se colocaban el mandil o delantal de "picote" (mezcla de cáñamo y lino)

Ocasiones en que se usa Actualmente se nota un resurgimiento sobre todo en fiestas y romerías, como si quisieran rendir un homenaje a sus mayores que supieron resistir el influjo uniformador propio de nuestro tiempo.

DESCRIPCION DETALLADA DEL TRAJE REGIONAL POR PRENDAS

CLASE PRENDA	CLASE TELA	COLORES	OBSERVACIONES
Falda	Paño	Varios	Amarilla, marrón, morado, con predominio de la en carnada.
Jubon	Terciopelo o paño	Negro	
Mantón	Merino	Negro	Bordado en colores vivos s e llama "pañuelo de ramo"
Delantal	Raso o tela adamascada	Negro	Bordeado de fino encaje
Pañuelo de cabeza	Seda	Variados colores	
Medias	Algodón o lana	Blancas	Con finos calados
Zapatos	Paño	Negros	Con puntera de charol pespunteada en blanco
Peinado, moño de picaporte, es decir muy trenzado y sujeto en el centro con lazo de terciopelo. Raya en medio.			
Colgente, denominado "Sigueme pollo" haciendo juego con los pendientes. Sujeto al cuello con cinta de terciopelo negro.			
Mantillo	Paño o raso	Negro	Bordeado de ancho terciopelo. El pañuelo de cabeza era sustituido por el mantillo en las funciones religiosas.

Notas de interés En la variedísima policromía de los trajes regionales españoles destaca por su sobriedad el soriano. Y es que el traje típico, no es extraño a la influencia del medio, si no mas bien determinado por sus condiciones climáticas que le imponen rasgos fundamentales, en los que a su vez, son interpretados y adaptados según el temperamento y carácter de sus habitantes. El colorido es así mismo severo, parte por la necesidad de absorber los rayos solares, parte también por el carácter sobrio de sus habitantes menos imaginativos que los de otras regiones. Esta es la causa de la sencillez en el adorno. El soriano es hombre práctico, poco dado a deslumbrar y aunque la feminidad muestre aquí sus notas, no exentas de gracia quedan dentro de los límites prudentes que también riman con su temperamento y cualidades morales.

Fecha envío a la Regiduría Central de Cultura.

Soria a 25 de marzo de 1953

Firma de la persona que realiza la ficha,

LA REGIDORA PROVINCIAL DE CULTURA

Hortensia González

Notas de la Regiduría Central de Cultura

LOS TERCIOPELOS LABRADOS EN LA INDUMENTARIA POPULAR

Arturo Torremocha
Gerente de L'Atelier de la Seda
www.latelierdelaseda.es

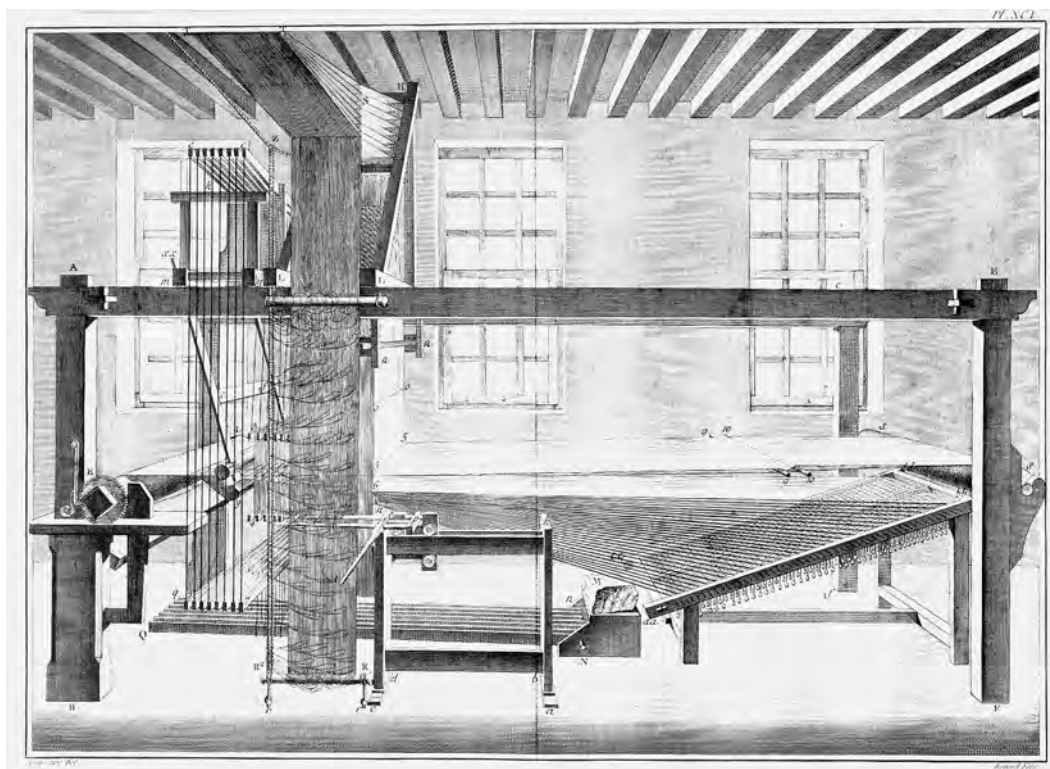
QUÉ ES Y CÓMO SE HACE

El terciopelo es un tejido conocido por su aspecto veloso y de tacto suave. Su nombre proviene de la combinación de las palabras “tercio” y “pelo”. Tercio, de tercero, por ser tres los conjuntos de hilos utilizados para su elaboración: dos urdimbres y una trama.

También se le conoce en castellano como “velludo”, denominación más parecida a la utilizada en otros idiomas: velluto (italiano), velour (francés), veludo (gallego y portugués) y vellut (catalán y valenciano).

La fabricación de los terciopelos, lógicamente, va ligado a la producción del resto de tejidos de seda. En Valencia, por ejemplo, tuvo tanta importancia, que al gremio de tejedores se le llamó de “velluters” (terciopeleros) englobando con esa denominación a todo tipo de tejedores de seda. En 1474 se creó el Gremio de Velluters más conocido como Colegio del Arte Mayor de la Seda.

En la siguiente imagen podemos ver un grabado de un telar para tejer terciopelos que se encuentra en la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert (París, 1751-1772).



Los terciopelos labrados tienen la peculiaridad de que partes del tejido son con terciopelo y partes sin terciopelo. A diferencia de los terciopelos lisos, en los cuales toda su superficie es velluda, en los labrados se realiza un tisaje selectivo de manera que solo las partes con dibujo son de terciopelo mientras que la base del tejido no tiene pelo. La base puede ser de diferentes ligamentos como tafetán, raso, otomán, etc. Otra versión sería la inversa, la base en terciopelo y el dibujo sin pelo.



Fondo de raso y dibujo en terciopelo



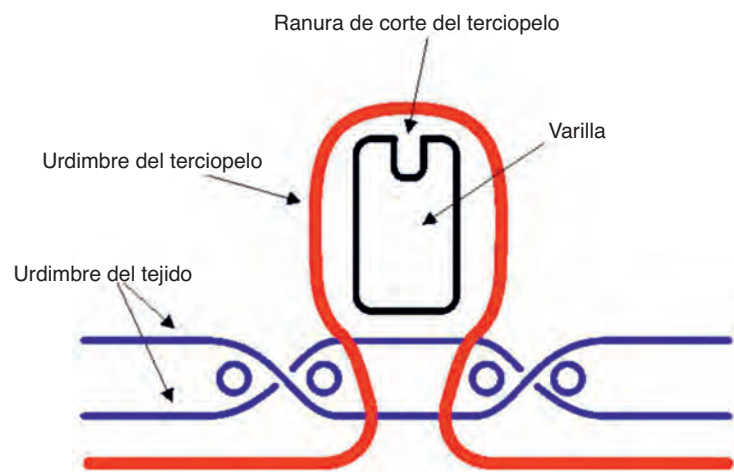
Fondo de terciopelo dibujo sin pelo

Se tejen en telares manuales del mismo tipo que los utilizados para los tejidos espolinados. Mediante un sistema de doble urdimbre y utilizando unas varillas metálicas se forman pequeños anillos o bucles de hilo que sobresalen por una de sus caras.



En esta imagen podemos observar la doble urdimbre, en este caso los hilos blancos corresponderán al color del fondo del tejido y los hilos amarillos formarán el terciopelo.

Diagrama de la distribución de los hilos de las diferentes urdimbres y de la varilla. Podemos apreciar cómo la urdimbre del terciopelo en rojo forma el anillo alrededor de la varilla, como explicamos anteriormente.



Las varillas metálicas se introducen entre las urdimbres según el telar las va levantando para conformar el correspondiente dibujo. Estas varillas van provistas de una ranura en uno de sus lados, que servirá de guía en el proceso de cortado del terciopelo.



Aquí vemos como se realiza el corte sobre la varilla consiguiendo así el "terciopelo cortado". Otra versión del terciopelo muy poco conocida es la del llamado "terciopelo en rizo". Este se consigue extrayendo la varilla sin realizar el corte, manteniéndose así el bucle que se había formado en la varilla.

En esta imagen podemos apreciar con detalle las varillas con la ranura para el corte, cómo forma la urdimbre el anillo sobre ellas y el resultado del terciopelo cortado y el terciopelo en rizo. Combinando los dos tipos de terciopelo lo que se consigue es un juego cromático, ya que el cortado nos da un color más intenso que el terciopelo en rizo.

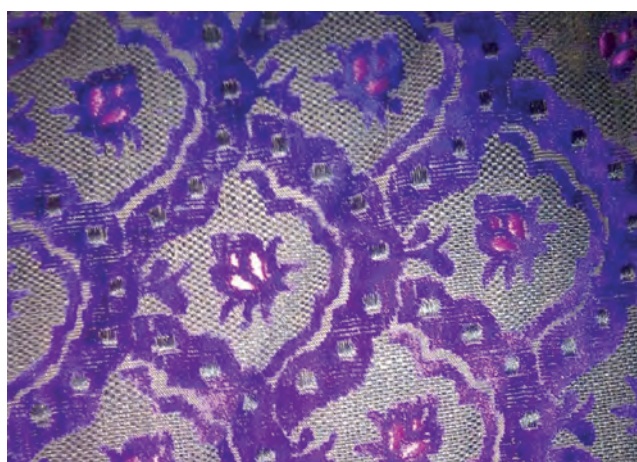


USOS EN LA INDUMENTARIA POPULAR

Para hablar de los terciopelos labrados en la indumentaria popular nos centraremos en el período de tiempo al que corresponden las piezas que reciben esa denominación de “indumentaria popular o tradicional”.

Y en este caso lo enmarcaremos desde finales del siglo XVIII hasta finales del XIX.

A continuación vemos al detalle diferentes muestras de terciopelo labrado:



En cuanto a su uso en la indumentaria popular, se podría decir que aparece de una u otra manera en prácticamente la totalidad del territorio nacional, bien como prendas en sí, bien como complementos en la confección de las mismas.

Como prendas de mujer encontramos, confeccionados con terciopelos labrados, justillos, jubones, refajos o manteos guarnecidos con tiranas, mantillas de medialuna, mantillas de terno, delantales, etc.



Justillo con envarado rígido en la parte delantera



Justillo con envarado rígido en la pala y que es de tejido diferente



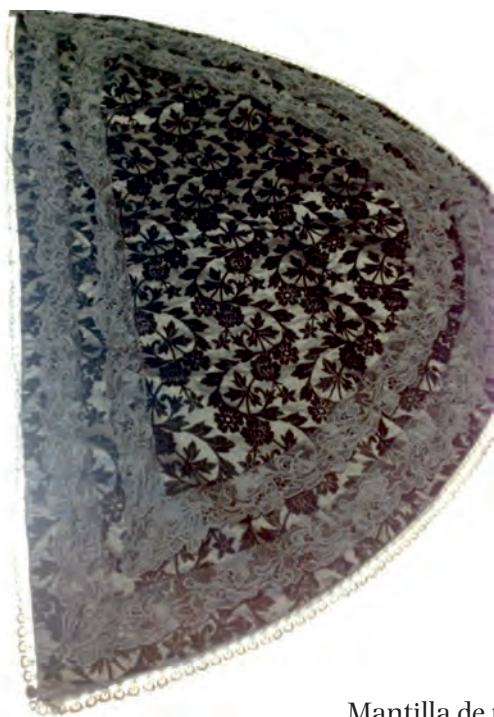
Justillo sin envarar



Jubón con envarado rígido en la pala delantera

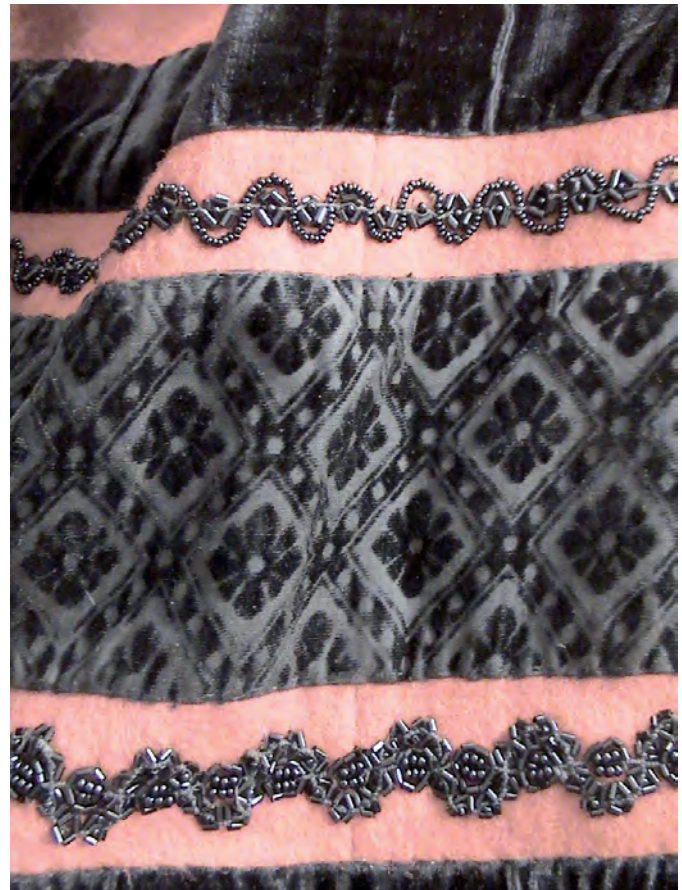


Jubón con envarado rígido en la pala delantera



Mantilla de medialuna

Imagen detalle del adorno de un manteo rojo compuesto por tirana de terciopelo labrado, dos tiras de pasamanería de azabaches y dos cintas de terciopelo liso.



En el caso de los hombres la prenda más abundante es el chaleco, aunque también aparecen chupas, tanto confeccionadas en su totalidad con terciopelo labrado como adornadas con aplicaciones del mismo.



Chaleco



Chaleco

Como piezas curiosas hemos encontrado una capotita de bebé e incluso unas polainas de hombre con la vuelta de la parte superior de terciopelo labrado.



LAS BASQUIÑAS

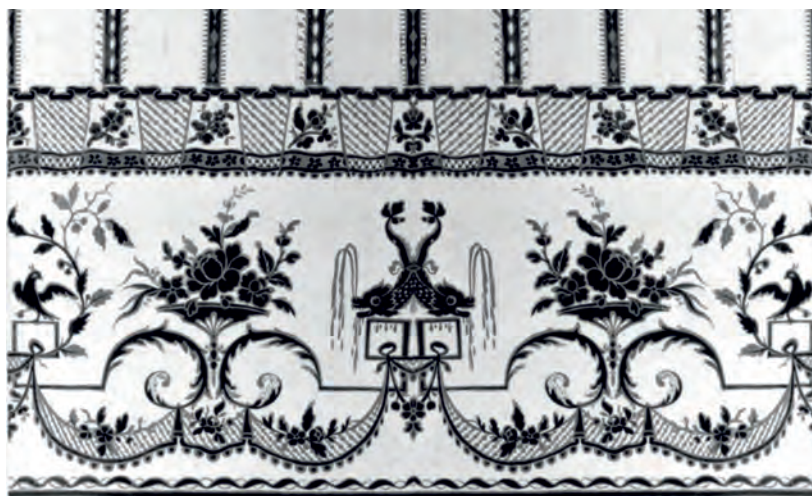
Merecen una mención especial las basquiñas de terciopelo labrado. Son faldas de trajes de ceremonia (generalmente negras) confeccionadas con tejido de terciopelo labrado.

Se hacían diseños especiales de motivos destinados a tejer las basquiñas.

Estos diseños debían cumplir unos requisitos que quedan reflejados en las bases de los concursos anuales que se celebraban en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. A los alumnos de la asignatura de “flores y ornatos”, se les requería el diseño de basquiñas para el telar, como reza en las bases del concurso de 1786:

“Se presentará un dibuxo de Basquiña de Cortado y rizo, y raso, con su cenefa de un palmo y cuarto de alto, con Ala, y falsa punta, y campo correspondiente, que sea adaptable a dicha Fábrica, sobre papel del ancho de la ropa de la Seda, y dos palmos y medio de largo”.

Podemos leer que el diseño debía estar compuesto de terciopelo cortado y rizo, los dos tipos de terciopelo que explicamos anteriormente. Además también indica que la base del tejido debía ser en ligamento de raso. También nos da información del tipo de ornamento así como de las medidas que debía tener.



Dibujo original de diseño para basquiña. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia

Otros dos dibujos originales de diseños para basquiñas.
Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.



Para finalizar veremos tres imágenes de basquiñas antiguas.



Basquiña con fondo de raso.
Era bastante común el uso de diseños arquitectónicos en las cenefas de las basquiñas, como podemos ver también en el original de la parte superior.



Basquiña con fondo de raso



Basquiña con fondo de tafetán.
En esta imagen es donde mejor podemos
apreciar el contraste cromático
que se produce entre el terciopelo cortado
y el terciopelo en rizo.
Las partes más oscuras del dibujo
corresponden al terciopelo cortado,
las más claras al rizo.

LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE LA SERENA (BADAJOZ). EVOLUCIÓN Y SEMEJANZA CON OTRAS PROVINCIAS DE INFLUENCIA

Eduardo Acero

INTRODUCCIÓN

La comarca de La Serena se encuentra al noreste de la provincia de Badajoz. Linda con Córdoba y Cáceres y junto con la comarca de La Siberia se funden con Ciudad Real (figura 1).

Esta comarca, como toda Extremadura, según el profesor D. Luis de Hoyos, pertenece a la región etnográfica del oeste de la península ibérica, o sea la leonesa-extremeña, con evidentes influencias de la zona manchega. La razón por la que se unen en su género de vida y en su etnografía León y Extremadura es porque su vecindad ha unificado sus costumbres, al utilizar ambos pueblos los mismos viejos caminos, bien para buscar metales o bien para trashumar ganados. No obstante y a pesar de la clasificación del profesor de Hoyos, por otro lado se siente también en la provincia de Badajoz la influencia del traje andaluz; parte de la comarca de La Serena se fusiona culturalmente con los pueblos de Córdoba y viceversa. De todo el entorno mencionado recibe elementos y a las mismas zonas también los cede.



Figura 1

A pesar de que la provincia de Badajoz no es rica en trajes tradicionales, como sí lo es la de Cáceres, la comarca de La Serena presenta los trajes más interesantes de la provincia. Las formas tradicionales de vestir experimentan una continua evolución durante el siglo XIX, debido a factores que tienen mucho que ver con movimientos migratorios e influencias derivadas de nuevos trazados y mercados que se suman a los antiguos e incluso los desplazan. Estos cambios se acusan más en la segunda mitad del siglo y, de forma vertiginosa, en las dos últimas décadas, al entrar en un período de transición a la indumentaria contemporánea, sobre todo en la capital de la comarca, Villanueva de la Serena; otras poblaciones más rurales se mantuvieron aferrados a los usos tradicionales incluso en las primeras décadas del siglo XX.

INDUMENTARIA PARA LA MUJER.

La indumentaria más antigua que se conoce en la mujer de La Serena y en las mujeres del resto de la provincia de Badajoz, desde principios del siglo XIX, es similar a la de la mujer castellana (figura 2). Cubrieron su cuerpo con jubón negro vestido encima de la camisa, ésta en contacto con el cuerpo como única



Figura 2

prenda interior. El modelo de saya consistió en un refajo de paño en color amarillo o encarnado, con un par de cintas negras cosidas próximas a la orilla inferior. Otros estaban adornados con adornos negros de picado (figura 3) que por tradición los mantienen formando parte de los ajuares hasta los primeros años de 1900, aunque ya en desuso. Medias azules, llamadas del color “de plata” o tejidas (figura 4) formando listas y dibujos geométricos, entre los que destacan estrellas de ocho puntas y diferentes textos. También en el mismo período las labradoras usaron para su traje festivo un refajo de listas verticales (figura 5), de variados colores, a menudo adornado igualmente por un par de cintas negras. Estos refajos fueron muy habituales también en la provincia de Ciudad Real. En otros modelos estos refajos presentan una cenefa formando parte del te-



jos geométricos, entre los que destacan estrellas de ocho puntas y diferentes textos. También en el mismo período las labradoras usaron para su traje festivo un refajo de listas verticales (figura 5), de variados colores, a menudo adornado igualmente por un par de cintas negras. Estos refajos fueron muy habituales también en la provincia de Ciudad Real. En otros modelos estos refajos presentan una cenefa formando parte del te-

Figuras 3, 4, 5 y 6



jido (figura 6), decoración presente también en ejemplares de Soria. En el caso de que predominaran la gamas degradadas de verde y bermellón (muy del gusto de la cultura árabe) eran conocidos como “murcianos”.

Cubría la parte central un delantal negro de terciopelo o satén, rematado por encaje y pasamanería. Hasta finales del siglo XIX, sobre el jubón, lucían una gran variedad de mantones y pañuelos, de merino o de algodón. A finales del siglo XIX estos pañuelos empezaron a ser desplazados por la moda del mantón de manila (figura 7). El que mayor aceptación tuvo en la comarca fue el “isabelino”. Fueron los propios soldados destinados en las colonias africanas los que mayormente los introdujeron, pues el mantón es el regalo esperado por las novias de entonces tras licenciarse. Éstos eran de color marfil con bordado monocromo y también en tonos amarillentos o aceite con bordados policromos. Los vistieron las labradoras más jóvenes con su traje identificativo hasta 1930; las mujeres mayores lo hicieron hasta entonces con los negros de crespón. Sólo en las poblaciones de Campanario y en La Coronada se han encontrado mantones negros bordados, de los llamados “del ramo” (figura 8), muy extendidos por tantos pueblos de la trashumancia.

En la segunda mitad del mismo siglo, con la apertura de las nuevas líneas ferroviarias que unen Extremadura con Levante, el mercado del esparto procedente de Albacete con destino Campanario, donde se trenzaba, introdujo una nueva variedad de refajo tejido a base de franjas horizontales de variados colores. Esta nueva prenda se fue introduciendo en el traje de labradora festivo, y terminó por imponerse al de listas verticales en la segunda década del siglo XX. Se trata del refajo llamado “valenciano” (figura 9). Este refajo fue también vestido en Ciudad Real. Es de tener en cuenta el importante movimiento migratorio que se produjo desde algunos pueblos de esa provincia hasta Villanueva de la Serena y otros pueblos de Badajoz con la apertura de la línea ferroviaria. Los manchegos buscaron en esta comarca pacense cierta prosperidad en sus negocios de herrería, cerrajería y cuchillería.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

Este refajo “*valenciano*” evoluciona tanto en longitud como en la forma de presentar el propio vuelo: en principio solo se fruncía en la cintura, al modo de la época romántica; tras la moda del polisón se plisó con tabla al medio y concentró el vuelo mediante plisados en la zona trasera. Hacia 1910 estos refajos presentaban un plisado menudo de escaso vuelo llamado “*encañonado*” y años más tarde, en torno a 1920, la longitud se acortó ofreciendo un menudo plisado de escaso vuelo llamado “*encañonado*” (figura 10). Durante el primer cuarto del siglo XX junto a los refajos “*valencianos*” convivió la moda de las sayas bordadas sobre paño, seda o terciopelo, con hilos de lana o seda (figura 11). También estos refajos evolucionaron según las modas, llegando a acortarse en los años 20 (figura 12). Junto a las faldas bordaron zapatos a juego (figura 13).

A finales del XIX y en la primera década del siglo XX vistieron habitualmente unas sayas de menor vuelo con un ancho volante inferior. Estas faldas se confeccionaron con telas de bayeta en diferentes colores y a menudo presentaban festón en su orilla inferior (figura 14). Para los paseos de primavera y en verano, como en la mayor parte de los pueblos del sur de la península, se hicieron de telas satinadas más ligeras (figura 15). De calidad similar y contrastado color se hicieron los delantales que presentaban festones y minuciosos deshilados. El cuerpo fue vestido en este período por chambras, no por jubones, y quedaba cubierto por mantones de seda adamascados. En los días de fiesta por excelencia, las más jóvenes se cubrieron con mantillas color marfil elevadas sobre peinetas (figura 16).

A los característicos adornos florales de la mujer mediterránea lucía en la cabeza, la mujer de esta comarca añadió un ramillete de flores artificiales en el pecho. En la segunda y tercera década del siglo XX, el uso de peinetas sobre el moño se hizo más notable al ser éstas cada vez más elevadas y caladas, llegando a adquirir una función meramente ornamental (figura 17). La pastora sin embargo, en los mismos años, mantuvo junto a su moño una peineta más modesta con la que seguramente se peinó el pelo e incluso se desparasitó.



Figura. 11



Figuras 12, 13 y 14



Figuras 15 y 16

El peinado diario consistió en un moño bajo mientras que para ceremonias y momentos señalados la mujer lució rodetes laterales y un moño trasero *de picaporte* tejido mediante un laborioso trenzado (figura 18). Con el cambio de siglo, la mujer joven empezó a introducir en sus formas tradicionales de vestir los diferentes peinados que la moda ofreció desde 1900 a 1930. La mujer mayor mantuvo el moño bajo.



Figuras 17 y 18



Figura 19



Figuras 20, 21, 22 y 23

collar sobre el mantón (figura 19). Hacia 1920 el uso de varias gargantillas y collares de bisutería fue lo normal para los días de fiesta.

A diario vistieron sayas tejidas en los telares caseros con lana o hilo, según la estación. En ellas se combinaban el blanco y el azul o negro. Según la disposición de cuadros o listas, adquirieron diferentes denominaciones: de costo (figura 20), escocesa (figura 21), del lucero gordo (figura 22) o volera (figura 23), entre otros. Todas ellas podían considerarse bajas si se vestían como prenda de abrigo debajo de la saya exterior.

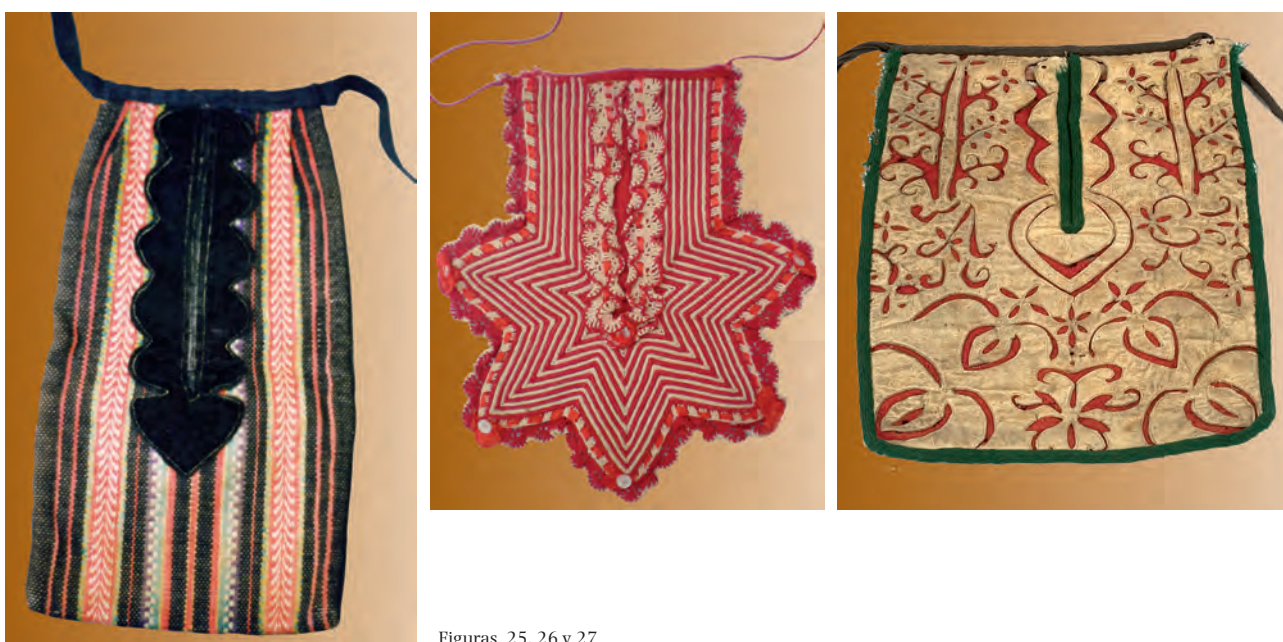
En cuanto al uso de joyas y aderezos, esta comarca no destacó por una orfebrería propia. Durante el siglo XIX, si acaso, una cruz u otros amuletos metálicos colgaban de una cinta al cuello. A principios del siglo XX empezaron a lucir algún



Figura 24

Otro modelo de refajo muy característico e incluso exclusivo de esta comarca es el llamado de “*costilla de vaca*” (figura 24). Está tejido a base de listas horizontales blancas y negras que se alternan en estrechas líneas desde la cintura hasta las rodillas para dar paso a una ancha costilla o banda de tejido más minucioso.

Las faltriqueras que se han conservado se realizaron bajo diferentes técnicas: a partir de paños multicolores tejidos en telares (figura 25), también, en menor medida, se han localizado ejemplares tejidos con ganchillo. Ambos modelos se localizan en gran parte de la península. Curiosas resultan las faltriqueras de ganchillo en forma de estrellas de cinco y seis puntas, también localizadas en la provincia de Soria (figura 26). La tercera técnica utilizada para la manufactura de faltriqueras, asociada a la cultura pastoril, es la que combina la piel con el paño e incluso con rasos de colores que se ven a través de los calados (figura 27). Por último, en La Serena, como en provincias por donde transcurrió la trashumancia como Cáceres, Ávila o Salamanca se encuentran faltriqueras de paño con bordados geométricos a base de puntos de cadeneta (figura 28).



Figuras. 25, 26 y 27



Figuras 28 y 29



Figuras 30, 31 y 32

El uso de pañuelos de cabeza (figura 29)) y las formas de ponérselo son comunes en la mayor parte de los pueblos de España: anudado sobre la cabeza, llamado “*a lo moro*”, anudado bajo la barbilla y anudado bajo la nuca (figura 30).

Otros maneras menos conocidas de colocarse pañuelos, y no precisamente en la cabeza, son un exponente más de los mismos usos entre provincias de influencia. En dos fotografías tomadas en 1912 en Orellana la Vieja (Badajoz) (figura 31) y en Valdepolo (León) hacia 1910 (figura 32), vemos a mujeres que cubren el cuello con un pañuelo blanco y lo anudan a un lado. Sobre él prendían el mantón. Esta moda coincide en el tiempo con las modas urbanas en las que las mujeres lucían pecheras con cuello alto de encaje de encaje blanco. Este período comenzó hacia 1890 y terminó con el fin de la Belle époque.

INDUMENTARIA PARA EL HOMBRE.

Igualmente, las diferentes formas tradicionales de vestir de los hombres de esta comarca denotan las influencias de los pueblos castellanos y la de las provincias limítrofes de Córdoba y Sevilla. Las siguientes fotografías lo demuestran (figuras 33 y 34). En todos los casos se tratan de trajes con chaqueta, chaleco y calzón o calzona de alzapón.

Encima de la camisa vestían chalecos. Hasta mediados del siglo XIX tenían el cuello de tirilla y solapas triangulares (figura 35). A partir de entonces los chalecos empiezan a ofrecer solapas redondeadas que perduran hasta finales del mismo siglo (figura 36). Los tejidos de estas prendas lucían por su contraste con el tejido del paño de los diferentes modelos de chaquetas que atendiendo a sus patrones, color y materiales empleados en su confección, permiten establecer su clasificación.

– Las chamarretas. Estos modelos de chaquetas se confeccionaron con paño, peluche o terciopelo de color negro. Los labradores y los ganaderos pudientes se distinguían por el uso del paño azul. Las chamarretas originalmente carecían de cuello y de solapas pero a principios del siglo XX los ejemplares estudiados pre-



Figuras 33, 34, 35 y 36

sentan estrechas solapas o cuellos redondeados. La chamarreta del pastor rico (figura 37) combinaba con el paño azul unas mangas de piel, así como los remates de la prenda y los adornos de la espalda y delanteros. El uso de trajes azules no fue muy usual en los trajes populares de nuestro país pero sí lo fue en esta comarca. El pastor rico sustituyó el chaleco tejido por un coeto de piel, ajustado, de corte dieciochesco por su escote a la caja (figura 48). Característico de estos coetos es el bolsillo inferior corrido, muy típico de las prendas pastoriles.



Figuras 37 y 38



Otro traje de aspecto y color diferente es el que introduce el dolman: prenda que cubre el cuerpo con un patronaje más complicado que la chamarreta al presentar tres costuras en la espalda, lo que hacía que se adaptara mejor al cuerpo (figura 38). Se confeccionaron con paño marrón o siena combinado con piel. Fue prenda de pastores y ganaderos. Algunos modelos llegaban a presentar elaborados recortes de piel en la espalda y en los picos de los delanteros. También la calzona combinaba el mismo tipo de paño con la misma piel que la chaqueta (figura 39). Estas calzonas suelen estar forradas de lienzo, detalle que puede remontar su antigüedad a una época anterior al uso del calzoncillo como prenda popular interior. Las fotografías antiguas muestran en la rodilla la media azul al descubierto, cuando normalmente en esta zona éstas quedan ocultas debajo del calzoncillo. Con este traje vistieron chalecos de paño azul que destacaban por su contraste con los tonos tierra de las demás prendas.



Figura 39

En la zona de la comarca que linda con la provincia de Córdoba, entre Castuera y Cabeza del Buey, se observa una variante de esta forma de vestir, de notable influencia andaluza (figura 40). En este caso la chaqueta tiene mucho que ver con el marsellés. Guarda gran parecido con el dolmán por el color del paño y por su combinación con la piel pero es más corta que la anterior, pudiendo llegar a la cintura. Se adornaba con caireles negros en los delanteros y en los adornos de piel de los puños. Toda la prenda se remataba con cinta negra. Resultan características del marsellés la abertura vertical de cada bolsillo de los delanteros. La calzona que acompañaba a esta chaqueta era del mismo paño con un remate inferior de piel y también en la abertura lateral.



Figura 40



Figura 41

Con un uso menos extendido que los modelos anteriores también se encuentran testimonios referentes al chaquetón. Éste se distingue por el cuello alto y las solapas triangulares. Su uso inicialmente comprende las provincias gallegas, Asturias, Santander y Cataluña, de donde se extiende hasta la provincia de Soria y se importa a la provincia pacense.

En todos estos trajes, la parte inferior de la pierna quedaba cubierta, abrigada y protegida por polainas, de paño y también de cuero, en este caso muy adornadas con elaborados recortes y pespuntes color crema. Este modelo de polainas se llamaron “*botines sevillanos*”. En el traje de pastor rico también las polainas se bordaron con finas lanas de varios colores (figura 41).



Figura 42

Encima del chaleco o debajo si se desabrochaba, los botones inferiores, se envolvían la faja, de color negro o rojo y en ningún caso colgaban los flecos de algunos de sus extremos. Algunos jóvenes las lucían con bordados de flores y pájaros exóticos.



Figura 43

Entre los sombreros con los que se cubrieron la cabeza destacar las antiguas monteras de piel o paño, usadas a diario. Como sombrero de lujo el llamado “*calañés*” por su referencia a la población onubense de donde proceden; en otros pueblos norteños son llamados “*de rodina*”. Éstos se realizaron con copa semiesférica forrada de terciopelo al igual que la parte inferior del ala abarquillada y con baranda, donde destacaba un madroño y otro en la copa. Más sencillo y de gran calado popular fueron los de queso (figura 42), denominación que adquieren por su forma cilíndrica y baja.



Figura 44

El último de los modelos que el hombre joven incorpora a sus trajes corresponde al sombrero de ala fija y copa cónica (figura 43) de moda en la segunda y tercera década del siglo XX. Igualmente utilizado en La Mancha y en Andalucía.

La cultura pastoril, desde Soria a Badajoz, mantiene prendas eminentemente prácticas y funcionales para la vida diaria de sus pastores, zamarras, chalecos, zahones o leguis, presentan idénticos patrones (figura 44).

Un modelo de calzonas semilargo, lo encontramos en Orellana la Vieja (figura 45). Está confeccionado íntegramente con piel y presenta idéntico patrón a otro que se localizó en La Póveda (Soria).



Figs. 45, 46, 47, 48 y 49



En los chalecos o coletes de uso diario, la escasa ornamentación es esquemática y aparece como recurso de refuerzo en zonas puntuales como escotes y costuras (figura 46). En los coletes que se vistieron formando parte de trajes de fiesta, las prendas del norte (figura 47) presentan bordados más austeros de puntos más sencillos y ligeros que los del sur que ofrecen dibujos más realistas y de mayor colorido (figura 48).

También los zahones usados para los días de fiesta y romerías, presentan en La Serena (figura 49) un rico cromatismo, proporcionado por la combinación de diferentes pieles superpuestas con paños de colores y lanas bordados.

UN NUEVO REFERENTE PARA EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA SORIANA: PROCESIÓN EN NOVIERCAS DE VALERIANO BÉCQUER

Enrique Borobio

INTRODUCCIÓN

Para los investigadores siempre han sido los cuadros costumbristas unas de las fuentes utilizadas a la hora de estudiar la indumentaria tradicional, a falta de testimonios orales de gentes que vistieron de manera habitual lo que hoy consideramos indumentaria popular. Esto hace que los dibujos y cuadros de pintores costumbristas y románticos sean una fuente de primera línea para aprender la función que tenían las prendas y la forma de lucirlas. Si bien es cierto que siempre hay que tener sumo cuidado con las licencias artísticas que muchos de estos pintores se tomaron al plasmar en sus obras la manera de vestir o los colores con los que vestían a los personajes de sus cuadros.



Misa al alba

A la hora de estudiar las representaciones plásticas del traje popular de la provincia de Soria encontramos dos referentes pictóricos muy importantes no sólo por el número de obras que realizaron inspirándose en tipos y trajes de nuestro territorio sino también por la gran calidad plástica de sus obras; son Valeriano Domínguez Bécquer y Maximino Peña. Tampoco podemos olvidar la figura del gran pintor Joaquín Sorolla que realizó varios estudios de tipos sorianos para los murales de la Hispanic Society de Nueva York.

La gran producción artística de Valeriano Bécquer hace que no sea raro encontrar en muchos museos y fundaciones cuadros o apuntes de estudio salidos de la mano del pintor. Más difícil es encontrar en nuestros días obra de este insigne pintor romántico sin catalogar. Esto es lo que sucedió hace unos meses cuando localizamos el cuadro titulado "Procesión de la Virgen del Carpio en Villares de Yeltes". Un pequeño cuadro al óleo pintado sobre tabla de apenas 32,5 por 24 cm que representa una procesión rural.

El cuadro hoy propiedad de la Diputación Provincial de Soria por donación de la Galería de Arte Cor-tabitarte había pertenecido hasta hace unos años a una familia salmantina afincada en Madrid. En el momento que conocemos el cuadro no tenemos ninguna duda de que no representa la localidad salmantina sino más bien la localidad soriana de Noviercas muy vinculada con los hermanos Bécquer. La figura central del torreón es sin duda la atalaya de esta localidad soriana rayana con Aragón.

A la hora de estudiar la trayectoria pictórica de Valeriano Bécquer en Soria algunos autores hablan de más de 40 obras que representan tipos y paisajes. Siempre nos había llamado la atención como investigadores que sus obras conocidas hasta el momento eran representativas de los núcleos de población más grandes como son El Burgo de Osma o Almazán y de pequeños núcleos de población cercanos a la capital como Villaciervos o Fuentetoba seguramente por ser en ellos donde se hospedó en sus viajes. Su vinculación con la zona aragonesa por su estancia en casa de su hermano y su cuñada Casta Esteban en Noviercas y en el Monasterio de Veruela da una gran producción de dibujos y cuadros que plasman costumbres populares de esta zona aragonesa (la Corrida de toros, la rondalla, los dos compadres, El pregonero, La pastora, El tiro de la barra, Las jugadoras, El hogar). Hasta el momento desconocíamos que Valeriano había plasmado con su pincel tipos de las comarcas sorianas rayanas con Aragón al localizar este bello cuadro que representa la localidad de Noviercas podemos hacer un estudio comparativo de las prendas que lucen los tipos aragoneses y sorianos en sus diferentes cuadros.

La localidad de Noviercas está muy vinculada a los hermanos Bécquer ya que en ella residió Gustavo Adolfo con su mujer Casta Esteban y en ella nacieron sus dos hijos. Muchas fueron las temporadas que tras recibir la beca para pintar los tipos y trajes en 1865 pasó Valeriano en Soria, hasta la trágica separación de Gustavo Adolfo y Casta en el verano de 1868.

El cuadro que nos ocupa está fechado en 1867 un año antes de que los Bécquer abandonaran la provincia de Soria y tan sólo tres años antes del prematuro fallecimiento del artista. Seguramente fue pintado por Gustavo Adolfo en una de sus estancias de reposo en Noviercas. En él se representa la llegada de la Virgen de Torrambil a la localidad, según nos han contado en la localidad de Noviercas era costumbre traer la Virgen del Remedio, nueva advocación que se le dio a la antigua del Torrambil, al pueblo desde su ermita en las faldas del monte Toranzo ya que pertenecía a un antiguo despoblado situado junto al Pozo Román donde G. A. Bécquer sitúa la Leyenda de los Ojos Verdes. Este traslado no se producía todos los años tan sólo cuando algún peligro acechaba el pueblo en forma de epidemia o de sequía. Costumbre esta muy extendida por los pueblos de Castilla y Aragón.

Este cuadro está realizado con posterioridad a los entregados por Valeriano para satisfacer la beca concedida por el gobierno, ya que en 1866 entrega al Museo Nacional de Pintura los dos cuadros de "La Hillandera" y "El Leñador de Pinares" y en 1867 el cuadro "El Baile o La Carreta" en el que se representa tipos y trajes del páramo de Calatañazor y Villaciervos.

El estudio en profundidad de este cuadro nos aportará nuevas ideas sobre la indumentaria tradicional de la zona de La Raya y códigos de comportamiento social que quedan reflejados en el lienzo y que ya habían sido recogidos en nuestro trabajo de campo por la zona. Fijándonos sucintamente en la indumentaria que Valeriano refleja en el cuadro vemos el gran parecido que tienen sobre todo las figuras masculinas de este cuadro con los que pinta en los cuadros de la zona aragonesa como "El Presente" aunque también vemos notas que nos recuerdan al cuadro de "El Baile" como es el uso del antiguo chaleco de escote cuadrado de color encarnado. Las figuras femeninas también nos recuerdan más a las que Valeriano refleja en su gra-



Procesión en Noviercas



El presente

bado “La Misa del Alba” en este cuadro vemos cómo las mujeres que no van cubiertas con pañuelo o mantillo alzan su saya encimera sobre la cabeza al paso de la Virgen y cómo los hombres seguramente como norma de la antigua cofradía portan durante la procesión pese a ser en tiempo caluroso visten con capa ya sea parda o negra.

Sin lugar a dudas, la provincia de Soria y las comarcas cercanas de Aragón tuvieron mucha suerte en que Valeriano pasara largas temporadas por sus tierras, ya que no era un simple dibujante más bien era un gran estudioso y amante de las tradiciones que junto con su hermano Gustavo Adolfo supieron plasmar en sus escritos y en su pintura parte de la esencia cultural de esa tierra y reflejar el vestir antiguo y popular que ya desaparecía a finales del siglo XIX. Queremos poner broche a esta presentación del cuadro de Valeriano con esta frase de su hermano y compañero Gustavo Adolfo donde refleja el espíritu que seguimos manteniendo los etnógrafos a la hora de realizar nuestro trabajo de campo, catalogando todas aquellas piezas olvidadas en los viejos arcones *“El traje característico del labriego comienza á parecer un disfraz fuera del rincón de su provincia; las fiestas peculiares de cada población comienzan á encontrarse ridículas ó de mal gusto por los más ilustrados, y los antiguos usos caen en olvido, la tradición se rompe y todo lo que no es nuevo se menosprecia”*.

DOS CADÁVERES MASCULINOS Y SU INDUMENTARIA DEL SIGLO XVIII EN MIRAVETE DE LA SIERRA (TERUEL)

Fernando Maneros López

Instituto Aragonés de Antropología

El presente trabajo está basado en dos referencias documentales que se guardan en el Archivo Municipal de Villarroya de los Pinares, a cuyo Ayuntamiento y especialmente a su secretario agradecemos las facilidades que nos han ofrecido para su localización y consulta.

En ambos casos se constata el encuentro fortuito de un cadáver masculino en el campo, en el término municipal de Miravete de la Sierra, población vecina a Villarroya de los Pinares. El hecho de que los dos documentos se guarden en el archivo del segundo municipio, y no del primero, se debe a que fueron registrados por el correspondiente notario de Villarroya.

Los dos sucesos se producen en fechas algo distantes: 1711 y 1796.

Nos situamos en el siglo XVIII, lo que para nosotros tiene especial trascendencia ya que son muy escasas las referencias fidedignas y avaladas por testimonios documentales que conocemos hasta el momento sobre la forma de vestir en Aragón en ese momento histórico (Maneros, 2000).

No son más que dos ejemplos y ubicados geográficamente en un pequeño lugar de la provincia de Teruel. No pueden servir para generalizar pautas sobre la indumentaria de la región, ni de la provincia, la comarca o ni siquiera del lugar.

Sí se pueden considerar como botón de muestra y especialmente como punto de arranque de próximos trabajos centrados en el tema y basados en la documentación notarial. Poco a poco nos iremos adentrando por ese sendero y esperamos poder ofrecer nuevos ejemplos, que desde los testimonios individuales nos vayan proporcionando datos que permitan obtener una información más generalizada, si bien no para la región, sí al menos para la comarca.

Los textos que refieren la localización de un cadáver son con frecuencia gratamente detallados en lo que concierne a la enumeración de las prendas, recogiendo todas y cada una de las que lleva encima el muerto, incluyendo en ocasiones comentarios muy descriptivos. Y no se nos suele proporcionar solamente un listado de prendas, sino que se trata de la ropa que en ese momento viste el difunto, ropa en uso, por lo que si no se indica expresamente, si se puede deducir además cómo lleva colocadas dichas prendas o diversos detalles de uso que obviamente son difíciles de precisar en otros tipos de documentos como son por ejemplo los Inventarios de bienes o los Testamentos.

Así es especialmente en aquellos casos en los que se desconoce la identidad del difunto, ya que cualquier dato puede ayudar a averiguar de quien se trata. En contrapartida, al ser una persona desconocida, se ignora su vecindad, no contando entonces con el referente geográfico concreto de su origen o residencia. Por suerte, tras el proceso de exposición pública del cadáver o bien mediante la difusión de una requisitoria con su descripción física y la de su atuendo, no es raro que se termine identificando al muerto. En todo caso, de lo que sí habrá constancia es de su presencia al menos temporal en la zona.

La primera referencia (ver **Anexo 1**) se trata del registro en el libro de Protocolos del notario Miguel Calvo correspondiente a los años 1710 y 1711, de la localización de un cadáver en el término municipal de

Miravete de la Sierra el día 24 de agosto de 1711. Figura en el folio 116 recto y 116 vuelto del citado año, con el encabezamiento *Levantamiento de cadáver*. Se guarda en una de las varias cajas sin numerar que recogen documentos del siglo XVIII.

No hemos localizado más información que la que aquí aportamos. Es muy posible que con posterioridad se realizara un Auto de oficio en el que se reflejara el proceso tendente a la identificación del muerto, como veremos que ocurre con el segundo caso; pero no se ha conservado en el Archivo de Villarroya, si es que alguna vez se hizo.

Por ello desconocemos tanto la identidad del primer muerto así como su vecindad, aunque resulta curioso el hecho de que las autoridades que acuden a su localización, tratando de comprobar en un primer momento si aún seguía con vida, le llamen por tres veces con el nombre de Francisco, como si le conocieran. Y la misma impresión nos produce el comentario *siempre presumía que era de mano airada*, como si hubieran tratado desde hace tiempo con él y supieran de su carácter. Aunque sea totalmente aventurado e hipotético, nos gustaría creer que se trata de un vecino de Miravete, por entonces mediero en la masada del Sacedillo.

En todo caso es un varón, cuya edad se estima entre veinticuatro y veintiséis años, y que lleva muerto al parecer entre cinco y seis días por lo que su color era amoratado al encontrarlo. Fue localizado, en la partida del Sacedillo por un joven pastor que estaba guardando ganado, semioculto entre unos enebros, habiendo rastro en el suelo y en las ropas del muerto de haber sido arrastrado hasta allí, lo que nos lleva a pensar que fue asesinado y no murió por causas naturales o por un accidente.

La segunda referencia (ver **Anexo 2**) está fechada el día 22 de marzo de 1796 y se trata en esta ocasión de un Auto de oficio instruido sobre la invención de otro cadáver masculino. Constituye un documento independiente, no incluido en ningún tomo o volumen de protocolos; en realidad son cinco hojas sueltas, sin foliar o numerar, y de las que al menos falta la hoja final que completase el auto. Se guardan en la caja siglo XVIII-6.

En ellas no solamente se relata la localización y descripción del cadáver, sino también el análisis que hacen de él dos peritos médicos para tratar de dilucidar las causas de su muerte, o la declaración de distintos testigos que tras ver al muerto expuesto al público, procuran hacer su identificación.

El cuerpo se localizó en la partida de Fuen de la Sierra, sobre la majada de la Masada de la Serna, *distante como una hora* de Miravete de la Sierra; hay que considerar que ese plazo de tiempo se contabiliza reallizando el trayecto a pie.

Se trataba del cuerpo de un hombre que *representaba ser de edad de veintitrés a veinticuatro años* y que se deduce, al no encontrarle ninguna herida o contusión, que su muerte fue *natural o causal proveniente de los rigurosos contratiempos próxime pasados de nieves, ventiscas y excesivos hielos presumiendo haberse helado*.

Las diligencias que se realizan concluyen por deducir que se trataba de Pedro José Badal, vecino de Miravete de la Sierra, que había salido del pueblo, hacía unos quince días, con la intención de acercarse a la vecina localidad de Jorcas con *una porción de estambre*, y del que desde su partida no se tiene noticia alguna. Los testigos que se aventuran a identificarlo lo hacen sobre todo por sus ropas y vestidos, ya que el rostro lo tiene desfigurado.

Es significativo el oficio que ejercen los tres testigos que identifican al cadáver: Isidro Montón, de 69 años y Felipe Ariño, de 39 años, son tejedores; José Herrero, de 48 años, es pelaire. Y posiblemente Pedro José Badal, el muerto, fuera una cosa o la otra, y por ello se encarga de ir a Jorcas para tratar de vender un pedazo de tela de estambre que posiblemente habría tejido él mismo.

Todo ello es reflejo de la importancia que en el siglo XVIII tenía la actividad textil en los pueblos del Maestrazgo, dedicándose a una u otra tarea relacionada con la tejeduría de paños, estambres, estameñas o bayetas la mayor parte de la población, bien como actividad principal o como complemento de una economía agrícola y ganadera. Así se constata de forma muy evidente al menos en Miravete de la Sierra y en Villarroya de los Pinares, existiendo en esta última localidad sendos Gremios de Tejedores y de Pelaires. Corroborando esa realidad, el cadáver viste un calzón y una chupa de paño negro del país, o lo que es lo mismo, tejido en la zona.

LA INDUMENTARIA.

Sobre el primero de los cadáveres y su forma de vestir, se nos indica lo siguiente:

... no llevaba cabellera sino unas polseras pequeñas pelo negro, en traje de peón que se presumía era zurdo que le hallaron tres dedales y no faz, descalzo solo con unas calcillas de hilo, una montera y anguarina o capotillo de paño burel ya viejo, las atapiernas de lana en color verde, la camisa muy traída y los calzoncillos por un lado muy traídos que se conocía que por llevarlo al puesto que se halló lo rastraron... Y no se halló que llevara cosa alguna en las faldriquetas...

La somera y austera descripción del aspecto del difunto se inicia haciendo referencia al cabello, que por la forma de expresarse deducimos que no lucía el pelo largo, como podía ser habitual en la época, sino más bien corto. El término pulseras viene a definir a los mechones de cabello laterales, situados en las sienes o pulsos, aunque en esta ocasión lo interpretamos como que el sujeto lleva el cabello con una longitud aproximada que le venía a tapar las orejas.

Cubriría su cabeza con una montera, de la que no se señala ninguna indicación.

El atuendo es *de peón* o lo que es lo mismo, de trabajo o diario.

Se menciona la ropa interior, como una camisa muy usada y unos calzoncillos en similar estado, aunque también parece que se han deteriorado al ser arrastrado el cuerpo.

Pero no se dice nada de la presencia de un calzón, un chaleco, la faja y la chaqueta o chupa. Es por ello lógico pensar que no se encontraron en el cadáver. O bien le robaron dichas piezas o no las llevaría, lo que nos parece sumamente extraño.

Si bien cabe otra posibilidad, dadas las fechas en que se produce la muerte, y a la que nos remite el uso de los tres *dedales* que lleva a las autoridades a señalar que el sujeto era zurdo. Quizás se encontrase segando, por lo que usaba los dedales, que serían de cuero, colocados en la mano derecha para proteger los dedos de esa mano mientras que con la izquierda manejaba la hoz o faz que se menciona en el texto. Y al realizar esa tarea, en pleno mes de agosto, no se llevaban todas las prendas del atuendo habitual, siendo muy frecuente que no se vistiera más que la camisa y el calzoncillo.

No conserva el calzado y las piernas las cubría mediante unas calcillas de hilo, de las que no se dice el color, que irían sujetas mediante unas *atapiernas* de lana en color verde. Las atapiernas son unas cintas que colocadas bajo la rodilla ciñen por encima las calcillas, para que no caigan y queden sujetas a la pierna.

Se menciona una prenda de abrigo, en concreto una *anguarina o capotillo de paño burel ya viejo*. No es muy coherente la presencia de dicha pieza, pues recordamos que nos situamos en el mes de agosto, pero ahí está.

En el siglo XVII se usaban varios modelos de capotes (C. Bernis, pág. 411); posiblemente el que lucía el cadáver se trate del modelo ordinario que se caracterizaba por ser corto, poco veludo, con mangas de la misma largura que los brazos y abierto por delante, y por ello también se le llama en esta ocasión anguarina, si bien esta prenda era más larga. En otras zonas de la provincia de Teruel, como es el caso de Alcañiz, hay constancia, igualmente por información ofrecida en documentación notarial, del uso de capotes de paño burel (Lasmarías, pág. 141).

Hemos de reconocer que nos desconcierta levemente el último comentario que se hace al describir el atuendo del muerto, al mencionar que no se encontró nada en las *faldriquetas*.

¿Qué faldriquetas? Y no es una, ya que se ha empleado el plural.

Una faldriquera es un bolsillo, o bolsa, que las mujeres sujetan a su cintura por medio de una cinta y que se dispone por debajo de la saya exterior, pudiendo ser en número de una o dos. No tenemos constancia, hasta ahora, de que los varones las usaran del mismo modo.

Como veremos en el cadáver n° 2, Pedro José Badal, sí que se habla de las faldriquetas del calzón ya que algunos calzones contaban con bolsillos llamados de esa forma, como luego queda patente. Pero respecto al cadáver que nos ocupa ahora, el n° 1, no se hace mención a la presencia de un calzón. Ni siquiera a otras prendas que pudieran contar con bolsillos, como son el chaleco o la chaqueta, teniendo en cuenta además que para estas prendas se usa el término de bolsillos y no el de faldriquetas. ¿Puede ser que sean los calzoncillos los que cuenten con las faldriquetas?

Y respecto al segundo cadáver, Pedro José Badal, se nos dice literalmente:

... iba vestido con chupa y calzón de paño negro común del país, votones negros de asta, camisa de cáñamo buena, ajustador azul de pana con botones también de asta por el lado izquierdo y cinco votoncitos de metal blanco en la apertura o puertecilla de dicho ajustador; un red de estambre bueno a la cabeza, un pañuelo de algodón colorado y blanco rodado al cuello con un nudo floxo, desabrochado el cuello de la camisa, una faja verde de estambre rodeada a la cintura, medias de estambre del color de la lana y otras de estambre blancas debajo, dos cintas de felariz azul por ligas, peales de paño común negros y alpargatas con cinta verde de estambre, una capa de paño negra de bastante buen servicio junto al mismo cadáver y debajo de él y en parte rollada a la pierna izquierda y a distancia de ocho o diez pasos del cadáver un sombrero negro...

Y habiéndole reconocidos sus vestidos en el bolsillo de la faja que lo cerraba una asa o anilla de metal se encontraron dos duros en plata y dos pesetas y en una de las faldriqueras de los calzones envuelto en un papelcito un real de vellón en plata, un rosario de granates verdes con una medalla de Nra. Sra. del Tre-medal y una navaja pequeña en dicha faldriquera con un corazón abierto en la hoja, y un pañuelo de algodón colorado y blanco bastante usado en el bolsillo de la chupa.

Contamos, por suerte, en esta ocasión con una descripción más detallada. Y además, dadas las circunstancias del suceso (se produce en pleno invierno y mientras el protagonista se desplaza visitar a una localidad vecina), el difunto vestía un atuendo completo, que podemos calificar como formal y no de trabajo.

Aunque ya se han indicado con anterioridad las fechas en que ocurre cada suceso, queremos recordar que entre una y otra muerte han transcurrido 85 años.

Pedro José Badal viste como prendas interiores una camisa buena de cáñamo y no sabemos si llevaba calzoncillos, pues no se indica.

Viste un ajustador de pana azul, del que se detallan unas indicaciones respecto a la ubicación de dos tipos diferentes de botones: por un lado de asta o cuerno en el lado izquierdo y por otro cinco botoncillos metálicos en la *apertura o puertecilla*. Ante esta descripción, no nos queda más remedio que especular sobre sus posibles hechuras.

El término ajustador hace referencia a una prenda que cubre el torso de forma ceñida, pudiendo tener o no mangas. En el caso de contar con ellas podría identificarse con lo que en el siglo XIX se llama *elástico*, mientras que si carece de las mismas, la prenda vendría a ser un chaleco. Al no señalar la tenencia de las mangas, nos decantamos por la segunda opción.

En 1928 Máxima Oliver recogió la pervivencia de este término en la provincia de Teruel y por la definición que da, se identifica con un chaleco: *Del mismo género que el calzón y la chaqueta (también los hay de flores), es el ajustador, que consta de las mismas piezas y se asemeja en todo a la chaqueta, pero carece de mangas y, en verano se suele prescindir de la chaqueta dejando asomar las mangas de la camisa (...)* La mayoría de las veces consta de doble fila de botones y ojales que permiten abrocharse en uno u otro lado según la fiesta. (Pérez García-Oliver, 2009, pág. 153)

Centrándonos en el ajustador del muerto, los pormenores que se nos dan sobre los dos tipos de botones nos llevan a pensar que no se trata de un chaleco con una abertura central que pudiera contar con dos hileras verticales de botones, pues todos ellos suelen ser de la misma calidad. Además el uso del término *puertecilla* también nos disuade de que se hable de un chaleco semejante.

Quizás nos encontremos ante un ejemplar de chaleco que cuenta con las dos piezas delanteras cruzadas en su totalidad sobre el pecho, y que puede tener el escote recto, más o menos alto, o bien a caja del cuello; en ese caso sería más adecuado ubicar una hilera de botones en el lado izquierdo, pudiendo o no tener a la vista otra hilera en el lado derecho ya que en ocasiones se sujetan en esa zona por el interior. Y de nuevo quizás, al hablar de la *puertecilla* se refiera a la zona alta del escote de este modelo.

El calzón y la chupa, o chaqueta corta, se han confeccionado en paño de color negro tejido en la zona. Se nos indica que la chupa tenía bolsillos, en uno de los cuales se encontró un pañuelo de algodón, deteriorado, en colores blanco y rojo.

El calzón contaba con bolsillos que son denominados faldriqueras, guardando el difunto en una de ellas un real de vellón en plata, así como un rosario de granates verdes con una medalla de Nra. Sra. del Tremedal y una navaja pequeña. Es curiosa la especificación de los *granates verdes* que configuran el rosario, dado que los granates son de dicho color, granate. Tal vez se quiera indicar alguna variedad del color de dichas piedras, o bien que el término granate haga referencia a la talla de las mismas y no a su calidad.

No se han conservado apenas ejemplares, pero conocemos algún calzón que cuenta con sendos bolsillos en las piezas, de tela o de lienzo en la mayoría de los casos, que cubren directamente la zona del vientre o la tripa y que quedan ocultas al cerrar el calzón mediante la tapa delantera. Dichos bolsillos serían las faldriqueras y a ellas podría acceder el usuario introduciendo su mano por la abertura lateral de la tapa, o bien soltando alguno de los botones que cerraban ésta.

Rodeando su cintura Pedro José llevaba una faja de estambre en un color muy peculiar: verde. Es un tono muy poco habitual para una faja, aunque tenemos referencia al uso, *antiguamente*, de fajas en color verde botella en Ansó (Violan y Simorra, p. 90). Y en esta prenda se crea un nuevo bolsillo, bastante escondido, para llevar dinero y se logra mediante una asa o anilla metálica. Ya recogimos un ejemplo similar en una faja robada de La Iglesuela del Cid en 1864 y cómo esta usanza sobre las fajas se ha constatado en otras zonas de la provincia de Teruel (Maneros, 2011 pp. 31, 53 y 54). Y ha sido costumbre generalizada al vestir una faja en todo Aragón y en otras regiones.

Al cuello luce un pañuelo de algodón en colores blanco y rojo, sujeto mediante un nudo flojo. Esta forma de lucir un pañuelo parece ser que estaba generalizada por todo el país, en esa época, señalando algunos autores de tierras valencianas la posibilidad de que dicho pañuelo sustituirá a la red o la cofia cuando se abandone su uso cubriendo la cabeza masculina (Ferrandis, 1883; Roca y Vidal, 2008).

Las piernas, de modo peculiar y seguramente con la finalidad de lograr un mayor abrigo teniendo en cuenta la climatología del momento, las cubre con dos pares de medias. Las exteriores son de estambre del color de la lana mientras que las de debajo son blancas, también de estambre. Al señalar que las inferiores son blancas, el color de la lana puede interpretarse como el crudo (tonalidad más amarillenta que el blanco) o bien como el burel o marrón oscuro.

Sujeta dichas medias a la pierna mediante sendas ligas de felariz en color azul.

El felariz es un tejido elaborado en seda, concretamente con el hilo obtenido del *capullo roto*, *bien porque ha salido de ellos la mariposa, por estar baboseado, o por haber muerto el gusano antes de transformarse, y que no puede hilarse con los demás en la caldera de hilo seda y que se limpia y cuece con jabón y después se lava con agua clara y se hila* (Dávila et alii, pág 87).

Pero la Real Academia de la Lengua recoge como voz aragonesa o usada en Aragón, *feladiz*, cuya definición es: trencilla, especialmente la que se usa para atar las alpargatas. Este mismo significado se da a la palabra *felariz* en el diccionario Aragonés de R. Andolz.

Por nuestra parte creemos que la acepción más generalizada en tierras aragonesas es la de trencilla, tanto que ambos términos casi vienen a ser sinónimos. Y cuando se trata del felariz usado en las alpargatas, es de algodón. Sin embargo la mayor parte de las atapiernas que se han conservado, si bien de tiempo algo más reciente, se han confeccionado en seda. Y por todo ello no nos atrevemos a decantarnos por uno u otro material para los ejemplares que llevaba el muerto.

Además protege los pies con peales de paño común negro. Actualmente se diferencia entre peales y escarpines, estando los primeros tejidos con hilo de lana y agujas, es decir, a punto, mientras que los segundos se habrían confeccionado con tela; como vemos no se ha hecho esta diferenciación al denominar esta prenda en 1796.

El calzado son unas alpargatas con cintas verdes de estambre. Normalmente las betas de las alpargatas masculinas, en Aragón, son de color negro. Nunca habíamos tenido noticia del uso de cintas de este color en unas alpargatas de uso cotidiano. Sí se puede constatar la utilización de cintas de uno o varios colores (rojo, azul, verde...) en las alpargatas que calzan los danzantes en diversos dances de la tres provincias aragonesas, para dar mayor vistosidad a un traje ceremonial. Es una circunstancia peculiar para el calzado de uso diario. Y además recordemos que la faja es también verde.

La cabeza no la cubría con un pañuelo, sino con una red elaborada con estambre, de buena calidad. Esta prenda, llamada también *gandaya* era de uso habitual en buena parte del país, para recoger el cabello pues era costumbre llevarlo largo. Queda constancia evidente de su utilización en tierras turolenses en la localidad de La Codoñera (Margelí, pp. 128 y 147) y en la comarca del Matarraña (Guarc y Latas, pp. 190 y 191). Y sobre la redecilla, se tocaba con un sombrero negro, del que no podemos señalar más características pues no se dice nada sobre él.

Finalmente, cubría todo su atuendo con una capa de paño buena.

No podemos dejar de recordar la descripción genérica que en 1809 hacía A. Laborde de un varón de nuestra tierra, y que refleja exactamente el aspecto de Pedro José Badal: *La chaqueta o chupa corta, faxa, redecilla, capa y sombrero redondo es lo que más usa el pueblo aragonés*. (Laborde, pág. 276).

CONSIDERACIONES GENERALES.

Los dos sujetos emplazados en Miravete de la Sierra visten prendas que pueden ser consideradas como parte de la indumentaria tradicional aragonesa.

No tengo duda de que ellos no tenían conciencia de ir vestidos *de aragoneses*, sino que usaban el atuendo propio de los varones de la época. Eso sí, en el ámbito rural de la provincia de Teruel, pero sin que ello significara una identificación con el territorio aplicando a su ropa unas connotaciones sociológicas. Ellos simplemente vestían como entonces era usual.

Somos nosotros quienes añadimos a las prendas de vestir una significación de valor cuando las relacionamos con las señas de identidad de un colectivo y hablamos de indumentaria tradicional.

Y ésta, por cierto, no consiste en formas de vestir inalterables y desconectadas del momento histórico en que se lleva, sino que buena parte de su esencia viene dada precisamente por esa circunstancia, evolucionando o cambiando con el transcurrir del tiempo.

Una de las cuestiones más interesantes al tratar sobre la indumentaria tradicional es delimitar o precisar desde cuando se puede aplicar esa denominación a las formas de vestir.

Por un lado podríamos optar por si es cuando hay un interés y una intención por establecer una serie de rasgos propios o característicos de un territorio y sus gentes, entre los que se incluiría la indumentaria, lo que nos llevaría la segunda mitad del siglo XIX y el auge de los movimientos regionalistas que se dan por toda Europa.

O por otro, si habría que remontarse al origen del uso de las prendas que consideramos forman parte de la indumentaria tradicional. Y dilucidar si ese uso se trata de una evolución histórica y generalizada de las formas de vestir o bien si se dan connotaciones propias que le confieran personalidad propia.

De modo general e indeterminado se viene señalando el siglo XVIII como el momento histórico en que nace dicha indumentaria tradicional.

Buscando información, de la que hasta ahora no se dispone, que nos pueda orientar en estas cuestiones, nos hemos adentrado en el terreno de los archivos, ya que nuestro principal objetivo es aprender.

En Miravete de la Sierra parece que al menos desde principios del siglo XVIII ya se usaban prendas que podemos considerar como integrantes de la indumentaria tradicional. Ciertamente es que la descripción del atuendo de 1711 que incluimos en estas páginas es muy escueta, pero por el contrario es también muy significativa, destacando como elemento más llamativo el uso de unas calcillas, sujetas por atapiernas.

Ahora hay que buscar nuevos testimonios coetáneos que corroboren esta información y otros más tempranos que amplíen ese hecho remontándolo a momentos anteriores o bien que lo fijen ahí.

En el intervalo temporal transcurrido desde la presentación de este trabajo hasta su publicación, hemos realizado otro similar pero referido a cinco cadáveres encontrados en Villamoya de los Pinares (Maneros, 2015).

Por otra parte, también es interesante ir constatando la nomenclatura de las prendas. En este breve trabajo solamente contamos con dos ejemplos que nos den pautas, pero se pueden apuntar pequeños deta-

lles. Uno de ellos es que en 1711 a las cintas que sujetan las medias se les llama *atapiernas*, mientras que en 1796 son *ligas*; otro es el uso del término *ajustador*, para llamar a lo que hoy denominamos chaleco.

ANEXO DOCUMENTAL

Al realizar la transcripción de los documentos se ha respetado la estructura de los mismos en lo que se refiere a la extensión de cada línea de texto, así como la ortografía empleada por el escribano correspondiente, por lo que podrán observarse diversas faltas. Para facilitar la lectura se ha corregido la acentuación, que no se da en los originales y se han desarrollado las palabras que estaban abreviadas, incluyendo entre paréntesis las letras de que se había prescindido.

ANEXO 1.

Lebantamiento de cadáver.

Die vigésimo quarto mensis augusti anno d(omi)ni MDCCXI en
el término de la villa de Miravete a la partida del Sacedillo.

Eodem die et loco el Mag(nifi)co Domingo Caverro alcalde de la
villa de Miravete juntamente con mí Miguel Calvo nota -

rio y testigos infra(scri)tos y Vicente Romeo

nuncio y corredor de la d(ic)ha villa accedió personalmente

a la partida del Sacedillo término de d(ic)ha villa de Miravete

donde estava un cadáver y llamándole por tres veces

diciéndole Francisco, Francisco, Francisco assí el nuncio

como el Señor Alcayde, cogiéndole del brazo y re -

conociéndole y haciendo vissura de él, le hallamos

y vimos que estava muerto y sin espíritu de vida,

lo reconoció Bruno Gascón cirujano de la misma

villa e hizo relación como haría ya algunos

cinco, o, seis días que devía estar muerto y en

tiempo de calor estava su cuerpo todo morado

pero siempre presumía que era de mano

ayrada e hizo juycio que le dieron algunos

golpes en la caveza que estava todo inchado el

cuerpo y morado y vimos que al tiempo de moberlo

arrojava sangre por las nariçes y por la voca

que tendría algunos veynte y quatro, o, veynte

y seis años y no llevaba cavellera sino unas

polseras pequeñas pelo negro, en traje de peón

que se presumía era çurdo que le hallaron sus

dedales y no faz, descalzo solo con unas calcillas

de ylo, una montera y anguarina o capotillo de

pañó burel ya viejo, las atapiernas de lana en
 color verde, la camisa muy trayda y los
 calzoncillos por un lado muy traydos
 que se conocía que por llevarlo al puesto que
 se halló lo rastraron si bien que en el puesto
 que se halló no había nada de rastro, entre
 unos ynebros se halló algo oculto y no usado
 aquel puesto pues lo halló un niño guardando
 ganado. Y no se halló que llevara cosa alguna en
 las faldriqueras del qual cadáver se hizo la
 d(ic)ha vissura y levantamiento y quibus &.
 Tes(tigo)s Gerónimo Villarroya, Julián Franco y Francisco
 Escriche habitantes en d(ic)ha villa de Miravete
 y de presente hallados en la d(ic)ha partida.

ANEXO 2.

Auto de oficio.

En la villa de Miravete a los veintidós días del mes de mar -
 zo de mil setecientos noventa y seis, el S(eño)r Juan Villarroya
 Al(cal)de Prim(er)o y Justicia ordinaria de la misma p(o)r ante mí
 el infrascrito es(criba)no R(ea)l y del Juzgado de la villa de Villa -
 rroya de los Pinares, dijo: q(u)e a hora como de las once de
 este mismo día se le ha dado noticia q(u)e en la partida
 de la Fuen de la Sierra término de esta misma villa
 y a corta distancia de la peña q(u)e tiene su origen sobre la
 Majada de la Masada de la Serna en un bancal de
 labor q(u)e está debajo de d(ic)ha peña se halla el cadáver
 de un hombre muerto; y a fin de abriguar quién sea
 el interfecto, la causa de su muerte y en su caso cas -
 tigar condignam(en)te los perpetradores o cómplices de ella,
 mandó su m(e)r(ce)d formar este auto de oficio cabeza de
 proceso a cuio tenor se examinen los testigos q(u)e puedan
 tener noticia del hecho y demás necesario practicán -
 dose enseguida las diligencias convenientes de la inven
 ción de d(ic)ho cadáver con lo demás oportuno a la justifi -
 cación de su identidad. Y por este su auto así lo preveyó
 y mandó, y no lo firmó porq(u)e dijo no saber escribir,
 de que doy fe.

Invencción del cadáver.

Incontinenti el d(ic)ho S(eño)r Juan Villarroya Al(cal)de y juez de esta causa asistido de mí el es(criba)no, de Juan Albero ministro corredor de la misma, testigos abajo nombrados y otras personas, pasó personalm(en)te a la partida de la Fuen de la Sierra, térm(in)o de esta misma villa distante como una hora de su población, y estando en d(ic)ha partida en medio de un bancal de labor q(u)e es el segundo q(u)e está debajo la peña, q(u)e tiene su origen sobre la Majada de la Masada de la Serna, y a distancia como de unos treinta pasos de d(ic)ha peña se encontró el cadáver de un hombre muerto que representaba ser de edad de ventitrés a veinticuatro años, el qual estaba tendido a lo largo y supino o bocaarriba algún tanto inclinada la cabeza sobre el lado derecho, la boca abierta, las manos juntas sobre el pecho, y el color de la cara y manos amoratado obscuro el qual iba vestido con chupa y calzón de paño negro común del país, votones negros de asta, camisa de cáñamo buena, ajustador azul de pana con botones también de asta por el lado izquierdo y cinco votonitos de metal blanco en la abertura o puertecilla de d(ic)ho ajustador, un red de estambre bueno en la cabeza, un pañuelo de algodón colorado y blanco rodado al cuello con un nudo floxo, desabrochado el cuello de la camisa, una faja verde de estambre rodeada a la cintura, medias de estambre del color de la lana y otras de estambre blancas debajo, dos cintas de filariz azul por ligas, peales de paño común negros, y alpargatas con cinta verde de estambre, una capa de paño negra de bastante buen servicio junto al mismo cadáver y debajo de él y en parte rollada a la pierna yzquierda y a distancia de ocho o diez pasos del cadáver un sombrero negro. No se encontró en las inmediaciones del cadáver ni a bastante distancia de él, q(u)e se reconoció con el maior cuidado, instrumento, alaja, efusión o derramam(ien)to de sangre ni otra cosa q(u)e el referido sombrero. Y habiéndole reconocido sus vestidos en el bolsillo de la faja q(u)e lo cerraba una asa o anilla de metal se encontraron dos duros en plata y dos pesetas y en



Recreación del atuendo de Pedro José Badal (Miravete de la Sierra, Teruel; 1796). Su aspecto se completaría con una capa de paño negro, de la que se ha prescindido en la imagen. Dibujo y coloreado de Angeles Felices según las indicaciones de F. Maneros

una de las faldriqueras de los calzones embuelto en un pa -
pelcito un real de vellón en plata, un rosario de granates
verdes con una medalla de Nra. Sra. del Tremedal y una na -
baja pequeña en d(ic)ha faldriquera con un corazón abierto
en la oja, y un pañuelo de algodón colorado y blanco bas -
tante usado en el bolsillo de la chupa. Por lo q(u)e mandó
su m(e)r(ce)d d(ic)ho S(eño)r Al (cal)de se levantase d(ic)ho cadáver, y lleva -
se al Hospital de d(ic)ha villa o patio de las Casas Capitulares
de Ayuntam(ien)to y que allí estubiese expuesto al público hasta
abriguar quién sea como así se executó. Y para q(u)e conste
de todo lo referido lo noto por fe y dilig(enci)a que no firmó el
S(eño)r Al(cal)de por no saber escribir; lo firmé yo el es(criba)no sien -
do presentes a todo lo sobred(ic)ho por testigos Mig(ue)l Villarro -
ya y Felipe Blesa vecinos de d(ic)ha villa de Miravete;
de que doy fe.

Auto para q(u)e se guarden las halajas y dinero hallados al cadáver y se reconozca éste p(o)r peritos.

En d(ic)ha villa d(ic)hos día, mes y año retro -
calendados, el mismo S(eño)r Juan Villarro -
ya Juez de esta causa en vista de la di -
lig(enci)a antecedente por ante mí el es(criba)no dijo: debía mandar
y mandó q(u)e yo el es(criba)no me haga cargo y guarde en mi
poder el dinero, capa, sombrero y demás halajas hallados al ca -
dáver expresadas en la dilig(enci)a antecedente como pertenecientes
a la justificación de la causa; y q(u)e el cirujano del Partido Be -
nito Box asociado con el cirujano de la villa de Villarro -
ya de los Pinares, pueblo el más inmediato, reconozcan el
d(ic)ho cadáver declarando bajo juram(en)to con toda expresión
si se le encuentra alguna herida, contusión u otro señal
de muerte violenta o lo q(u)e entendieren en su vista despa -
chándose a este fin el correspond(ien)te oficio por lo q(u)e respecta
el expresado cirujano de Villarroya para su compare -
cencia en esta villa al reconocim(ien)to de d(ic)ho cadáver, y prac -
ticado se executen las demás informaciones sumarias sobre
la identidad de d(ic)ho cadáver y justificación de la causa.
Y por éste su auto así lo preveyó y mandó y no lo firmó p(o)r
no saber ; de q(u)e doy fe.

Dilig(enci)a de quedar en mi poder el dinero y halajas expresadas en la diligencia de arriba.

Doi fe el infrascrito es(criba)no de q(u)e en execu -
ción de lo mandado he recogido y guardo
en mi poder las doce pesetas y un real de vellón con el som -
brero, capa, pañuelos, nabaja y rosario hallados al cadá -
ver resultantes de la dilig(enci)a de arriba. Lo q(u)e para que
así conste noto por fe y dilig(enci)a, q(u)e firmo.

Declaración de los Peritos en vista del cadáver.

En la villa de Miravete a los ventitrés días
del mes de Marzo de mil setecientos noventa y seis, precedida
la dilig(enci)a de haber despachado el corresp(ondien)te oficio al cirujano de la
villa de Villarroya Antonio Martín y comparecido éste en la
presente villa de Miravete, su m(e)r(ce)d d(ic)ho S(eño)r Al(cal)de mandó com -
parecer igualm(en)te en conformidad de lo mandado en el au -
to de arriba a Benito Box cirujano de esta villa, a los
quales haviéndoles hecho saber yo el es(criba)no el citado auto de
arriba, y aceptado por d(ic)hos cirujanos el nombramiento de pe -
ritos q(u)e en él se les hace, su m(e)r(ce)d el d(ic)ho S(eño)r Al(cal)de les tomó y
recibió juram(en)to q(u)e hicieron por Dios Nuestro S(eño)r y una se -
ñal de Cruz en la forma devida de d(e)r(ech)o: comprometién -
dose a hacer la visura y reconocim(ien)to del cadáver q(u)e se
expresa y en su vista declara lo q(u)e entendieren. Y havien -
do executado d(ic)ha visura y reconocim(ien)to ante su m(e)r(ce)d por
ante mí el es(criba)no dijeron: q(u)e han visto y reconocido con el
maior cuidado y exactitud el cadáver q(u)e se halla expuesto
en el patio de las Casas de Ayuntam(ien)to de esta villa, y q(u)e
no han encontrado en ninguna de las tres cavidades ani -
mal, vital ni natural, ni en sus extremos señal ni vestigio
alguno de la menor herida, contusión, excoriación o exfloria -
ción, ni otra cosa q(u)e le haya podido causar la muerte; p(o)r
lo q(u)e entienden q(u)e ésta ha sido natural o casual proveni -
da de los rigurosos contratiempos próxime pasados de nieves,
ventiscas y excesivos hielos presumiendo haberse helado de sus resul -
tas como lo acredita el color amoratado obscuro de cara y ma -
nos q(u)e como partes extremas y más expuestas a las inclemencias del
aire, sol, frío, escarcha y hielo hace más pronto impresión en su
color natural y vitalidad q(u)e en lo restante del cuerpo. Y que
lo d(ic)ho es quanto saben y pueden decir en vista del referido

cadáver, según su pericia, práctica e inteligencia; y todo la verdad por le juram(en)to q(u)e han prestado. Y haviéndoles sido leída ésta su declaración en ella se afirmaron y ratificaron, y dixerón ser de edad el d(ic)ho Antonio Martín de sesenta y un años, y el expresado Benito Box de sesenta y tres; y ambos lo firmaron, no firmó el S(eño)r Al(cal)de por no saber, de q(u)e doi fe.

Antonio Martín. Benito Box.

Sumaria. Testigo 1º Ysidro Montón 69 años.

En la villa de Miravete d(ic)ho día ventitrés de Marzo de mil setecientos noventa y seis, su m(e)r(ce)d d(ic)ho S(eño)r Al(cal)de juez de esta causa, mandó parecer ante sí a Ysidro Montón de oficio texedor, vecino de la propia villa, del qual por ante mí el es(criba)no tomó y recibió juram(en)to q(u)e hizo por Dios Nuestro S(eño)r y una señal de cruz en la forma devida de d(e)r(ech)o bajo cui cargo ofreció decir verdad de lo q(u)e la supiere y fuere preguntado; y siéndolo al tenor del auto de oficio y sobre la identidad del cadáver enunciado en estos autos dixo: q(u)e el testigo no ha oído decir ni tiene otra noticia de la muerte de d(ic)ho cadáver sino q(u)e generalm(en)te se presume haverse elado con los rigurosos contratiempos de yelos, fríos, nieves y ventiscas próximas pasados. Y q(u)e aunq(u)e ha visto el cadáver q(u)e se halla expuesto al público en el patio de las casas de Ayuntam(ien)to de esta villa y por lo disfigurado q(u)e se halla en su fisonomía no se atreve a decir q(u)e sea Pedro Josef Badal, vecino de esta villa, lo tiene no obstante y reconoce por las señas de sus ropas y vestidos por el propio del expresado Pedro Josef Badal a quien viendo trató y comunicó frecuentem(en)te en esta villa como vecino de ella maiorm(en)te concurriendo como concurre la circunstancia de q(u)e el citado Pedro Josef Badal según es público en esta villa ha más de quince días q(u)e falta de ella sin haberse tenido noticia de su paradero, desde q(u)e en uno de los días del insinuado contratiempo de nieves, fríos y ventiscas se ausentó, según q(u)e así lo ha oído públicam(en)te con el destino de pasar a la villa de Jorcas con una porción de estambre, y aunque se han practicado posteriorm(en)te varias dilig(enci)as en su busca ninguna noticia se ha tenido del susod(ic)ho hasta la intervención de d(ic)ho cadáver q(u)e común(m)te se tiene por el propio Pedro Josef Badal. Que es q(u)anto sabe y puede decir sobre lo preguntado, y todo la verdad por el juram(en)to q(u)e

tiene prestado. Y haviéndole sido leída esta su declaración en ella se afirmó y ratificó y dijo ser de edad de sesenta y nueve años, y la firmó, no firmó su m(e)r(ce)d por no saber escribir, de q(u)e doi fe.

Isidro Montón.

2º. Felipe Ariño texedor, 39 años.

En la misma villa los d(ic)hos día, mes y año arriba calendados su m(e)r(ce)d d(ic)ho S(eño)r Al(cal)de mandó parecer ante si a Felipe Ariño de oficio texedor vecino de la misma del qual por ante mí el es(criba)no tomó y revivió juram(en)to q(u)e hizo por Dios N(uest)ro S(eño)r y una señal de cruz en la forma devida de d(e)r(ech)o: bajo cuio cargo ofreció decir verdad de lo q(u)e la supiere y fue - re preguntado; y siéndolo sobre el conocim(ien)to de la identidad del cadáver q(u)e se halla expuesto en el patio de las casas Capitulares de Ayuntam(ien)to de esta villa y al tenor del auto de oficio cabeza de estos dijo: q(u)e aunq(u)e el testigo no se atreve a jurar en vista del d(ic)ho cadáver por lo desfigurado de su rostro q(u)e sea el de Pedro Josef Badal vecino de esta villa, sin embargo por las señas de su vestido, calzado, estatura y edad q(u)e representa lo tiene y reconoce por el del propio Pedro Josef Badal, a quien a causa de ser vecino de esta villa ha visto, tratado y comunicado frecuentem(en)te en ella, hasta q(u)e según la voz común en esta misma villa se ausentó de ella hace como unos quince o dieciséis días con el objeto de pasar a la villa de Jorcas con un poco estambre, sin q(u)e desde entonces q(u)e era en los contratiempos próximo pasados de nieves, yelos y ventiscas se haya sabido de él hasta de ahora por más dilig(enci)as q(u)e se han practicado en su busca; por lo q(u)e ha sido y es la presunción general y común en esta villa a lo q(u)e el testigo ha oído de q(u)e el d(ic)ho Pedro Josef Badal se ha elado, sin tener otra noticia acerca de su muerte. Y q(u)e lo q(u)e ha d(ic)ho es q(u)an)to sabe y puede decir sobre lo preguntado, y todo la verdad por el juram(en)to q(u)e ha prestado. Y haviéndole sido leída ésta su declaración en ella se afirmó y ratificó y dijo ser de edad de treinta y nueve años, y la firmó, no firmó su m(e)r(ce)d por no saber escribir, de q(u)e doi fe.

Felipe Ariño.

Josef Herrero, 48 años

En d(ic)ha villa los mismos día, mes y año arriba calendados, su m(e)r(ce)d d(ic)ho S(eño)r Al(al)de mandó parecer ante sí a Josef Herrero de oficio pelaire, del qual por ante mí el es(criba)no tomó y recibió juram(en)to q(u)e hizo por Dios Nuestro S(eño)r y una señal de cruz en la forma devida de d(e)r(ech)o.; bajo cuyo cargo ofreció decir verdad de lo q(u)e la supiere y fuere preguntado; y siéndolo sobre el conocim(ien)to e identidad del cadáver expuesto al público en los patios de las casas Capitulares de esta villa y al tenor del auto de oficio cabeza de éstos dijo: que aunq(u)e el testigo ha visto el expresado cadáver no se atreve ha afirmar en su vista por lo desfigurado de su aspecto q(u)e sea de Pedro Josef Badal vecino de esta villa; pero q(u)e sin embargo por las señas de su vestido, calzado, edad q(u)e representa y demás circunstancias le reconoce y tiene por el propio e idéntico del de d(ic)ho Pedro Josef Badal, al qual el testigo ha tratado de vista y comunicación frecuente a causa de ser ambos convecinos y maiorm(en)te concurriendo la circunstancia de haberse ausentado el referido Badal de esta villa más ha de quin - ce días con el destino, según voz común y fama en esta villa de pasar a la de Jorcas con una porción de estambre en los días del pasado contratiempo de nieves, rigurosas ventiscas y yelos, sin q(u)e desde entonces hasta de ahora se haia tenido noticia de su paradero por más diligencias q(u)e se han hecho en su busca; lo q(u)e ha sido causa de presumirse como se ha presumido y presume generalm(en)te en esta villa, según lo q(u)e el testigo ha oído en ella, q(u)e el referido Pedro Josef Badal se eló perdido de resultas de d(ic)ho mal tiempo yendo a la citada villa de Jorcas. Y q(u)e ninguna otra noticia tiene ni ha oído decir sobre lo preguntado, y todo la verdad por el juram(en)to q(u)e ha prestado. Y habiéndole sido leída esta su declaración en ella se afirmó y ratificó y dijo ser de edad de quarenta y ocho años, y no la firmó por q(u)e dijo no saber escribir; no firmó su m(e)r(ce)d por no saber escribir, de q(u)e doi fe.

Auto para q(u)e se de al cadáver eclesiástica sepultura

En d(ic)ha villa de Miravete d(ic)ho día

(No se conservan más hojas)

BILIOGRAFÍA.

- ANDOLZ, R. 1992. *Diccionario Aragonés. Aragonés-Castellano. Castellano-Aragonés*. Mira Editores. Zaragoza.
- BERNIS, C. 2001 *El traje y los tipos sociales en El Quijote*. Ediciones El Viso. Madrid.
- DÁVILA, R.M^a; DURÁN, M. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M. 2004. *Diccionario Histórico de telas y tejidos*. Junta de Castilla y León.
- FERRANDIS I MAS, V. 1983. "Elementos para el estudio de la indumentaria valenciana: el vestido del hombre". TORRENS. *Estudis i investigacions de Torrent i comarca*. N^a 2, pp. 115-161. Ajuntament de Torrent.
- GUARC, E. y LATAS, D. 2010. *La indumentaria tradicional en el Bajo Aragón y Matarraña... y las demás ropas de su uso y llevar*. Ed. Prames, Zaragoza.
- LABORDE, A. 1816. *Itinerario Descriptivo de las provincias de España y de sus islas y posesiones en el Mediterráneo*. Traducción libre del que publicó en francés Mr. Alexandre Laborde en 1809. Valencia.
- LASMARIAS PONZ, I. 2009. "El traje popular en el siglo XVII". *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n^o 18, pp. 133-142. Universitat de Valencia.
- MANEROS LÓPEZ, F. 2000 "Indumentaria aragonesa en el siglo XVIII". I Mostra colectiva d'indumentària tradicional. XVII Festival de Danses de l'Antiga Corona d'Aragón, pp. 23- 26. Castellón de la Plana.
- MANEROS LÓPEZ, F. 2011. *Al estilo del Maestrazgo. Indumentaria tradicional en el Maestrazgo en el siglo XIX según el Boletín Oficial de la Provincia de Teruel*. Centro de Estudios del Maestrazgo. Teruel.
- MANEGROS LÓPEZ, F. 2015. "Cinco cadáveres masculinos de la segunda mitad del siglo XVIII y su indumentaria en Villarroya de los Pinares (Teruel)". *Temas de antropología aragonesa*, n^o 21, pp. 117-171. Instituto Aragonés de Antropología, Zaragoza.
- MARGELÍ LORENZO, A. 2008. *La jota en el Bajo Aragón y especialmente en la villa de La Codoñera con todas sus formas, variedades y ocasiones en que se ejecuta*. Instituto Cultural del Bajo Aragón. Teruel. Edición a cargo de A. Turón Lanuza.
- PÉREZ GARCÍA-OLIVER, L. 2009. *Pasión por lo cotidiano. La maestra turolense Máxima Oliver royo en la fundación del Museo Etnológico Nacional*. Museo Pedagógico de Aragón. Huesca.
- ROCA, P. y VIDAL, J. 2008. *Cent anys d'indumentaria tradicional*. Castellón de la Plana 1730-1830. Ajuntament de Castelló.
- VIOLANT I SIMORRA, R. 1997. *El Pirineo español. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*. Ed. Alta Fulla, Barcelona. 1^a edición 1949.

LOS *PICAOS* EN LA INDUMENTARIA TRADICIONAL SEGOVIANA.

TIPOLOGÍA, SIMBOLOGÍA Y PARTICULARISMOS.

Esther Maganto

Doctora en CC. de la Información

Periodista e Investigadora de la Cultura Tradicional



Figuras 1 y 2. *Mantilla festiva y bajera, con corte a capa, de Otero de Herreros (localidad serrana, en el trazado de la Cañada de la Vera de la Sierra). Única pieza testigo localizada en la provincia de Segovia confeccionada en paño de color verde picada en rojo. Esquina derecha decorada con el árbol de la vida, que cruza sobre la izquierda, menos decorada. C. P. M^a A. C. Dcha, detalle inferior con motivos vegetales y palomas posadas enfrentadas simétricamente. Esther Maganto, 2011.*

El bordado de aplicación, denominado en la provincia de Segovia usualmente *picao* y en menor medida *remontao*, es una de las parcelas temáticas más desconocidas y que apenas se ha visto reflejada en la bibliografía que aborda la historia y evolución social de la indumentaria tradicional segoviana. Aunque el Regionalismo pictórico de las primeras décadas del siglo XX dejó entrever algunas prendas femeninas en lienzos firmados por Sorolla, Zuloaga, López Mezquita, Soria Aedo, Poy Dalmau... a comienzos del siglo XXI las *piezas testigo* localizadas en diferentes zonas y comarcas naturales revelan una variada tipología de *picaos* presentes tanto en prendas masculinas, femeninas como infantiles. La diseminación de las citadas piezas nos acercan a un primer mapa geográfico donde se pueden ubicar determinados colores —el rojo, el negro y el pardo—, y donde es posible fijar ciertos particularismos de la provincia de Segovia, puesto que parte del trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra* y algunos puntos de la Real Cañada Leonesa Occidental conservan una llamativa concentración y diseminación, respectivamente, de *mantillas* femeninas: una prenda festiva bajera y abierta, con corte a capa, que cruza sus extremos por delante, que entronca con la moda española de los siglos XVI y XVII, y cuya distintiva hechura y decoración remiten a otros usos y costumbres inmersos actualmente en la cultura judía sefardita.

Entre las decoraciones más reiteradas en las prendas femeninas como los manteos cerrados *encimeros*, las *mantillas* abiertas y *bajeras*, o las faltriqueras, se observan las franjas conformadas por series de motivos geométricos –principalmente circulares, donde se agrupan roleos serpenteantes, hojas trifoliadas, corazones, estrellas, cruces...–, y las franjas cuyos rameados vegetales y estilizaciones florales se ven salpicadas por la presencia zoomorfa de la paloma y las palomas enfrentadas, aspectos todos ellos que se emparentan con la presencia de *pájaras* en prendas extendidas por el territorio castellanoleonés¹. En las prendas masculinas, ya sean chaquetas, calzones o chalecos, los *picaos* a base de medias lunas, motivos serpenteantes, hojas también trifoliadas, corazones o *castañetas* recorren mangas, bocamangas, bolsillos, muslos y espaldas. Finalmente, las *mantillas* festivas usadas en el rito del bautismo –las *mantillas de acristianar*– propias de la indumentaria infantil, son las únicas prendas donde se combinan franjas *picadas* de diferentes colores –tal y como se constata en provincias como Zamora, donde se denominan *envueltas*, o León–, en las que destacan motivos decorativos también reconocibles en los bordados de las camisas segovianas de origen musulmán fechados en el siglo XVI, vinculados a las creencias populares sobre la protección contra los malos augurios y las dolencias del cuerpo.

Además de la presentación tipológica, la interpretación simbólica de tales motivos decorativos es uno de los retos de esta comunicación, puesto que en su conjunto todos ellos remiten a distintos “universos” y etapas históricas diferentes: si por un lado se observan motivos florales como la roseta de ocho pétalos reconocibles en la cantería religiosa románica, por otro se distinguen motivos vegetales, principalmente rameados a modo de guirnalda, que pueden verse en las artes decorativas como el esgrafiado segoviano del siglo XVII y en la joyería devocional española de los siglos XVI y XVII. La propia evolución social de la indumentaria histórica y tradicional nos avanza que los motivos que se imponen en los *picaos* se corresponden, por un lado, con los motivos geométricos como el rombo, reflejado en los bordados populares del siglo XVI de origen musulmán, y por otro, en los motivos florales que la colorida moda europea de los grupos acomodados, principalmente ingleses y franceses, visten en la centuria del 1600-1700. Asimismo, en esta amalgama histórica de motivos decorativos se constata la presencia de símbolos cristianos como la cruz –ya sea gamada de cuatro lados iguales, ya de ocho puntas–, o la presencia zoomorfa de la paloma: su ubicación en los *picaos* segovianos como palomas simétricas enfrentadas coronando tríos de ramas vegetales o *árboles de la vida*, se observa inusualmente en espaldas de chalecos masculinos, y profusamente en los ángulos ricamente decorados de las *mantillas* serranas citadas que cruzan por delante del lado con menor ornato, cuya interpretación debe hacerse en relación a las tres culturas que poblaron este territorio, la cultura cristiana, la musulmana y también la judaica.

1. BREVES NOTAS SOBRE LOS ORÍGENES Y EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL *PICAO*.

En este primer y breve acercamiento al estudio de los *picaos* segovianos, el análisis de los motivos que se observan en las *piezas testigo* localizadas –y por extensión, los motivos que comparten con los que se observan en *piezas testigo* diseminadas por el territorio castellanoleonés–, nos indican una convergencia territorial que se prolonga en el tiempo durante más de tres siglos: algunas prendas y decoraciones propias de la moda española de los siglos XVI-XVII logran mantenerse en uso entre los grupos populares hasta las primeras décadas del siglo XX; particularmente, la hechura que se distingue en las prendas inferiores femeninas, ya sean *faldas* encimeras o *bajeras* con corte a capa y cuyos extremos se cruzan entre sí mediante cintas ataderas localizadas en la cintura, se constata en los libros de sastrería del siglo XVII. El libro de sastrería de Francisco De la Rocha Burgen de 1618 recoge entre sus patrones los de los denominados *manteos* o *faldellines*², tal y como se refleja en la siguiente fotografía, patrón conservado en numerosas *piezas testigo* castellanoleonesas y segovianas, como la *mantilla* serrana de Otero de Herreros, denominación local que conserva esta prenda distintiva a su vez por su tablón trasero, como se explicará más adelante.

¹ La página web del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico mantiene activa la exposición virtual titulada *Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales*, de la que existe un Catálogo publicado en el año 2005. Entre las piezas textiles se puede consultar la descripción de Concha Herranz Rodríguez de un manto zamorano, abierto por detrás, confeccionado en bayeta pajiza y decorado con *picaos* en rojo donde se puede ver la pájara como uno de los motivos principales.

² En Castilla y León las denominaciones que se conservan de esta prenda son *manteos*, *manteos de vuelta*, *rodaos*... Históricamente también nos podemos referir a las *mantillas de cenir* que pueden verse en la obra gráfica de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla de finales del siglo XVIII como *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios* (1777); entre otras, las mujeres maragatas leonesas o las serranas abulenses. El Blog Corrobla de Bailes le dedicó una entrada/post con fecha de 27 de septiembre de 2011.



Figuras 3 y 4. Patrón del manteo o faldellín del Libro de Sastrería de Francisco de la Rocha Burgen, 1618. Dcha, mantilla serrana segoviana de Otero de Herreros fotografiada en 2011.

De la Rocha Burgen distingue los patrones para un “*manteo o faldellín de grana*”, o un “*faldellín rodado o vuelto de damasco*”, advirtiéndose que un lado montará sobre otro: “en el rodado, la parte que monta es mayor, y el ruedo forma en su base una circunferencia más grande”; según se advierte en el texto, “es bien que vaya la delantera derecha flores arriba, por ocasión que dobla encima la delantera izquierda”. Con respecto a su uso social por parte de distintos grupos, Carmen Bernis especifica en su obra *El traje y los tipos sociales en El Quijote* que el *faldellín* “solía usarse, en caso de ser vestido por una dama, como prenda bajera sobre la que figuraba una basquiña u otra saya encimera”, puesto que en 1618 “el carácter íntimo del *faldellín* se reconoce en una disposición sobre la representación de comedias: que las mujeres representen en hábito decente de mujeres, y no salgan a representar en *faldellín* sólo, sino por lo menos lleven sobre él ropa, vaquero o basquiña”³.

Una nota histórica más sobre esta particular prenda diseminada aún por todo el territorio de Castilla y León, y que nos aproxima a su frecuente uso por parte de todos los grupos sociales en el siglo XVII, se recoge en el Diccionario de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, de 1611. La voz *faldellín* adquiere diferentes variantes: las *faldillas*, *faldetas* o *faldellín* “son la mantilla larga que traen las mujeres sobre la camisa, que se sobrepone la una falda sobre la otra, siendo abiertos a diferencia de las vasquiñas que son cerradas”. No obstante, la provincia de Segovia no participa de la espectacularidad que presentan los *picaos* femeninos en tales *faldellines*, es decir, los actuales manteos abiertos, *de vuelta o rodados* de Zamora, Salamanca, Valladolid o Palencia. Lejos de las anchas franjas repletas de rameados vegetales y diversidad de flores que ocupan una importante extensión y altura en tales prendas femeninas, la provincia de Segovia cuenta con *franjás*, *tiranás* o *grecas* cosidas al borde y a lo largo de todo el vuelo que no suelen superar los 15 centímetros de altura. Sin embargo, y como se detallará en el último epígrafe, la variedad de motivos contabilizados en una sola prenda, será otro de los aspectos distintivos frente a otras provincias, puesto que en la *pieza testigo* –mantilla serrana de Otero de Herreros fotografiada en el año 2011–, se contabilizan hasta 38 motivos vegetales diferentes, que guardan una altura y estética similar y que superan los enumerados, por ejemplo, en las franjas *medianeras* propias de los manteos cerrados abulenses.

Un punto de inflexión: un jubón escotado femenino de la corte de Carlos II

Para acercarnos a las primeras menciones sobre el empleo del término *picado* en las descripciones de prendas de la moda española, debemos recurrir al trabajo de Francisco de Sousa titulado *Introducción a la Historia de la Indumentaria en España*. En referencia a la moda cortesana española del 1600, entre las ropas que

³ MAGANTO HURTADO, E. (1997-2004). Tesis Doctoral inédita: *Sociología del vestido. Genealogía de la indumentaria tradicional de la provincia de Segovia*. UCM. Dirigida por la Catedrática de Sociología Julia Varela. Págs 162-163.

viste el futuro rey Felipe IV retratado por Rodrigo de Villadandro en el *Retrato del príncipe Felipe y el enano Sopillo* –antes de 1621, fecha en el que asciende al trono–, De Sousa Congosto cita expresamente, “lleva medias blancas y zapatos picados, abrochados con orejas y lazos”⁴. La voz *picado* reaparece a su vez en una segunda descripción, la relativa a una ropilla, una prenda de busto masculina vestida por un cortesano de mediana edad: “El personaje, miembro del Consejo privado del rey, viste la característica indumentaria del reinado de Felipe IV, integrada por ropilla abotonada decorada con picados con anchos brahones –dobletes en las mangas–, puños de la camisa que sobresalen por las mangas, cruz de la Orden de Calatrava sobre el pecho, golilla, gregüescos ceñidos bajo la rodilla con roseta de lazo, medias y zapatos de punta roma atados con lazos con rosetas, prendas todas de color negro. Su sobretodo es una capa con la cruz de Calatrava”.

En tales menciones, excesivamente breves y no detalladas, referidas al vestuario masculino, aún no se reconocen las formas y motivos presentes en las *piezas testigo* de la indumentaria tradicional. Debemos esperar a finales del siglo XVII, y en concreto hasta el reinado de Carlos II, para localizar una primera *pieza testigo* femenina, enmarcada en la indumentaria histórica, que presenta un *picao* con motivos vegetales como principal ornamento decorativo, –tal y como se constata de forma generalizada en el actual territorio castellanoleonés y otras áreas de influencia como el territorio extremeño–: un jubón cortesano y femenino decorado con guarniciones a base de tiras *picadas* o caladas. Esta exquisita prenda de busto, conservada en el Museo del Traje y descrita por la conservadora Amelia Descalzo en 2006, se corresponde con un jubón *escotado* y de moda en España desde 1670 hasta 1695. Insiste Descalzo en que es un jubón típicamente español, “y por el momento, único en su género, teniendo en cuenta que la moda española durante el siglo XVII, y concretamente en el reinado de Carlos II, mantuvo la originalidad y la total independencia frente a la Europa sometida a la moda de Versalles”. Confeccionado en tafetán de seda en dos colores, negro y en su color, se decora “con la técnica del picado, recortando motivos florales, que son fijados con puntada de festón aplicada de color azul”⁵.



Figura 5. Jubón *escotado*, delantero y espalda. Moda española de la Corte de Carlos II. Pieza conservada en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico y reseñada en el texto firmado por la conservadora Amalia Descalzo Lorenzo: *Modelo del mes. Jubón escotado* (Enero 2006). La versión digital puede consultarse en la página web del museo.



Figuras 6 y 7. Manteo decorado con dos tiranas de *picao* en las que se distinguen corazones formando una flor de cuatro pétalos alternados con estrellas de ocho puntas. Manteo cerrado conservado en el Museo de Segovia. N.º Registro 974. Depósito de la Sección Femenina. Dcha, *mantilla* serrana de Otero de Herreros. C. P. M.ª A. C. Foto Esther Maganto, 2011.

⁴ DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Ediciones Itsmo. Madrid. Págs 139 y 143.

⁵ DESCALZO LORENZO, A. (2006). *Pieza del mes. Jubón escotado*, (enero 2006). Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid.

A partir de esta prenda, con *picaos* a base de motivos vegetales, pueden establecerse diferencias y paralelismos respecto a los *picaos* que se plasman en *piezas testigo* segovianas, confeccionadas usualmente con bayeta y paños pajizos, y esporádicamente con paño verde, como fondos para los *picaos* en rojo:

Diferencias

- *Tejido*. El jubón *escotado* del Museo del Traje se confecciona en tafetán de seda, un tejido “de lujo” usado en la corte y prohibido a los grupos populares en el siglo XVII a través de distintas pragmáticas y leyes recogidas en las sucesivas ediciones de la Novísima Recopilación de las Leyes de España. Tres siglos después, ya a finales del siglo XIX, la seda, presente entre estos grupos en prendas como mantones, delantales, pañuelos de cabeza... o en guarniciones que decoran bajos de manteos y bocamangas de prendas de busto, no será –por lo general– el material con el que se confeccionen los variados tipos de *faldas* de la indumentaria tradicional, en los que se distinguen usualmente distintas calidades de paños y bayetas, mucho más resistentes al paso del tiempo y la climatología.
- *Significación del color del picao*. Por el momento, el contraste de color del *picao* del jubón *escotado*, color natural para un fondo oscuro, no revela datos específicos sobre el uso social de la prenda. Sin embargo, el *picao* en rojo –como se explicará en el epígrafe 4–, aplicado sobre tejido de color pajizo, guarda conexiones con el rito del matrimonio: el fondo amarillo, identificado con la soltería y la juventud, decorado con el *picao* en rojo, es la combinación más visible plasmada en numerosas obras pictóricas protagonizadas por una o varias mujeres jóvenes, en plena mocedad; también, viene a coincidir con la combinación mayoritaria de las *mantillas* bajas y festivas que se aglutinan en una parte del trazado segoviano de la *Cañada de la Vera de la Sierra* (Cañada Real Soriana Occidental), en torno a siete localidades en las que llevé a cabo un trabajo de campo con motivo de la exposición celebrada en La Losa en el verano del año 2000, organizada por el ayuntamiento, y de la que fui Coordinadora, Asesora Técnica y Responsable del Montaje.

Paralelismos

- *Alternancia de dos motivos decorativos*. En el jubón *escotado* del Museo del Traje se aprecia la alternancia de dos motivos vegetales: un trébol de tres hojas, y una hoja trifoliada invertida, enmarcados ambos por motivos envolventes y cerrados, y en sus extremos, por líneas discontinuas que marcan la alineación de la greca. Asimismo, el dibujo de la greca de la fotografía N° 6 se consigue gracias a la alternancia de dos motivos, cuatro corazones formando una flor de cuatro pétalos, y una estrella de ocho puntas. Frente a este ejemplo, la fotografía N° 7 reúne tres diferentes motivos vegetales –de los 38 que cuenta la prenda–, pero su grueso trazado viene a coincidir con la forma del *picao* aplicado al jubón del Museo.
- *Ejes de simetría*. Mientras el jubón *escotado* y el manteo de bayeta pajiza están decorados bajo evidentes ejes de simetría –primer caso, del centro a los laterales izquierdo y derecho; y segundo caso, desde el centro marcado por una pieza en forma de tirana de algodón estampado, en dirección arriba y abajo–, la *mantilla* serrana sólo presenta simetría en la propia forma de los motivos vegetales, en los que se diferencia una rama o cuerpo central y dos ramas idénticas a izquierda y derecha respectivamente.

Notas sobre el *picao* en la bibliografía castellanoleonesa

Son aún escasos los textos –ya sean artículos o libros enmarcados fundamentalmente en la Etnografía y en la Historia de la Moda– en los que se citan alusiones al origen histórico del *picao*, atendiendo a las formas y las características que se conservan en la actualidad en las *piezas testigo* de la Indumentaria Tradicional. No obstante, en el área castellanoleonesa autores como Concha Casado Lobato, o Julia Caverio y Joaquín Alonso, aportan diversas notas en sus obras referidas a la provincia de León y la comarca de La Bañeza, respectivamente. Asimismo, Gustavo Cotera hace algunas incursiones en los *picaos* localizados en la provincia de Zamora y Margarita Ortega expone datos para las piezas ubicadas en Palencia; por su parte, Esther Vallejo especifica datos sobre Soria y M^a Ángeles González Mena da cuenta de la especificidades de este bordado de aplicación en la provincia de Ávila. Las decoraciones textiles de los *picaos*, a modo de pequeñas

guarniciones en los bajos o de extensas franjas o rameados que van ascendiendo para ocupar una importante superficie de la prenda, también alcanzan determinadas zonas de las provincias de Valladolid, Burgos y Soria; y fuera de nuestras fronteras administrativas, estos adornos se constatan a su vez, en la indumentaria tradicional extremeña ⁶ –área de influencia de Ávila–, dándose lógicos paralelismos y distinciones en disposiciones, uso de motivos o materiales empleados, datos que necesariamente debieran aglutinarse en una monografía comparativa y global sobre los *picaos* en la Indumentaria Tradicional española.



Figuras 8 y 9. Mujeres de Alíja del Infantado (León). Asociación Cultural El Hilandón, www.alijadelinfantado.com. Dcha, diversas prendas femeninas *picaas* vestidas en una actuación folklórica. Asociación Etnográfica Don Sancho, Zamora: <http://aedonsancho.blogspot.com.es>

⁶ Es de señalar, que la comercialización de motivos picados está presente en la red de redes, internet: diversas empresas textiles ofrecen al comprador/cliente versiones estandarizadas de *picaos*, variando incluso los colores y los diseños originales conservados en las *piezas testigo*. Tal producción masiva industrial permite, además de abaratar costes, “democratizar” el acceso de estas decoraciones, que en su forma artesanal confeccionados a mano implica un gran número de horas y la puesta en práctica de técnicas textiles que las jóvenes generaciones desconocen –en general–.

Refiriéndome a las aportaciones de los investigadores citados, en 1993 Casado Lobato plasmó fotográficamente manteos de paño pajizo abiertos –con corte a capa– denominados *rodaos* o también “de vuelta” localizados en diversas localidades leonesas como Cabrereros del Río, Villamoratiel de las Matas o Alija del Infantado, y decorados con diferentes grosores de *picaos* negros; sobre este último pueblo, donde los *picaos* alcanzan gran profusión en las prendas a base de finos y rameados dibujos, especificó que “los trajes femeninos de Alija y su entorno, con sus característicos *picaos*, se extienden por tierras zamoranas de Benavente. Bien sabido es que las áreas etnográficas no coinciden muchas veces con las fronteras provinciales administrativas de la época actual. Y estos *picaos* penetran algo, aunque de forma más tenue y menos definida, hasta pueblos de la Valduerna, donde se hallas franjas, no muy anchas, de *picaos* en algunas sayas y manteos. El *picao* es un antiguo bordado de aplicación de una tela sobre otra, consiste en recortar en un tejido secundario los motivos que se fijarán después, por medio de pequeñas puntadas, sobre el tejido principal de la prenda. En los manteos pajizos de Alija vemos los *picaos* de paño negro con motivos florales y geométricos. Y en los mandiles, de rayas perpendiculares negras y verdes, un *picao* de paño encarnado con motivos semejantes. Los más hermosos y amplios *picaos* en tierras leonesas se hallan aquí, en los manteos y mandiles de las mujeres de Alija y su entorno. Esta técnica de bordado adquiere una gran belleza en zonas de Castilla y del viejo reino leonés. En Zamora, los tradicionales bordados carbajalinos se realizan, a veces, con sobrepuestos previamente bordados con lanas de colores y aplicados luego sobre la pieza que se desea decorar”⁷.

Más recientemente, en el año 2002, y al referirse a los manteos de Alija del Infantado, Cavero y Alonso especifican que “sí eran usuales los manteos de estameña pajiza con sobrepuestos de *picaos* hechos en paño negro, a veces con detalles en rojo. Estos sobrepuestos se hacían primero sobre un papel de estraza con varios dobleces, y con una tijera se recortaban figuras de pájaros, flores, hojas, ramas, grecas, etc., que luego se cosían al manto. De ellos, se guardan patrones muy antiguos”. Por otro lado, al describir los manteos *picaos* de Cebrones del Río detallan que “los hubo de estameña de color naranja, con *picaos* de fino paño negro. Los motivos consisten en una greca con figuras de margaritas y, en las esquinas dos gallos, razón por la que se les denomina *manteos de los gallos*”. Constatan la existencia de este tipo de manto desde 1850 –encontrado en Villanueva de Jamuz, fechado hacia 1870 y con otras variantes de gallos enfrentados–, insistiendo en que “es más antiguo que los que llevan tiranas y abalorios”⁸.

Por su parte, Gustavo Cotera muestra la variedad de *picaos* recogidos en una parte de la provincia de Zamora, concretamente en la comarca de Aliste, situada en la zona occidental de la misma. El autor muestra las fotografías e ilustraciones de numerosas *piezas testigo* con *picaos* entre las que pueden citarse las *envueltas*⁹, *mantillas* de enfajar infantiles donde se distinguen rameados vegetales similares a los segovianos que decoran las mantillas femeninas bajas serranas y de la Campiña cerealística, y que ubica en Riofrío y San Cristóbal. Al mismo tiempo, ofrece al lector imágenes de las capas de paño pardo *picadas* denominadas *capas de chiva*, emparentadas con las capas de La Raya, zona fronteriza con Portugal. También aporta ejemplos de *piezas testigo* como *rodaos* infantiles y adultos, y los datos de una pieza distintiva, un manto cerrado bajero confeccionado en bayeta amarilla con *picaos* en paño rojo, cuyo uso se circunscribe al rito del matrimonio y al día de la tornaboda, detalle con el que se emparenta, como se verá más adelante, con el colorido del paño y del *picao* de las *mantillas* segovianas ubicadas en el entorno serrano de la *Cañada de la Vera de la Sierra* y en la Campiña cerealista, atravesada por la Real Cañada Leonesa Occidental¹⁰.

Con respecto a los *picaos* que se conservan en Palencia, Margarita Ortega aporta datos acerca del origen histórico de este bordado de aplicación: al describir los manteos abiertos –y sin ceñirse a otras fuentes– sugiere que “el picado es una de las técnicas más antiguas –se remonta al siglo XVI– y muy frecuente en el bordado popular. El dibujo es, casi siempre, de tema floral (hojas, capullos, claveles, granadas, frutos...), muy estilizado y recargado”. Añade también, que “este adorno, cuya anchura varía, va aplicado junto al borde inferior de la prenda y asciende en los laterales, especialmente a lo largo del lado que monta, en cuyo ángulo inferior, el dibujo se enriquece extraordinariamente constituyendo la parte más bonita del manto; es precisamente en esta zona donde con frecuencia aparecen figuras muy estilizadas y sin duda simbólicas

⁷ CASADO LOBATO, C. (1993). *La indumentaria tradicional en las comarcas leonesas*. Diputación de León. Segunda edición. Págs 288-289.

⁸ CAVERO, O. y ALONSO, J. (2002). *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca (León)*. Instituto Leonés de Cultura. Diputación Provincial de León. Pág 97-98.

⁹ El Museo Etnográfico de Castilla y León, con sede en Zamora, ofrece en su página web más de treinta fotografías sobre *envueltas* originarias de distintas ubicaciones castellanoleonesas en las que se distinguen numerosas combinaciones de colores en los *picaos*. Exposición Enseres, 2002-2003. También existe la publicación editada por el citado Museo en forma de catálogo.

¹⁰ COTERA, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Zamora.



Figuras 10 y 11. Visión completa y detalle de la *capa de chivas* procedente de la localidad zamorana de Palazuelos de las Cuevas (Tierra de Aliste) expuesta en el Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) como primera “Pieza Invitada”, en mayo de 2013. Fotografía, en el blog Museo Traje Popular Soriano (entrada con fecha de 13 de mayo de 2013).

(paloma, águila bicéfala, pez)”¹¹. No obstante, al margen de los ricos *picaos* de temática vegetal diseminados por toda la provincia, también cita los localizados en Grijota, cuya peculiaridad es la de semejar un encaje, y que puede verse como prenda bajera en la fotografía página siguiente.

Asimismo, y a fin de evaluar las distintas tipologías castellanoleonesas, entre las notas sobre los *picaos* de la provincia de Soria por parte de Esther Vallejo se localizan al menos tres, una sobre indumentaria masculina y otras dos sobre prendas femeninas. La primera trata sobre el calzón masculino atezado y decorado con terciopelo localizado en las Tierras Altas, y dos notas más, con ilustraciones fotográficas, avanzan datos sobre sayas femeninas *picadas*: la relativa a una saya cerrada de bayeta amarilla *picada* en negro y rojo, de Castillejo de Robledo —expuesta actualmente en el Museo del Traje Popular de Morón de Almazán—, donde se puede apreciar la conformación de una sola greca decorativa a base de la repetición de un motivo circular de color negro que se enmarca en sucesivos arquillos en color rojo y que le aportan una sensación ondulante; y la que plasma una saya de la localidad de Morcuera con un solo motivo de *picao* en negro, una tirana en la que se reitera una hoja de palma enmarcada en un óvalo.

Refiriéndome a la provincia de Ávila, M^a Ángeles González Mena es quien indica en su estudio sobre el bordado abulense cuáles son las características diferenciables de este exquisito y laborioso bordado de aplicación: “este antiguo bordado, que ha venido conservándose en las zonas de Castilla y Cáceres, tiene en Ávila una representación en el refajo del traje femenino y en la capa anguarina que viste el hombre. El refajo de lana gruesa pero bien tramada y de colores vivos, preferentemente rojo y amarillo, lleva en el ruedo una franja sobrepuesta de paño de otro color y muy fino decorada con calados de bordado *picao*. Esta franja recibe el nombre de *tirana*; es bastante ancha llegando a alcanzar en algunas ocasiones las dos terceras partes de la altura de la saya; cuando cubre esta superficie suelen disponerse tres cenefas de decoración distinta pero realizadas por la misma técnica de bordado de aplicación; la que queda en el borde se llama *corona*,

¹¹ ORTEGA GONZÁLEZ, M. (2005). *Trajes típicos palentinos*. Ediciones Cálamo. Palencia. Págs 21-33.



Figuras 12 y 13. Pareja de Grijota, Palencia. En la prenda bajera se aprecia un *picao* a modo de tira de encaje. Blog Corrobla de Bailes, corrobladebailes.blogspot.com, cerrado en junio de 2014. Dcha, detalle del *picao* de una saya femenina conservada en el Museo del Traje Popular de Morón de Almazán, Soria. Esther Maganto, 2014. Esther Vallejo la ubica en su obra sobre la indumentaria soriana en la localidad de Castillejo de Robledo.

la del centro *medianera*, y la superior la *alta*. Las dos extremas son más estrechas siendo la central la que toma una anchura considerable. Hay que significar que las franjas de *picao* abulense son las que alcanzaron mayor anchura y riqueza decorativa”¹².



Figuras 14 y 15. Tipo de Ávila, 1916. Publicada en *España. Tipos y Trajes* de Ortiz Echagüe (6ª Edición, 1935.). C. P. Esther Maganto. Dcha, Ávila. *Castellanas del Salobral*. Litografía de Juan Pellicer, 1900.

¹² GONZÁLEZ MENA, M^a A. (1984). “El bordado popular abulense”. En Revista Narria. N° 33. Año 1984. Págs 28-33.

Varias imágenes más que ilustrativas de la riqueza de este *picao* aplicado a las prendas femeninas abundantes las firmaría el fotógrafo Ortiz Echagüe en la década de 1910-1920: enmarcadas en el denominado Pictorialismo fotográfico, los diferentes retratos de una mujer de mediana edad que aparece en la obra *España. Tipos y Trajes* (6ª edición, 1935) bajo el título *Tipo de Ávila*, permite al lector contemplar las partes diferenciadas a las que alude González Mena: la *corona*, la *medianera* y la *alta*. No obstante, en el texto explicativo de Echagüe se lee: “Sombrero de paja con adornos y bordado corazón, sujeto con pañuelo de colores. Pañolón rameado sobre el corpiño. Refajo de rígido lienzo de telar lugareño, y en los bajos, profusión de chillones bordados. Ostentosas iniciales aseguran la propiedad de la costosa prenda. Tal es el traje que en la provincia de Ávila es aún abundante”. Por “profusión de chillones bordados” se ha de entender la referencia al *picao*, cuya riqueza decorativa se contempla en los motivos de la *medianera*: frente al único motivo que presentan la *alta*, una estrella de ocho puntas coronada, y la *corona*, donde se repite un roleo envolvente, la *medianera* deja ver una sucesión de arcos en los que se distinguen tanto motivos geométricos radiales a base de estilizaciones vegetales, como diferentes rameados en los que se aprecian tréboles y corazones.

Esta exquisita decoración quedó plasmada tres décadas antes en una litografía firmada por Juan Pellicer y titulada *Ávila. Castellanas del Salobral*, donde se distingue otro tocado, un sombrero de ala decorado con un ramo floral, y dos colores para los manteos encimeros, el pajizo y el rojo, ambos *picaos* con paño negro. La imagen, que ya fue reproducida como *Mujeres de Ávila* por August Racinet en la obra *Historia del vestido (1778-1888)*, fue primeramente un dibujo de Valeriano D. Bécquer publicado en *La Ilustración de Madrid* en 1870. Este bagaje histórico de la imagen, ejemplifica y evidencia desde finales del siglo XIX la reiteración de modelos en el Costumbrismo Romántico, un aspecto clave, que también se verá reflejado en el Regionalismo pictórico, una etapa que se va a prolongar durante tres décadas y que inaugura en España la obra de Sorolla, con el comienzo del siglo XX.

2. LOS PICAOS SEGOVIANOS. VISIBILIDAD FEMENINA EN EL REGIONALISMO PICTÓRICO DE COMIENZOS DEL SIGLO XX.

Entre los escasos textos que recogen datos sobre los *picaos* segovianos puedo citar el *Estudio del Traje Regional Segoviano* firmado por la Profesora de Labores Fernanda de Campos y López en 1924 y que fue enviado a la Exposición del Traje Regional que se celebró en Madrid en el año 1925. Es en la descripción de los manteos y en particular, de los manteos *bajeros*, donde incluyó una pequeña alusión: “Los bajeros eran casi siempre sin adornos, aunque esto dependía de la posición económica y social de la interesada. Hemos visto alguno amarillo con aplicaciones de paño encarnado, cosido a pespuntos de seda verde; acampanado, abierto por delante y montando, con tabla sobrepuesta, en la mitad de detrás”¹³. Cita la autora la localidad de Ortigosa del Monte, uno de los pueblos donde se conservaban estos manteos *bajeros*, que tras los datos expuestos identifico con las denominadas *mantillas*, muy abundantes en siete localidades del entorno serrano que coinciden con el trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra* desde Segovia hasta Villacastín –ya en dirección hacia Ávila–, y que recorrí en el verano del año 2000 con motivo de la exposición que tuvo lugar en La Losa en el mes de agosto: Madrona, Navas de Riofrío, La Losa, Otero de Herreros, Ortigosa del Monte, Vegas de Matute y Valdeprados.

Refrendando los datos que especifica la autora, insisto en esta comunicación en el cruce delantero de las esquinas, información confirmada setenta años después por numerosas mujeres de la zona en mis entrevistas y trabajo de campo, coincidiendo así como el uso que se hizo de esta prenda –los faldellines– se hizo en los siglos XVI y XVII en España, y confirmando la singularidad segoviana frente al resto del territorio castellanoleonés.

La concentración geográfica de esta prenda en esta zona serrana, viene a coincidir al mismo tiempo con la dispersión de ejemplares localizados en otro de los ejes segovianos vinculados con la trashumancia y la cultura pastoril, la Real Cañada Leonesa Occidental que atraviesa la Campiña cerealística por el oeste de la provincia y conecta, por tanto, con la provincias del antiguo reino de León –León, Zamora y Salamanca–, donde se mantienen numerosas *piezas testigo* ornamentadas con *picaos*. Sin embargo, quiero resaltar en este punto, que el número de *piezas testigo* que se conserva en la Campiña segoviana, más cercana geográficamente al área de influencia leonesa, es mucho menor que el contabilizado en las localidades serranas cita-

¹³ CAMPOS Y LÓPEZ, F. (1924). *Estudio del traje regional segoviano*. Escuela Normal de Maestras de Segovia. Sección Labores. Segovia.



Figura 16. Escena titulada "Haciendo picaos para las mantillas". Exposición de indumentaria tradicional segoviana celebrada en La Losa (2000), y en la que participaron siete localidades serranas del entorno. Esther Maganto, 2000.

das: Valverde del Majano, Bercial y Santa María la Real de Nieva conservan *mantillas* en color natural y pajizo, asimismo *picaos* en color rojo, pero su número descende sorprendentemente respecto al "islote" serrano que agrupa un elevado "corpus" de ellas.

No obstante, una década antes de la redacción del trabajo de Fernanda de Campos –fruto de la compilación de tesinas dirigidas desde las Escuelas de Maestras de acuerdo al mapa de la indumentaria tradi-



Figuras 17 y 18. Joaquín Sorolla y Bastida. España Pintoresca. 1910. Dcha, *Tipos segovianos*. 1912.

cional española establecido por el antropólogo Luis de Hoyos Sáinz en la segunda década del siglo XX y uno de los artífices de la Exposición del Traje Regional del año 1925—, otra corriente pictórica, el Regionalismo, va a dar visibilidad a los *picaos* femeninos segovianos: frente a las *mantillas* descritas, el protagonismo lo adquieren los manteos cerrados, fruncidos a la altura de la cintura, confeccionados en paño y bayetas de tono natural y amarillo, con el *picao* en color rojo.

Entre los lienzos firmados por el valenciano Joaquín Sorolla, uno de los máximos exponentes del impresionismo tardío y que inaugura la visión regionalista a través del encargo hecho por la Hispanic Society of América bajo el título global de *Visión de España*, dos títulos confirman estos datos: el primero, *España Pintoresca* fechado en 1910 y conservado en esta institución con sede en New York, en el que retrata a dos mozas tocadas con montera de doce apóstoles¹⁴, con ajustados cuerpos, una armilla y un justillo de paño sobre la camisa, y con sendos manteos *picados* con tiranas —intercalada entre otras guarniciones y como única decoración central, respectivamente—, que evidencia su uso festivo; y el segundo, titulado *Tipos segovianos* y pintado en 1912, donde dos de las mujeres, tocadas en este caso con sombrero de paja y pañuelo negro, y quizás en un descanso dominguero, visten manteos *picados*. El manteo de color amarillo vestido junto a un justillo por donde asoman las mangas de la camisa, presenta una tirana rematada con *castañetas* —ondas con forma de medios círculos— que se coloca sobre la greca inferior, cosida al borde y hecha a base de arcos repletos de motivos vegetales simétricos, similares a los conservados en la provincia de Ávila; en el manteo de color natural, que se acompaña con jubón negro de anchas mangas propias de la moda burguesa de finales del siglo XIX, se distingue una composición simétrica gracias a dos tiranas, donde los roleos seseantes son el único motivo decorativo y que enmarcan una finísima cenefa central.

Otro de los grandes pintores del momento, y residente en Segovia, Ignacio Zuloaga, firma entre 1909 y 1912 dos obras donde retrata a una misma mujer con el paisaje rural como fondo: en el primero, *La Hilandera* de 1909, una mujer de edad avanzada, entretenida en la labor de hilar la lana de pie, viste un jubón negro y un manteo pajizo sin adornos bajo el que asoman otras faldas bajas; este manteo, colocado sobre su espalda a modo de prenda de abrigo, aparece decorado en el bajo, con una franja roja *picada* y cosida al borde, en el retrato que Zuloaga titula tres años después *Francisco y su mujer*, en el que la pareja posa mirando al frente con un paisaje gris y ventoso al fondo.

En el período que abarca desde 1910 hasta 1935 aproximadamente, y a través del retrato de las mujeres ubicadas en el espacio doméstico o realizando labores cotidianas, el pintor madrileño Emilio Poy y el



Figuras 19, 20 y 21. Poy Dalmau. *Hilandería segoviana*, *Mujer castellana* y *The church dance*. Pinturas fechadas entre 1910 y 1930.

¹⁴ La montera de doce apóstoles es uno de los distintivos de la indumentaria tradicional segoviana. Se puede ampliar información sobre este tocado femenino en la versión digital de los artículos que he publicado en el periódico local El Adelantado de Segovia: *Apuntes históricos sobre la montera de doce apóstoles* (I) y (II), febrero de 2012, y *La ajetreada historia de una montera*, febrero de 2013.

granadino López Mezquita, habituales de los círculos madrileños en torno a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, darán cuenta de los *picaos* presentes en los manteos cerrados segovianos. Poy Dalmau fija en el tiempo y en una primera imagen la tarea de hilar la lana, y la joven ataviada con justillo bordado y tocada con un pañuelo, se atavía con un manto en el que el *picao* se compone de una sola tirana con motivo geométrico rematada a ambos lados con picos triangulares, idéntica prenda que forma parte del retrato que titulará *Mujer Castellana*, recogiendo agua de la fuente, y de un tercero –del que sólo se dispone de versión en blanco y negro–, *The church dance*, en el que una mujer vestida con armilla bordada y tocada con un pañuelo toca con sus manos la pandereta.

En otro retrato, *Segovianas* de López Mezquita, el manto *picao* se viste de nuevo junto a un justillo de paño bordado y camisa con profusos bordados en los puños: la greca ondulante *picada* parece mostrar motivos seseantes reiterados en forma de serie y se enmarca entre estrechas cintillas que aportan simetría a la composición; esta misma prenda, aparecerá también, en el retrato *Novios segovianos* firmado por el pintor granadino Soria Aedo en 1935, precisamente discípulo de López Mezquita, en el que la novia además de justillo de paño bordado se toca con una montera de doce apóstoles, reforzando con ello el uso festivo y ritual del manto amarillo *picao* en rojo. Esta prenda, había servido a Soria Aedo cuatro años antes, para retratar igualmente a tipos abulenses, puesto que los manteos femeninos que aparecen en la composición del retrato de los novios segovianos, claramente distintos en el colorido del paño y las guarniciones con las que se decoran, se corresponden con los empleados para crear una estampa navideña a la que titula en 1931 *Villancicos*: los tres protagonistas, dos mujeres y un hombre figuran en primer plano con su acordeón, pandereta, gallos y unas alforjas repletas de viandas y pan, mientras la ciudad castellana amurallada se deja ver al fondo.



Figuras 22 y 23. López Mezquita, *Segovianas* (1920-30) y Soria Aedo, *Novios segovianos* (1935).

Tales ejemplos pictóricos sirven para explicar la evidente reiteración de modelos, prendas y composiciones que el Regionalismo pictórico plasmó en numerosas obras firmadas por otros tantos autores, aspecto ya presente en las colecciones de estampas o las fotografías del francés Jean Laurent, que se convirtieron posteriormente en postales, y a su vez, en nuevas versiones de estampas coloreadas que se prolongaron hasta mediados del siglo XX. El protagonismo alcanzado por las prendas femeninas reflejadas en estos retratos, dejaron al margen e invisibilizaron los *picaos* de las prendas masculinas o infantiles y que el trabajo de campo llevado a cabo en los últimos cinco años del siglo XX y la primera década del siglo XXI, me ha permitido fotografiar, inventariar y analizar. Sin duda, la representación de prendas que se reflejará en el siguiente epígrafe, dedicado esencialmente a la tipología de los *picaos* segovianos, sólo inauguran una primera lista de *piezas testigo* lógicamente ampliables.

Por último, y como referencia a otros artistas, no quisiera cerrar este apartado sin mencionar la obra de dos generaciones de pintores, el madrileño Eduardo Chicharro Agüero y su hijo, Eduardo Chicharro Briónes, quienes en sus escenas de género o cuadros de costumbres más tardías, fechadas ya en la década de 1940-1950, retrataron a mujeres tanto de Segovia como de Ávila, en las que los manteos *picaos* cobraron también especial relevancia. El primero de estos artistas, Eduardo Chicharro, pintó al final de su vida, ya en 1943, *Las tres edades*, un retrato en el que tres generaciones de mujeres muestran en su atavío manteos cerrados: sin decoración de color rojo, la más mayor; de color natural y *picao* en rojo con dos tiranas o grecas ondulantes, la de mediana edad; y con manteo pajizo con tres grecas vegetales estampadas en negro, la niña. Las dos primeras, tocadas con sombreros de paja, y la menor, con el sombrero sujeto en su mano izquierda. Este último detalle, el tocado, encuadra la obra en la provincia de Ávila ¹⁵, aunque el *picao* del manteo bien pudiera encuadrarse entre los segovianos. Sin embargo, un sombrero de similares características aparece como el tocado de uno de los personajes femeninos retratados por su hijo, Eduardo Chicharro Briónes, en la obra segoviana *Fiesta en el Asilo*, de 1949. Además de esta niña, que lleva un pañuelo bajo el sombrero un manteo cerrado de color pajizo, otras dos niñas, sentadas en el suelo y en una banqueta, a ambos lados del acordeonista, visten manteos *picaos*: la composición del manteo de la niña sentada en el suelo, de color natural del fondo con *picao* en rojo y en forma de greca ondulante a base de arcos con rameados vegetales, es reconocible, como se ha visto, entre las pinturas y prendas segovianas; el fondo rojo, y el *picao* en color natural del manteo de la otra niña sentada sobre la banqueta, no se ha constatado por el momento, entre las *piezas testigo* de la provincia de Segovia y sí entre las extremeñas.

3. TIPOLOGÍA DE LOS *PICAOS* SEGOVIANOS: PRENDAS FEMENINAS, MASCULINAS E INFANTILES.

Las prendas femeninas: manteos y faltriqueras

Además de las prendas inferiores como los manteos fruncidos cerrados y las *mantillas* con corte a capa, reseñadas a lo largo del texto, una tercera prenda femenina, oculta bajo diferentes faldas superpuestas por su función de guardar monedas, comida y otros objetos, muestra ricos y variados *picaos*: la faltriquera o faldriquera, y que en la Tierra de Pedraza y parte de la Tierra de Sepúlveda adquiere la denominación comarcal de *fardel*, ligada a la cultura pastoril y trashumante, y en clara referencia al talego en el que los pastores guardaban viandas como pan, carne seca y tocino.

La tipología de *picaos* que agrupan estas tres prendas, pueden resumirse en la siguiente clasificación general, donde han de distinguirse motivos decorativos y color en función de las comarcas naturales –Campiña cerealística, Tierra de Pinares...– y las fronteras delimitadas por fronteras históricas como Villa y Tierra de Pedraza, de Sepúlveda... o los espacios comarcales como la Comarca del Carracillo, la Comarca de La Churrería...

- Manteos cerrados, fruncidos en la cintura:
 - Franjas únicas y centrales
 - Franjas enmarcadas entre tiranas de terciopelo
 - Franjas dobles, que a su vez enmarcan a otras guarniciones
 - Grecas ondulantes, cosidas al borde inferior
 - Franjas interiores (en el ruedo) y en las aberturas superiores
- *Mantillas* abiertas, con corte a capa (usualmente con tablón trasero):
 - Grecas de motivos vegetales alrededor del vuelo
 - Grecas de motivos geométricos alrededor del vuelo
 - Grecas con motivos vegetales y geométricos alrededor del vuelo
 - Grecas que combinan motivos vegetales y zoomorfos (paloma)

¹⁵ SANCHIDRIÁN GALLEGO, J. M. J. (2008). *Avileses. Tipos de Ávila. Estampas y fotografías*. Ayuntamiento de Ávila. La obra aparece en la página 100, junto a otras obras de Eduardo Chicharro Agüero.

- Faltriqueras o faldriqueras (fardel, en Tierra de Pedraza y Tierra de Sepúlveda):
 - Motivos centrales geométricos y radiales
 - Motivos centrales a modo de orla, con motivos vegetales en su interior

Geográficamente, y entre los motivos que muestran los manteos cerrados, el trazado de la *Cañada de la Vera de la Sierra* que enlaza Segovia capital con los pueblos serranos flanqueados por la Sierra del Guadarrama (hacia el este), como Arcones, confirma la presencia de franjas centrales de *picao* negro enmarcadas por tiranas de terciopelo sobre fondos pajizos; ya en la Tierra de Pinares, zona central y del llano, con pueblos como Carbonero el Mayor, constatan la misma disposición decorativa: el color negro del *picao*, marca por tanto una clara diferencia respecto al “islote serrano” que discurre entre el trazado Segovia-Villacastín (hacia el oeste), caracterizado por las *mantillas picadas* de color rojo sobre fondo amarillo, y la dispersión de *mantillas* constatada en la Campiña cerealista, al occidente de la provincia y atravesada por la Cañada Real Leonesa Occidental¹⁶. No obstante, además de la variabilidad de los motivos –geometrizados, con eses, corazones y estrellas– y del color del *picao*, estos manteos conservan en sus *enchorraos*, tablas que logran un efecto de acanalado y que fijan los dobleces para guardar de nuevo la prenda, el aspecto distintivo frente a otras comarcas segovianas. Así por ejemplo, al noreste de la provincia, la comarca de La Churrería¹⁷, y la comarca de El Carracillo¹⁸ –zona que he recorrido en menor medida–, conservan manteos cerrados pajizos y con *picaos* en negro, ondulantes y cosidos al borde, que en ocasiones se decoran con diversas listas superiores.



Figuras 24 y 25. Manteo serrano de Arcones, con *enchorraos*, y decorado con *picao* negro: alternancia binaria de corazones enfrentados y estrella de cuatro puntas, rematadas en los extremos con *castañetas* –medios círculos–. Esther Maganto, 2013. Dcha, manteo de Carbonero el Mayor, con franja central *picada* en negro, con un solo motivo –la ese–, y *castañetas* como remate. Esther Maganto, 2009.

¹⁶ ANTORANZ ONRUBIA, M^a A. (2013). *En el Arca. En torno al vestido tradicional de la mujer en Sepúlveda*. Edita Emiliano Alonso Ortiz. Zaragoza. Como detalle referido al entorno de Sepúlveda, y en conexión con el “islote” serrano Segovia-Villacastín, la historiadora Antoranz Onrubia recoge en su reciente obra una *mantilla* abierta con corte a capa, de paño pajizo y con *picaos* en rojo cuya decoración vegetal se acerca sin duda a las *piezas testigo* de los Montes Torozos vallisoletanos y las de las tierras palentinas: el *picao* recorre todo el vuelo de la prenda sin coserse al borde, y los rameados envolventes, más abiertos y decorados con *castañetas* donde se reconocen variedades florales como margaritas, tulipanes, cardos... alcanzan mayor altura de los 15 cms. (como ocurre en el “islote” serrano del territorio segoviano).

¹⁷ Comarca de La Churrería: agrupa seis localidades segovianas –Adrados, Hontalbilla, Olombrada, Moraleja de Cuéllar, Vegafría y Perosillo– y una localidad vallisoletana –Campaspero–, que perteneció a Segovia hasta la división provincial actual, de 1833.

¹⁸ Comarca de El Carracillo: Chañe, Gómezserracín, Narros de Cuéllar, Pinarejos, San Martín y Mudrián, Sanchonuño, y tres localidades más vinculadas a Cuéllar –que no pertenece al Carracillo–, como Arroyo de Cuéllar, Campo de Cuéllar y Chatún.



Figuras 26 y 27. Museo de Segovia. Nº Registro 974. Depósito de la Sección Femenina. Dos franjas o grecas encuadran una tirana hecha con pieza de algodón estampado. Dcha, uno de los manteos *picaos* que usa el Grupo de Danzas Biello de Valledado en sus actuaciones folklóricas. Página web www.biello.com

Entre las faltriqueras o faldriqueras segovianas, el color del *picao* varía respecto a los manteos y las mantillas: los más usuales son el rojo sobre fondo negro, o el negro sobre fondo rojo, donde en ocasiones se resalta el pespunte –punto de sujeción– en color amarillo –aspecto destacable en las mantillas del “islote serrano”, cuyo pespunte abunda en color verde–. Los motivos decorativos son los geométricos radiales, usualmente rosetas y estrellas de ocho puntas, y esporádicamente óvalos que encierran motivos vegetales, como la hoja de la vid. Su dispersión geográfica no permite establecer zonas diferenciadas, aunque puedo apuntar que en la Campiña cerealista no he localizado piezas testigo *picadas*, y las más abundantes son las realizadas a ganchillo en colores naturales y forradas con telas de color pastel.



Figuras 28, 29 y 30. Faltriquera de Otones de Benjumea, con abertura en horizontal. Esther Maganto, 2001; Centro, réplica de faltriquera de Cabañas de Polendos. La pieza original estaba *picada* en terciopelo sobre paño rojo. Hoja de la vid en la orla central. Esther Maganto, 2001. Dcha, faltriquera de Valverde del Majano en la que se combinan diferentes colores y motivos, geométricos en forma de picos, y vegetales con tres ramas u hojas. Esther Maganto, 1999.

Entre los *fardeles* localizados en Arcones (Tierra de Pedraza) los *picaos* de la parte vista ocultan la trasera, hecha con cuero, y no con paño o telas listadas de algodón, como en el resto del territorio segoviano. Con una abertura en forma de v, su pespunte, en color amarillo, destaca el motivo geométrico y radial central, una estrella de ocho puntas, que se rodea en los cuatro vértices de motivos vegetales de tres cuerpos (parte superior) y dos cuerpos (parte inferior), rompiéndose así la simetría.



Figura 31. *Fardel* de Arcones (Tierra de Pedraza). C.P. Ana, maestra de danzas de Arcones. Esther Maganto, 2013.

Un particularismo: las mantillas bajas de la Cañada de la Vera de la Sierra

Dentro de las *mantillas* abiertas segovianas, se distinguen tres fondos de paño: el más abundante, amarillo o pajizo; el natural, constatado en una sola *pieza testigo* del entorno de Bercial, en la Campiña cerealista; y el verde, igualmente conservado en una única pieza originaria de la localidad serrana de Otero de Herberos (“islote” serrano). Como ya se ha destacado, el particularismo de tales prendas, radica en la presentación de un tablón trasero, que marca el centro de la prenda, y que obliga a cruzar por delante los extremos mediante cintas ataderas a la altura de la cintura. De esta forma, la provincia de Segovia, mantiene distintivamente en su “islote serrano” –y la dispersión de la Campiña cerealista–, y frente al resto del territorio castellanoleonés, una ligazón con un uso extendido en España a finales del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII.



Figuras 32 y 33. Mantilla de Ortigosa del Monte (“islote” serrano), con su *árbol de la vida* saliendo del pequeño jarrón inferior, en la esquina que cruza, la izquierda. C.P. M. d. F. Exposición La Losa. Esther Maganto, 2000. Dcha, mantilla del entorno del Bercial (Campiña cerealista), con la alternancia de tres motivos: árbol, planta trifoliada y paloma. No se da una esquina más decorada que marque cuál es la que cruza por delante. Exposición de Bercial y entorno. Esther Maganto, 1998

El uso festivo y bajero, confirmado en las entrevistas del trabajo de campo, nos remiten al recato y pudor femenino propio de la época que requería de diversas faldas envolventes, y a un uso social descendente desde los grupos cortesanos hasta los grupos populares que perdurará tres siglos y que se mantendrá en el territorio segoviano hasta las primeras décadas del siglo XX. Para refutar esta afirmación con más datos contrastados entre fuentes escritas y gráficas y el trabajo de campo, me puedo remitir a una *mantilla*, localizada en Abades (Campiña cerealista) y cuya decoración no presenta un *picao*, pero sí estrechas listas de terciopelo azul salpicadas con bordaduras en color rosa, que ya están presentes en la imagen de una *fregona española*, fechada entre 1623 y 1625 y firmada por Oelhagen Von Schollenbach.

Según especifica Carmen Bernis en el libro *El traje y los tipos sociales de El Quijote*, en la primera mitad del siglo XVII los numerosos subgrupos sociales que conviven entre los grupos populares también acceden a prendas que visten los grupos cortesanos y acomodados. Sin embargo esta *fregona española*, sólo viste un *faldellín*



Figuras 34 y 35. *Fregona española* según Oelhagen Von Schollenbach, T. 1623 y 1625. Publicada por Carmen Bernis en la obra *El traje y los tipos sociales de El Quijote*. Dcha, mantilla de Abades (Campiña cerealista) decorada con listas y cuya esquina derecha, más decorada, cruza sobre la izquierda. C. P. Familia G. Esther Maganto y Pablo Zamarrón, 2002.

cruzado por delante, considerado de escasa decencia en la corte y grupos aristocráticos. Si se observa el lado que cruza y monta, coincide con el derecho, un aspecto a tener en cuenta en relación a las *piezas testigo* analizadas y localizadas. En la mayoría de los casos, se confirma este dato, pero también se dan casos en los que la esquina izquierda presenta una decoración más rica para indicar el cruce de los extremos, y casos concretos como en el entorno de Bercial, en el que la *pieza testigo* presenta sendos extremos decorados por igual.

Con todo, teniendo en cuenta el “corpus” de *mantillas* analizadas, la gran mayoría de las ubicadas en el “islote” serrano se distinguen en la esquina que monta por la presencia del denominado *árbol de la vida*: un elemento decorativo con el que entramos de lleno en la interpretación simbólica de los motivos que constituyen los *picaos*. Aunque el último epígrafe estará dedicado a desarrollar esta temática, en relación a la tipología de *mantillas* segovianas y los *rodaos* o *manteos de vuelta* castellanoleoneses, puedo referirme a los datos que aporta Margarita Ortega, estudiosa de la indumentaria tradicional palentina: “atrás, en el ángulo, que muy gráficamente se denomina “cobertera” y en otras provincias, como Cáceres, llaman “rinconera”, aparece un motivo que encontramos con frecuencia en bordados y labores populares: el jarrón árabe, de donde sale un ramificado adorno –el árbol llamado de la vida– de gran riqueza y extensión y que presente la particularidad de ser simétrico respecto a la bisectriz del ángulo”¹⁹.

La ligazón que establece entre *el árbol de la vida* y la cultura musulmana, en el que suelen estar presentes las palomas posadas, también la asevera la investigadora del Museo del Traje Concha Herranz, al describir un manteo zamorano que forma parte de las prendas textiles seleccionadas para la exposición virtual *Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales*: “la decoración de la orla son óvalos yuxtapuestos ramificados, y en la esquina, el tema del león heráldico, pasante, con crines y corona con la bola y la cruz, flanqueado por dos pájaras de perfil a la izquierda con ramito en el pico; también y sobre la orla hay ocho pájaras similares con ramita en el pico”. Respecto a su simbología, añade: “también son simbólicas y de protección las pájaras portando ramas floridas, son símbolos de la vida en los musulmanes y de gracia y amor eterno en las creencias cristianas –haciendo la observación, que si, fuesen palomas serían símbolos de la paz–. Ambas iconografías, el león y la pájara, son muy frecuentes en la decoración de las prendas tradicionales de

¹⁹ ORTEGA GONZÁLEZ, M. (2005). Op. cit. Pág 28.

prácticamente toda España, abundando en las dos Castillas, y con mayor presencia en Salamanca y Zamora”²⁰.

Llegados a este punto, podemos plantear algunas cuestiones fundamentales. Los datos aportados por la documentación escrita, pictórica y gráfica, y su interrelación con las *piezas testigo*, nos invitan a reflexionar sobre diversos aspectos; entre otros, intentar comprender las razones históricas y sociales sobre la concentración de *mantillas* en el “islote serrano”, dar respuesta al porqué del color pajizo con el *picao* en rojo como combinación más abundante, y explicar la presencia del *árbol de la vida* y de las palomas enfrentadas y posadas en su copa, en la mayoría de los ejemplares.

Como una primera aproximación a una respuesta convincente he logrado relacionar las *piezas testigo* segovianas con culturas y grupos sociales que residieron en España hasta su expulsión, como los judíos (a finales del siglo XV) y los moriscos (en la primera década del siglo XVII). Siguiendo la trayectoria histórica de sus vestidos, los judíos sefardíes²¹ establecidos en el norte de Marruecos, mantuvieron hasta la primera mitad del siglo XIX y dentro del vestuario femenino un particular *faldellín*, denominado aún en la actualidad –en función del nuevo auge que ha cobrado entre las nuevas generaciones– *chialdeta*, *zeltita* o *faldeta*, abierto y cruzado por delante, decorado con un esquemático árbol de la vida ascendente a base de listas localizadas en el vértice del lado que monta, y que forma parte de las prendas rituales usadas aún en las celebraciones del matrimonio. Según la tradición, unos días antes de la ceremonia tiene lugar la *velada* de la novia, una reunión de mujeres amigas y parientes para compartir cantos y viandas, en la que ella viste el *traje de paños* o *traje de berberisca*; éste, regalado por el novio a la novia, consta de diversas prendas, que enumera Paloma Díaz-Mas: *chialdeta* o falda, *cazoto* o chaleco, *punta* o peto, mangas, *ukaya* o faja de seda que se coloca detrás de la falda, *cuchaca* o ceñidor, y *crinches* o madejas de hilo negro que se colocaban como posizo para el pelo”²².

Las canciones de boda recogen en ocasiones datos sobre los colores de la ropa de la novia, como en la titulada *Mi esposica está en el río* (versión de Salónica, Grecia), donde “nuevamente la mar y el río representan el baño ritual y se alude a la vestimenta de la novia hecha con colores alegres (blanco amarí “amarillo al rojo” que son a la vez signo de alegría y anuncio de fecundidad)”. Y cita cuatro estrofas:

1. Mi esposica está en el río // con un vistido de amarillo. // Échate a la mar, la galana // échate a la mar y alcanza
2. Con un vistido de amarillo // se lo mandó su novio querido. // Échate a la mar.
3. Mi esposica está en el baño // con un vestido de al y blanco // Échate a la mar.
4. Con un vistido de al y blanco // se lo mandó su novio amado. // Échate a la mar.

Tres imágenes, un retrato de Alfred Dehodencq del siglo XIX, *Una judía marroquí*, del pintor francés Delacroix y fechada en 1832, y la fotografía correspondiente a un traje de novia de Marruecos conservado en el Museo Judío de New York, demuestran la perdurabilidad en el tiempo histórico de un uso social concreto y marcado para los *faldellines* decorados con el *árbol de la vida* en una versión donde no existen los rameados vegetales, pero sí las listas que remiten a la esquematización judaica del símbolo. Respecto a los colores, se observan el dorado –amarillo– sobre el rojo, el rojo sobre el verde y el blanco sobre el rojo, colores citados en las canciones de boda y presentes asimismo en las *mantillas* segovianas. Sin embargo, aunque las dos imágenes pictóricas decimonónicas muestran la esquina derecha cruzada por delante, el ejemplar expuesto en New York decora la esquina izquierda, montante, con gran profusión.

La tipificación actual a la que se ha visto sometido el *traje de berberisca*, en parte por la propia demanda de nuevas generaciones de mujeres judías sefarditas diseminadas por otros continentes como el americano –América de Norte y Sudamérica–, y que desean ataviarse con tales prendas en la ceremonia del matrimonio, se refleja en la creación de dos empresas, con sede en Canadá, que atienden la producción y venta a través de su web (Montreal Henna Dresses Página Web, y Berberisca Internacional).

²⁰ *Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales*. Exposición virtual que puede consultarse en la página web del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.

²¹ Se denomina judíos sefardíes a los descendientes de los judíos expulsados a partir de 1492, cumpliendo la orden de los Reyes Católicos. La dispersión se produjo hacia países europeos como Francia, Italia o Portugal, y países como Marruecos, Grecia y Turquía y territorio de los Balcanes.

²² DÍAZ-MAS, P. (2006). “Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí”. En *Actas del curso Folklore, literatura e indumentaria. La representación del vestido en la literatura y la tradición oral*. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid. Págs 159-173.



Figuras 36, 37 y 38. Mujeres sefarditas retratadas con la *chialdeta*, *zeltita* o *faldeta*. En el primer retrato y en el tercero, el *árbol de la vida* se esquematiza en tiranas ascendentes. En el retrato central, se aprecia un motivo que puede evocar los *picaos* con remates triangulares. Izda, retrato de Alfred Dehodencq (siglo XIX). Centro, *Una judía marroquí*, de Delacroix en 1832. Dcha, traje de novia conservado en el Museo Judío de New York.

Las prendas masculinas: la presencia de los *picaos* y los *remontaos*

Cuatro son los tipos de prendas de la indumentaria tradicional masculina segoviana en las que se han localizado ornamentaciones a base de *picaos*. Aunque en la gran mayoría, como en el caso femenino, este bordado de aplicación se lleva a cabo con paño, en ocasiones puntuales aparece el terciopelo –que puede bordarse con cordoncillos de color o bordarse previamente– y también el cuero, que se cose en la parte interior de los sombreros, donde el *picao* queda oculto. Tales prendas y su ubicación, son las siguientes:

- Chaquetas: en espalda, delanteros, mangas y bocamangas.
- Calzones: a lo largo de los perneras
- Chalecos: en la espalda
- Sombreros: en el interior, formando parte del forro, o como pieza independiente

Tras el cotejo entre la documentación escrita y las *piezas testigo* se puede afirmar que junto a la presencia de motivos vegetales –reducidos a las hojas trifoliadas– se contabilizan medias lunas, corazones, motivos seseantes y el más abundante, las *castañetas*, medios círculos. Este motivo decorativo, nos remite de nuevo a las modas cortesanas femeninas del siglo XVII, tal y como se ha mostrado a través del jubón *escotado* de la corte de Carlos II (1770-1795): trasladándonos dos décadas atrás, en el retrato de la Infanta Margarita pintada por Velázquez en 1654 aparece un faldón de dos alturas, decoradas con pasamanerías metálicas y rematadas en sus bordes con *castañetas* –semicírculos del tamaño de una uña del dedo pulgar–.

Tal decoración, que he localizado en manteos bajos femeninos de las localidades de Turégano o Carbonero el Mayor (Tierra de Pinares), y en sayas de transición con volante a media altura en Vegas de Matute (“islote” serrano) pueden alcanzar el torso, las mangas y los muslos en el caso de las prendas masculinas: en este sentido, recorren delanteros de chaquetas y bocamangas, y trazan el recorrido descendente de un camino seseante a lo largo de la pernera de un calzón. El traje masculino de origen segoviano compuesto de chaqueta corta y ajustada y calzón de trampa con dos botones de plata, todo él de paño negro *picao* en paño pardo, y expuesto en El Escorial en el año 2009, así lo confirma. Igualmente, la *castañeta* constituye el único

motivo decorativo de un calzón de trampa de Arroyo de Cuéllar (La Churrería), confeccionado en un inusual paño azul sobre el que se aplica el *picao* en paño marrón. Esta prenda, constituye a su vez uno de los ejemplos de *remontaos*, sucesiva aplicaciones de paño que logran dar a la prenda mayor volumen.



Figuras 39 y 40. Traje segoviano expuesto en El Escorial en el 2009. Chaqueta y calzón de paño negro con *picao* en pardo: la chaqueta se bordea con franjas rematadas en *castañetas*, y los extremos de los bolsillos y la bocamanga presentan una hoja trifoliada. En el calzón se aprecia un motivo en forma de ese descendente donde se distinguen las *castañetas*. Esther Maganto, 2009.



Figura 41. Calzón de Arroyo de Cuéllar (La Churrería) confeccionado con paño azul y *picao* en dos tonos de paño pardo. Una única decoración, a base de castañetas y piezas independiente a modo de refuerzo que se denominan *remontaos*, a la altura de la cadera y las rodillas. Esther Maganto y Pablo Zamarrón, 2002.



Figuras 42 y 43. Chaqueta de Cobos de Segovia (Campaña cerealista) confeccionada en paño pardo y picada con terciopelo. Detalle del delantero, media luna rematada en los extremos con hojas trifoliadas y cordoncillos verde bordeando el *picado*. Esther Maganto, 1998. Dcha, detalle de la pernera de un calzón de Abades (Campaña cerealista) de paño pardo con *picado* en negro, en forma de corazones enfrentados. El *picado* se remata con cordoncillo azul remarcando triángulos. Esther Maganto y Pablo Zamarrón, 2001

Respecto a las formas de fijar el picado a la tela, en Segovia se también he localizado prendas en el recorrido de la Cañada Leonesa Occidental, y en plena Campaña cerealística donde el terciopelo –mucho menos abundante que el paño–, se remata con un cordón que bordea al dibujo. En el primer caso, y en el delantero de una chaqueta masculina de Cobos de Segovia, aparece una media luna con hojas trifoliadas en los extremos rematadas con cordoncillo verde; y en el segundo, y en el delantero de un calzón de Abades, el paño superior negro se fija al paño inferior pardo, a base de un cordón azul que presenta la alternancia decorativa de picos y círculos.

Por otro lado, también se deben aclarar que entre las prendas masculinas segovianas algunas chaquetas presentan piezas con sencillas aplicaciones decoradas con listas horizontales, o riquísimos dibujos, hechos a base de galoncillos que semejan guirnaldas vegetales., que se cosen después al fondo de otra tela. Esta labor se puede apreciar en una excelente prenda, cuyos bordados de aplicación se localizan a lo largo de la manga y los delanteros: el bordado azul sobre el terciopelo pardo, aplicado en un traje de paño negro procedente de Valverde del Majano (Campaña cerealista).

En relación a este tipo de bordado, González Mena especifica que en Ávila, “por influencia zamorana se han decorado sayas con el bordado *sobrepuesto* o *asentado* que consiste en bordar primeramente el tejido que luego ha de ir aplicado a la pieza. Últimamente ambas decoraciones han sido sustituidas por la decoración a fuego utilizando plantillas. El bordado de aplicación se utiliza también para ornamentar ropas propias de viaje, alforjas y mantas típicas de tejido listado. Ya se ha perdido la costumbre de bordar con aplicaciones las mantas que ponían los campesinos en los carros, a modo de toldo, cuando salían de viaje o de las ferias cercanas. Aún se conservan corazones de tela aplicados en los sombreros, *capotas* o *sombreretas*, de paja que labran las mismas mujeres; el corazón es verde para las solteras; rojo, para casadas; negro para viudas”²³.

²³ GONZÁLEZ MENA, M^a A. (1984). Op. cit. Pág 29.



Figuras 44 y 45. Chaquetas de Valverde del Majano (Campaña cerealista) con piezas bordadas primariamente y aplicadas después sobre el paño. Esther Maganto, 1999.



Figura 46. Chaleco infantil de Valverde del Majano (Campaña cerealista) con los sacramentos, palmetas estilizadas. Esther Maganto, 1998.

Con respecto a los chalecos masculinos segovianos, destacar que los *picaos* de paño se localizan en la espalda, cuya tela de fondo no es paño, sino algodones y piqué de color blanco. Frente a los denominados *sacramentos* en forma de palmetas²⁴, único motivo que decora la espalda –en número de 6 y no de 7, número de sacramentos cristianos– de una prenda infantil de Valverde del Majano (Campaña cerealista), también se localizan motivos vegetales de menor volumen, como el plasmado por Ortíz Echagüe en 1935, 6ª edición de *Tipos y Trajes de España*, al retratar a *Los guardas de Pedraza*. El motivo ha sido tomado por la nueva generación de danzantes que ha recuperado las danzas en la localidad de La Matilla (Tierra de Pedraza) en las fiestas de la Virgen de agosto de 2014.

²⁴ La estilización de la palmeta se puede observar en la pintura romántica abulense del siglo XIX: en la obra *La Romería de Sonsoles*, la palmeta constituye el único motivo de la franja ondulante del manto bajero de uno de los personajes femeninos principales.



Figuras 47 y 48. *Los guardas de Pedraza*, por Ortíz Echagüe en *España Tipos y Trajes* (6ª edición, 1935). C. P. Esther Maganto, Dcha, Danzantes de La Matilla (Tierra de Pedraza), nueva generación danzantes participando en la procesión de San Miguel Arcángel, junto a los danzantes de Castroserna de Abajo. Sep. 2014.

Finalmente, los *picaos* también se localizan en zonas ocultas, como los interiores de los sombreros de terciopelo, con cono truncado y denominado en Segovia sombrero *calañés*. Además de ejemplares localizados en Segovia capital, se constatan *picaos* geométricos en piezas testigo de Turégano y Carbonero el Mayor. En el sombrero de la fotografía, de ala corta como los que se usaron en su versión femenina en las primeras décadas del siglo XIX en Andalucía, se distinguen dos hileras de motivos en forma de damero que avanzan en direcciones contrapuestas y pequeñas castañetas a modo de remate en la zona más interior, cosida sobre los rasos que sirven de forro y fondo.



Figuras 49 y 50. Sombrero de terciopelo de ala corta, expuesto en Carbonero el Mayor, en 2009. Picao interior hecho con cuero y con motivos geométricos en forma de damero. Esther Maganto, 2009.

Las prendas infantiles: manteos y mantillas de *acristianar*

En el trabajo de campo llevado a cabo en el territorio de la provincia de Segovia las *piezas testigo* ornamentadas con *picaos* menos abundantes son las infantiles. No obstante, me puedo referir a dos tipos de prendas que distinguen tramos de edad:

- Las *mantillas de acristianar*, para enfajar al recién nacido
- Los manteos infantiles femeninos, que semejan los modelos adultos

El Regionalismo pictórico firmado por Sorolla plasmó una *mantilla de acristianar* de paño blanco *picada* con grecas ondulantes a base de ramajes entrecruzados, en paño rojo y enmarcadas a su vez entre dos fran-



Figuras 51 y 52. Detalle de *La Fiesta del Pan*, Sorolla 1913. Mujer segoviana tocada con montera de doce apóstoles, armilla de paño con bordaduras y manto decorado con guarniciones metálicas, que amamanta a su hijo, fajado con una *mantilla* festiva de paño de color natural y *picada* en rojo. Esta temática, referida a Segovia, ya la plasmó en la obra titulada *El mamón*, de 1894. Dcha, mantilla *picada* con franjas en forma de ele –a semejanza de ejemplares con origen en Zamora y León–, con la técnica denominada *al vacío*: en la plantilla no se recortan figuras con volúmenes –como se apreciaba en las *mantillas* femeninas–, sino que se *pican* las siluetas de los motivos. C.P.T.S. Esther Maganto, 2009.

jas, muy similar a la decoración que se reconoce en prendas abulenses; quizás sea un motivo abulense el apareciera en su monumental obra *La Fiesta del Pan*, de 1913. A falta de *piezas testigo* que refuten esta composición, donde una mujer segoviana tocada con montera amamanta a su hijo envuelto en una *mantilla*, en la que se dibuja una “ele” que avanza desde izquierda a derecha y donde se aprecia la repetición de un único motivo, la ese, ilustro esta tipología con una *mantilla de acristianar* de Carbonero el Mayor (Tierra de Pinares), un ejemplar en el que se combinan cuajadas franjas “al vacío” de diferentes colores, rojo y negro, sobre bayeta de fondo pajizo. El rombo es sin duda el motivo central, motivo geométrico que protagoniza a su vez las pecheras de las camisas segovianas bordadas con la técnica del *corchado* o *colchado*. La interpretación simbólica de la presencia de este reiterado motivo, ya destacado en los bordados populares de origen musulmán del siglo XVI, junto con la de cruces gamadas, estrellas de ocho puntas, corazones y motivos serpenteantes, tendrán en el último epígrafe las aportaciones de diferentes investigadores.

4. EL UNIVERSO DE LOS SÍMBOLOS EN LOS *PICAOS* SEGOVIANOS.

A priori, avanzar una interpretación sobre el simbolismo cultural y religioso que reúnen los motivos de los *picaos* segovianos de prendas masculinas, femeninas e infantiles, conlleva una labor de interrelación de datos aportados por distintas ciencias: los trabajos de historiadores de la moda y conservadores textiles de museos, los estudiosos de las artes decorativas, los sociólogos y antropólogos... ya han aportado algunos datos vitales, pero el reto, está aún abierto, puesto que el trabajo de campo etnográfico permite establecer mapas de concentración y diseminación de prendas y tipologías decorativas, con las que establecer conexiones y distancias reales y actuales con otros territorios separados por fronteras administrativas, atravesados por comarcas naturales o territorios históricos.

Citando de nuevo a González Mena, establece de modo general que en Ávila la decoración de este bordado de aplicación “utiliza elementos animales, florales y simbólicos de raigambre antigua: diseños de pajaritas afrontadas a un árbol cuyas ramas se han aplanado por efecto del recorte imitando labor de marquetería; ramajes y ramilletes, cruces y formas radiales de perdido valor simbólico. Toda esta decoración va siembre bajo arcos de medio punto peraltados que se llaman *fanales* alrededor de los cuales se instalan cenefas artísticas de valor universal en las que predominan los diseños de festón, línea quebrada y cenefa romana de vaivén circular. La influencia del románico con las arquivoltas decoradas con temas geométricos se deja sentir en el trazado de estas cenefas cuyas composiciones recuerdan las portadas así decoradas. Las sayas más importantes guarnecidas con este tipo de bordado proceden de pueblos de la serranía de Gredos donde en el traje de fiesta, lucen bellísimas decoraciones rematadas con la cenefa de las típicas *castañuelas* o formaciones ondeadas constituyendo arquería”.

Sostiene esta autora, la relación entre la cantería del románico y los *picaos*, una realidad que se constata en la numerosa e importante arquitectura románica de Segovia capital y de los pueblos serranos –con singularidades propias del románico en torno a Pedraza y Sepúlveda–, donde abunda la roseta o flor de ocho pétalos en los arcos de portadas del acceso a los templos, que en sus estilizaciones geometrizadas quizás pueda interpretarse como estrella de ocho puntas, un motivo que gana en visibilidad a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la Inmaculada Concepción es nombrada patrona de España y esta estrella se borda en sus mantos y vestiduras. En cualquier caso, la trayectoria histórica de las artes decorativas, que en Segovia se refleja en el arte barroco religioso visible en los retablos del siglo XVII, en la rejería de los siglos XVI-XVIII, y en el esgrafiado de los siglos XVII-XIX que decoran fachadas e interiores de patios, queda patente también en los motivos de los *picaos*. Así, las crestas renacentistas visibles en la joyería devocional como cruces y relicarios fechados desde el siglo XVI al XIX, se reconocen en balconadas y ventanales de Segovia y su provincia; y los motivos vegetales y florales a modo de guirnaldas de los frisos del siglo XVII, junto con los motivos geométricos del esgrafiado, repletos y rodeados de estilizaciones vegetales, confirman esta aseveración: círculos decorados en su interior con rombos, roleos serpenteantes, motivos estrellados –cuatro, seis, ocho puntas–, flores de cuatro pétalos a base de la suma de óvalos, flores de lis, tulipanes, tréboles...²⁵.

²⁵ Dos completas obras que muestran los motivos de los esgrafiados en relación a la evolución histórica son las firmadas por Gilsanz Mayor y Ruiz Alonso. GILSANZ MAYOR, M^a DE LOS A. (2011). *Simetrías en la ornamentación arquitectónica. El esgrafiado segoviano*. Archivo digital UPM. RUIZ ALONSO, R. (2002). Tesis doctoral. *El esgrafiado segoviano*. UCM. Facultad de Geografía e Historia.

La evolución histórico-social de la moda y las artes textiles en el panorama europeo de la España Moderna, también reporta datos sobre las decoraciones geométricas y vegetales de todo tipo de prendas. Respecto a las primeras, y según la interpretación de Antonio C. Floriano, en el siglo XVI los motivos del bordado popular son “series de retículas, triángulos o cuadrados; éstos alineados en punta, dibujando ornato, a cuyo centro va un tema ornamental” se desarrollan en franjas o cenefas que se bordean por un festoneado de variados temas, en los que lo geométrico se entremezcla con lo floral estilizado”²⁶. En estas series repetitivas que se confirman en las prendas segovianas, tanto en los bordados como en los *picaos*, cobra especial relevancia el rombo, además de las estrellas, las cruces, incluso los corazones, que cuajan pecho y puños de prendas interiores en contacto con la piel como la camisa, o prendas envolventes de cuerpos infantiles como las mantillas; el porqué de su presencia y su simbolismo, ha sido interpretado por la investigadora norteamericana Rieff, quien afirma que “los bordados que se consideraban especialmente eficaces contra los malos espíritus suelen ser geométricos. Sus orígenes se remontan a la mitología antigua: triángulos, zigzag, rombos, laberintos, arcos de media luna, círculos, estrellas y cruces”. Su explicación cobra gran sentido al estudiar la indumentaria tradicional infantil, puesto que dijes, amuletos y cruces siempre estuvieron presentes junto a los bebés y a los niños de hasta los tres años para evitar el mal de ojo y otras creencias populares”²⁷.

Sin embargo es posible argumentar nuevos datos en relación a las prendas segovianas: frente a la ubicación de los bordados densos, localizados en prendas interiores que rozan y tocan la piel y que según Rieff, “era habitual encontrarlos en zonas del cuerpo vulnerables” como “el pecho, los hombros y las mangas, las zonas sexuales, el corazón y el centro de la espalda”, los *picaos* femeninos de las *mantillas* segovianas festivas y bajas, donde priman los motivos vegetales, también se ocultan bajo diversas capas de faldas, en claro contraste con prendas exteriores como los manteos abiertos y cerrados diseminados por el resto de Castilla y León, que presentan riquísimos ornamentos y guarniciones para ser contempladas.

Estos motivos, vegetales y florales de la moda del siglo XVII, se corresponden con los nuevos colores brillantes que exhibe Europa, —dejando atrás el impoluto negro de la corte española de Felipe II—. Francia e Inglaterra muestran en su vestuario tanto masculino como femenino —como demuestran sus colecciones museísticas—, rameados de los que penden flores, ya sean a través de bordados multicolores que cuajan cuerpos ajustados, ya a través de estampaciones que impregnan volúmenes inferiores y perneras, junto a delanteros y espaldas, mangas y bocamangas, pecheras y puños. De esta forma, resulta lógica la fijación de motivos vegetales sobre las prendas en la centuria del 1600 en la corte española, y desde ella en corrientes descendentes hasta los grupos populares, puesto que la analogía entre los motivos visibles en los esgrafiados interiores del Torreón de Lozoya, sito en la zona de intramuros de la capital segoviana, y las decoración de las *mantillas* concentrada en el “islote” serrano, resulta coherente.

Respecto al colorido de los *picaos* segovianos, esencialmente rojo sobre fondo amarillo, otra investigadora como Sheila Paine —estudiosa de bordados a nivel mundial— nos abre el camino de interpretación de su simbolismo: “hay tres colores básicos de la condición humana: el rojo, el blanco y el negro. De los tres: el rojo es el más poderoso, el más vibrante, el más estimulante de los colores: representa la sangre de la vida y de la muerte. Los hilos y las telas de color rojo se asocian con espíritus y demonios, con la juventud y el matrimonio, con hechizos talismánicos y poderes secretos. Es el color dominante en todos los bordados tribales y campesinos”²⁸.

Tal afirmación nos conduce de nuevo al uso social de las *mantillas* cruzadas por delante, festivas y bajas, concentradas en el “islote” serrano segoviano y dispersas por el trazado de la Cañada Real Soriano Occidental. Su fondo amarillo y *picao* en rojo, junto con la presencia del *árbol de la vida* en una de sus esquinas, la vinculan con los ritos de paso, en especial con el matrimonio, y con él, con la virginidad, la fertilidad y la maternidad, tal y como confirma asimismo el *traje de paños* o *traje de berberisca* de la cultura judía sefardita, al que me he referido en párrafos superiores. El simbolismo del *árbol de la vida*, en sus diferentes presentaciones estéticas: geométricas a base de listas ascendentes en la cultura judía sefardita; a base de rameados vegetales que salen de un jarrón —en el caso segoviano— coronado por palomas enfrentadas; o en forma de diosas de la fertilidad, en el área oriental de Europa, remite de forma constante a creencias milenarias. Según Rieff, “en Europa Oriental se conservan bordados de diosas de la fertilidad que se metamorfosea en algunos casos en árbol de la vida. En el antiguo arte sumerio, el árbol era sustituido en ocasiones por plantas que salían de un jarrón

²⁶ FLORIANO, A. C. (1942). El bordado. Editorial Alberto Martín. Barcelona. Págs 137-140.

²⁷ RIEFF, P. (2008). *Historia del vestido*. Blume S.L. Barcelona. Pág 105.

²⁸ RIEFF, P. (2008). Op. cit. Pág 105.

²⁹ RIEFF, P. (2008). Op. cit. Pág 109.

antropomorfo custodiado por los devotos o guardianes” normalmente animales enfrentados”²⁹; por ello, muestra algunos ejemplos localizados en Moravia en 1780, donde el *árbol de la vida*, en forma de jarrón, consta de tres ramas, dos tulipanes a los lados y una granada en el centro, flanqueados por los guardianes, en este caso ciervos, en vez de palomas.

Para concluir con una nota de bibliografía local, el trabajo sobre bordados segovianos firmado por las Hermanas Alfaya y publicado en Madrid en el año 1930 –período coincidente en el tiempo con la Exposición del Traje Regional de Madrid y la última etapa del Regionalismo pictórico–, ya desgrana algunas cuestiones sobre la presencia de motivos florales y zoomorfos como la paloma: ésta, rodeada de simbolismo religioso y místico, también aparece junto a decoraciones fitomorfas en paños funerarios. No obstante, y según explican estas docentes, “las dos especies vegetales más amadas por nuestras sencillas bordadoras durante los siglos XVI, XVII y XVIII, son el clavel y la hoja de pino. La espiga, hoja trebolada, palmeta, hoja de vid, pámpanos, granadas y rosetas figuran también, aunque con menos frecuencia”³⁰.

³⁰ ALFAYA Y LÓPEZ, M^a C. y M^a P. *Los bordados populares en Segovia*. Establecimiento tipográfico de A. Marzo. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFAYA Y LÓPEZ, M^a C. y M^a P. *Los bordados populares en Segovia*. Establecimiento tipográfico de A. Marzo. Madrid.
- CASADO LOBATO, C. (1993). *La indumentaria tradicional en las comarcas leonesas*. Diputación de León. Segunda edición.
- CAMPOS Y LÓPEZ, F. (1924). *Estudio del traje regional segoviano*. Escuela Normal de Maestras de Segovia. Sección Labores. Segovia.
- CAVERO, O. y ALONSO, J. (2002). *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca (León)*. Instituto Leonés de Cultura. Diputación Provincial de León
- COTERA, G. (1999). *La indumentaria tradicional en Aliste*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Zamora.
- DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Ediciones Itsmo. Madrid.
- DESCALZO LORENZO, A. (2006). “Pieza del mes. Jubón escotado (enero 2006)”. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico.
- DÍAZ-MAS, P. (2006). “Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí”. En *Actas del curso Folklore, literatura e indumentaria. La representación del vestido en la literatura y la tradición oral*. Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Madrid.
- FLORIANO, A. C. (1942). *El bordado*. Editorial Alberto Martín. Barcelona.
- GILSANZ MAYOR, M^a DE LOS A. (2011). *Simetrías en la ornamentación arquitectónica. El esgrafiado segoviano*. Archivo digital UPM.
- GONZÁLEZ MENA, M^a A. (1984). “El bordado popular abulense”. En *Revista Narria*. N° 33. Año 1984.
- MAGANTO HURTADO, E. (1997-2004). Tesis Doctoral inédita: *Sociología del vestido. Genealogía de la indumentaria tradicional de la provincia de Segovia*. UCM. Dirigida por la Catedrática de Sociología Julia Varela.
- ORTEGA GONZÁLEZ, M. (2005). *Trajes típicos palentinos*. Ediciones Cálamo. Palencia.
- RIEFF, P. (2008). *Historia del vestido*. Blume S.L. Barcelona.
- RUIZ ALONSO, R. (2002). Tesis doctoral. *El esgrafiado segoviano*. UCM. Facultad de Geografía e Historia.
- SANCHIDRIÁN GALLEGO, J. M. J. (2008). *Avileses. Tipos de Ávila. Estampas y fotografías*. Ayuntamiento de Ávila.

Otras fuentes consultadas

- DE LA ROCHA BURGEN, F. *Libro de Sastrería*, 1618.
- DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA, J. *Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios (1777)*.
- Tesoro de La Lengua Española y Castellana*. Covarrubias, 1611.
- Blog Corrobla de Bailes: corrobladebailes.blogspot.com
- Blog Museo Traje Popular Soriano: trajepopularsoriano.blogspot.com.es
- Web. Asociación Cultural El Hilandón (León): www.alijadelinfantado.com.
- Web. Asociación Etnográfica Don Sancho (Zamora): <http://aedonsancho.blogspot.com.es>
- Web Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico: museodeltraje.mcu.es
- Web Museo Etnográfico de Castilla y León: www.museo-etnografico.es

FIESTAS INVERNALES DE MOZOS. RONDAS DEL REINADO Y DE NAVIDAD: REPERTORIO LITERARIO. EL CASO DE “EL VESTIDO” Y SU PRESENCIA EN SORIA Y OTRAS PROVINCIAS

David Álvarez Cárcamo

El invierno y en especial los días que circundan el solsticio de invierno, siempre han despertado la curiosidad y admiración del ser humano.

Muchas de las fiestas del mundo rural acontecían durante esas jornadas. La Navidad, mascaradas, reyes, sorteos de novios... conviven y se imbrican unas con otras, haciendo difícil distinguir dónde empieza una y dónde termina otra, pareciendo a veces que manifestaciones diferentes, que coinciden en el tiempo, tienen un origen remoto común, aunque el transcurrir de los siglos las hayan diversificado.

Algunas de estas costumbres, que en Castilla y León se han conservado hasta tiempos recientes, son las mascaradas invernales, acontecimientos protagonizados por zafarrones, zangarrones o personajes análogos, como las “obisparras” alistanas o los “tafarrones” de la Montaña Leonesa. Muchos de estos ritos, debido a la presencia de disfraces y a su carácter un tanto irreverente, pasaron a integrarse en el carnaval, como ocurre en las zafarronadas y guirriadas de la provincia de León.

Otras son las celebraciones en torno a la Navidad cristiana, tales como los ramos del noroeste peninsular, las pastoradas de León y Palencia y las misas de gallo, más o menos trufadas de villancicos, de todas las tierras de España.

Continuando con este rápido resumen, otros festejos muy interesantes son los sorteos de novios, muy presentes en Soria y que solían suceder en año nuevo.

Los Reyes también han tenido un protagonismo preeminente en los días del solsticio de invierno.

Y en esta rápida recapitulación llegamos al tema que nos ocupa, los “reinados” y “rondas de Navidad” del oeste de la provincia de Soria y sureste de Burgos.

El área geográfica donde los encontramos es la mitad occidental de la provincia soriana y más concretamente las comarcas de El Burgo de Osma y San Esteban de Gormaz, la zona de Tiermes y los alrededores de Berlanga. En el extremo occidental, colindante con Burgos, son conocidos como “reinados” y tienen algunos matices que les dan nombre y que los distinguen (muy ligeramente) de las “rondas de Navidad”, como se denominan en el resto del área citada. A pesar de dichas diferencias, ambas constan de características muy similares y son, en esencia, lo mismo.

Algunos pueblos que tuvieron “reinado” fueron Fuentearmegil, Fuencaliente del Burgo, Santervás del Burgo, Muñecas, Santa María de las Hoyas, Guijosa, Villálvaro o Talveila. En algunos de ellos aún guardan viva memoria de sus costumbres y de los cantares que eran interpretados a lo largo de su desarrollo. En los pueblos cercanos, ya en territorio burgalés, también existieron en localidades como Hacinas, Barbadillo del Mercado, Cabezón de la Sierra, La Revilla o La Gallega, con características análogas a las sorianas. Tenemos referencias a ellas desde el Cancionero de Burgos de 1902, recopilado por el soriano Federico Olmeda.

Poblaciones que conocieran las “rondas de navidad” son, por citar algunas, Liceras, Valderrodilla, Espejón, Valderrueda o Peñalba de San Esteban,

Los reinados y rondas de navidad, son unas celebraciones de mozos, cuya intención era la consecución de varias sesiones festivas. Para ello, se intentaba localizar una casa que les fuera prestada para llevar a cabo sus reuniones y bailes. Por otro lado, la recogida de dádivas y aguinaldos por las casas era otro de sus fines y complementaba al anterior.

La búsqueda de una vivienda apta para las reuniones de los mozos se da en los lugares en que se celebra reinado como tal. De este hecho procede el nombre, ya que lo que solían hacer los mozos era escoger un matrimonio, el último en casarse hasta ese momento en el caso de Santervás del Burgo o el que dispusiera de un portal adecuado, como en Santa María de las Hoyas. El día de Pascua (Navidad), a la salida de misa los mozos del reinado acometían al marido y lo aclamaban “¡Viva el rey!”. Mediante este acto se decidía el lugar donde se realizarían reuniones, meriendas y bailes durante los días que dura la fiesta. Nos han contado en Santervás que el elegido solía intentar escaparse, debido al incordio que esta eventualidad suele acarrear, por lo que solían ir a buscarlo a misa con un carro.

Los reyes (los dueños de la casa) tenían ciertas potestades, como imponer y levantar castigos a los mozos del reinado. Esto es consecuencia de la innumerable lista de faltas que podían cometer, como equivocarse durante la misa, llegar tarde a las reuniones o acompañar a la novia tras el baile. En Santa María de las Hoyas estas faltas eran castigadas con las “palesmas”, golpes dados con una pala de madera. Existían de dos tipos, “frías” y “calientes” y el número final de palesmas era decidido por el rey. La reina, a petición del condenado podía levantar (o no) el castigo. Una vez estaba decidido el castigo, los “palesmeros”, encargados de aplicarlas, exclamaban: “¡Este es el cielo, este es el suelo, este es el culo, de mi compañero!”.

También en Santa María recuerdan la costumbre de entregar al matrimonio que dejaba su casa una carga de leña, para restituir la que se hubiese gastado durante los días que habían ocupado su domicilio.

La elección de estos reyes es lo que da nombre al reinado.

Los mozos que formaban en reinado generalmente no eran todos los del pueblo, sino algunos que, semanas antes decidían hacerlo. Y como hemos visto en la explicación de las palesmas, estaban sometidos a un conjunto de reglamentos que debían cumplir. Algunas de las normas provocaban la existencia de determinados personajes destacados o diferenciados.

El personaje más representativo era el “zarragón” en pueblos como Santervás y Fuencaliente del Burgo o Villálvaro. En Santa María de las Hoyas es el “Alcalde de los mozos”.



Al fondo podemos ver el pueblo de Fuentearmegil

El Zarragón, en Santervás, solía ir vestido de militar, llevaba las cuentas del reinado, que en dicho pueblo lo solían componer cinco o seis mozos, ayudaba al cura en misa y daba el “Pastecum”. Portaba un bastón de madera y golpeaba a las mozas en ese momento de tomar la paz.

En Villálvaro también recuerdan esta figura, que portaba la vara decorada con cintas (colonias de seda). Era el último de los mozos en adorar al niño. En las fiestas principales, Navidad, Año Nuevo y Reyes, los mozos del reinado bajaban desde el coro a adorar al Niño Jesús.

En Fuencaliente del Burgo, el zarragón iba a recoger el aguinaldo separadamente de los otros miembros del reinado. También era el encargado de recitar las cuartetas, versos octosílabos que solía componer algún vecino (en especial el recordado Pedro Carazo) sobre los sucesos del año. Este pasaje, también presente en Fuentearmegil, se corresponde con otros similares también circunscritos a los días del solsticio de invierno. Por mencionar algunos: los ramos de Navidad de algunas comarcas leonesas, las carnestolendas o versos satíricos de los carnavales de la Ribera del Órbigo o las cuartetas que se cantan en la noche de Reyes en la localidad asturiana de Tarna, que posee varios elementos que nos evocan estas costumbres sorianas que estamos desgranando.

El nombre de este personaje, zarragón, también nos enlaza estas festividades con las mascaradas navideñas de la provincia de Zamora (el “Tafarrón” de Pozuelo de Tábara, el “Zangarrón” de Sanzoles) o a los carnavales leoneses (el zafarrón de la comarca de Omaña) o algunas mascaradas invernales todavía recordadas en la cordillera Cantábrica leonesa (Tafarrones de Rodiezmo). Otro rasgo que acerca nuestras rondas y reinados de Navidad a las mascaradas navideñas de otros lugares es la presencia, en Licerías, de cencerros portados por los mozos rondadores. La existencia de los cencerros o campanillas es común a todos los personajes anteriormente citados.

Tanto en estos reinados como en las rondas navideñas de más al sur, podríamos decir que el fin último era la recaudación de especies para la celebración de varias meriendas y el pago de los músicos que solían contratarse para estos días, gaiteros, generalmente. Para ello se rondaban todas las casas habitadas del pueblo las noches anteriores a los días de Pascua, Año Nuevo y Reyes. Al día siguiente, los mozos recorrían de nuevo las calles recogiendo lo que cada casa les otorgara como dádiva. En líneas generales, lo entregado solían ser productos como judías (en Santervás) que después se vendían. También se recogían productos como chorizos o huevos que se consumían en los banquetes llevados a cabo.



Casa de Santervás del Burgo

Todos estos actos tenían lugar en esos tres días destacados: Pascua (Navidad), Año Nuevo y Reyes y sus respectivas vísperas.

La manera en la que se interpretan estas rondas difiere del estilo en que habitualmente se cantan las rondas en la provincia de Soria, acompañadas de guitarras y laúdes y con sonoridades jotescas. En las rondas de Navidad se mantienen melodías más arcaicas que además son interpretadas de manera antifonal, en dos grupos, echando dos versos unos mozos y respondiendo el otro grupo con los dos versos siguientes. Esta forma de cantar nos recuerda otros géneros, también muy antiguos, como las marzas de Burgos y el noroeste de Soria, algunos cantares de boda del oeste astur-leonés, las logas zamoranas o infinidad de temas del ciclo de Semana Santa a lo largo y ancho de la provincia de Soria.

El repertorio literario que da soporte a estas melodías es muy amplio, pero integra un fondo común, compartido en toda el área en la que aparece este rito, en versiones muy cercanas.

Sus rasgos formales nos hacen llegar ecos medievales y renacentistas, como la abundancia de versos paralelísticos. Traemos como ejemplo un fragmento del tema “El caballero”, del reinado de Fuencaliente del Burgo:

*...Aquí vive un caballero
caballero puede ser,
que tiene mujer honrada
y en su casa que comer.*

*Aquí vive un caballero
aquí vive y aquí mora,
aquí vive un caballero
con su mujer labradora.*

*Aquí vive un caballero
aquí vive y se divierte,
aquí estamos todos mozos
salga a darnos aguardiente.*

*Aquí vive un caballero
caballero bien honrado,
sabemos que tiene vino
mañana nos dará un trago...*

Dentro de las piezas interpretadas hallamos tanto cuartetos sueltos, muy similares a las utilizadas para otro tipo de rondas, jotas y diferentes géneros musicales de letra intercambiable, como textos más largos, algunos de ellos romancísticos, que también se cantaron en la práctica totalidad del territorio hispano. Algunos ejemplos de estos temas con un desarrollo más extenso son “Los Sacramentos”, “Los Mandamientos”, “El sabadillo por la tarde”, que es una versión del romance “El rondador desesperado”, “Campanillas de Belén”, “El Vestido” o “La Cristalina”.

No se interpretaban todos los textos en cada casa, tan solo alguno de ellos, pero no de manera aleatoria, sino escogiendo muy bien lo que convenía en cada momento. Como muestra, en Liceras, en sus rondas de Navidad, los mozos cantaban “La Cristalina” en los domicilios donde ese año una niña había alcanzado el rango de moza. En otros lugares, como en Fuencaliente del Burgo, se interpretaba “El Caballero” a los hombres casados. Tanto en Fuencaliente como en Liceras hemos podido registrar textos específicos para dedicarle al señor cura.

Debido al arcaísmo del rito, las músicas y sus textos es lógica la aparición en estas rondas de referencias directas a la indumentaria tradicional, que se conservó viva en algunos pueblos sorianos hasta no hace demasiado.

Por citar algunas de estas menciones a prendas vetustas del vestir castellano, traemos a colación los siguientes versos del reinado de la diminuta localidad de Muñecas:

*¿Qué se pondrá esta señora
mañana para ir a misa?
se pondrá su saya parda,
de lienzo buena camisa.*

Esta cuarteta hace clara referencia a las sayas plisadas de paño pardo que aún se conservan en los pueblos del Coto Redondo (Fuencaliente del Burgo, Fuentearmegil, Santervás del Burgo y Zayuelas), inmediatos a Muñecas. También citan las camisas de lienzo o lino, que lucieron las aldeanas de la Meseta hasta entrado el siglo XX y que eran elaboradas en casa, a partir del lino sembrado en las mejores tierras de regadío que en los pueblos del Valle del Duero se disponía en aquel entonces.

Otras prendas aparecen en las rondas de Navidad de Licerias:

*...Ya saliste de la iglesia,
ya te quitaste el manteo,
y te “fuistes” a peinar
esa madeja de pelo...*

En este caso encontramos un dato del sur de la provincia, cerca de los límites con Segovia y Guadalajara. Las mujeres que lo cantaron, al ser requerida una explicación de la palabra manteo, hablaron de las mantillas de cabeza elaboradas en paño. Pero probablemente se refiera a las sayas o manteos tan comunes en toda la indumentaria tradicional y que en la vecina provincia de Segovia sobresalen por su abigarrada decoración de terciopelos y pedrería. Suponemos que, debido a estar en un área tan oriental, no se refiera a los rodaos abiertos o manteos de vuelta, tan comunes en la provincia de León.

Pero dentro de toda la colección de temas, en lo tocante a indumentaria, destaca sobre todas las demás la ronda conocida como “el vestido”.

Es un tema que se canta en muchos de los pueblos que recuerdan reinados y rondas navideñas, tanto en Soria como en Burgos. Se suele llamar “El vestido de la dama”, “el vestido de gala” o sencillamente “el vestido”.

No es privativa ni de estas celebraciones ni de las provincias de Burgos y Soria. También lo hemos encontrado en varias obras de recopilación de Segovia, Madrid y Ávila, hallándose extendido, principalmente, en el área del Sistema Central.

En Madrid, de donde conocemos una versión recogida por José Manuel Fraile Gil en Garganta de los Montes, forma parte de las rondas de Mayo. En Segovia también se asocian a este ciclo de primavera.

En cambio en Burgos, las que hemos consultado, procedentes de Castrillo de la Reina y Hacinas, recogidas por Manuel García Matos, al igual que en Soria están integradas en las fiestas del reinado.

Analizando esta pieza podemos estudiar algunos aspectos de la indumentaria tradicional de las comarcas en las que aparece, comparando versiones de diferentes procedencias y buscando las analogías de lo cantado con lo que realmente se ha vestido.

En la labor recopiladora que Susana Arroyo San Teófilo, Julia Escribano Blanco y David Álvarez Cárcamo hemos llevado a cabo durante el año 2014, auspiciados por la beca de investigación etnográfica concedida por la Diputación de Soria, hemos conseguido registrar dos versiones del tema “El Vestido”. Una de ellas nos la cantaron en Fuencaliente del Burgo y otra en Fuentearmegil, en ambos casos asociadas al reinado. También existe una versión grabada en Peñalba de San Esteban por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón

Marijuán Adrián para los micrófonos de Radio Nacional de España y editada en la colección “La música tradicional de Castilla y León”.

Para hacer un pequeño análisis comparativo hemos localizado varias versiones procedentes de otras provincias, a saber:

La que recogiera Agapito Marazuela en su “Cancionero de Castilla la Vieja” y que parece proceder del pueblo abulense de Villanueva de Gómez.

Otra versión recogida por José Manuel Pedrosa en Rades de Pedraza y publicada en el artículo “Cantos y costumbres nupciales de Rades de Pedraza (Segovia)”, en la Revista de Folklore.

La Versión de Urueñas (Segovia) publicada por Carlos Porro en el CD “Ser y estar en Castilla y León. La Indumentaria: la desnudez, la identificación, la visión de los otros, vestir y desvestir” editado por el Museo Etnográfico de Castilla y León y la Fundación Siglo y recogida por Claudia Santos a Matea Caballero, la “Tía Mateilla”.

El ejemplo procedente de Garganta de los Montes, recogido y editado por José Manuel Fraile Gil en su “Cancionero tradicional de la provincia de Madrid”.

Por último hemos consultado tres versiones burgalesas, concretamente una procedente de Castrillo de la Reina y dos de Hacinas, transcritas por Manuel García Matos en la Misión que llevó a cabo en 1953 en la provincia de Burgos, aún inédita pero que puede ser consultada en el “Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF, Barcelona: www.musicatradicional.eu”.

Comparando estas versiones podemos concluir algunas afirmaciones. Una de las más claras es la mayor presencia de la indumentaria tradicional en unas comarcas o localidades concretas. Decimos esto por la aparición de mayor número de prendas arcaizantes, a veces descritas con rasgos muy concretos y utilizando una terminología muy anclada en la tradición. Destaca sobre el resto de versiones, la recogida a la “Tía Mateilla” de Urueñas, Segovia, que va desgranando todo el arreo tradicional segoviano con datos tan interesantes como la confección con paño de Segovia, su uso como objetos nupciales o modas locales como el jubón “al modo de Fuentidueña”.

Otro ejemplo con muchos elementos arcaicos es el de Castrillo de la Reina (Burgos). Castrillo es uno de los lugares burgaleses que mejor ha conservado su indumentaria y joyería. Ello se refleja en la versión del “Vestido” que recogiera García Matos en 1953. No faltan citas a la decoración del delantal con cintas alrededor, la presencia del justillo o la armilla, prenda antigua muy perdida en la vestimenta de Castilla y León.

Un fuerte contraste con Castrillo se produce en el vecino pueblo de Hacinas, donde Matos registró dos versiones del “Vestido”. En la que titula “de gala”, el justillo de Castrillo se troca en corsé, la saya en falda y la armilla en jersey. Una probable explicación a esta actualización del tema en Hacinas puede ser la pervivencia, hasta prácticamente la actualidad, del rito del reinado. Pudiera ser que en Castrillo, donde esta costumbre se olvidó antes, Matos recopilara una versión correspondiente a los años en los que las prendas antiguas seguían siendo utilizadas, en cambio en Hacinas, la mocedad mantenedora del reinado, fue adaptando su poema a tiempos más actuales.

Comparando varias versiones (vamos a centrarnos en las siete que están resumidas en el cuadro adjunto), observamos, en primer lugar, que se trata de una composición extendida en tipologías muy parecidas entre sí, comenzando, salvo en el caso de Urueñas, por una licencia.

Los diferentes versos van desgranando los elementos que componen el atuendo femenino de una forma enumerativa, salvo en el caso de Fuencaliente, que adquiere una estructura de petición y concesión que el cantor ha ido haciendo a la dama:

*... Ella me pidió pendientes
que fueran de oro fino,
y yo como la quería
también le compré un anillo*

*Ella me pidió justillo
que fuera de terciopelo.
y yo como la quería
también la compré pañuelo...*

Esa similitud, según José Manuel Fraile Gil y Carlos Antonio Porro, puede deberse a que su origen esté en un pliego de cordel.

Las tres versiones sorianas que traemos a colación nos describen de una forma muy detallada el traje tradicional, pero atendiendo a ese origen común y a que su cronología se corresponda con un período en el que en la indumentaria pervivían indumentos actualmente en desuso, nos hace pensar que no se corresponde exactamente la enumeración de prendas con las que realmente se conservan en estos pueblos como propias del lugar.

En el caso de Fuencaliente aparece mencionada la corbata, de la que apenas quedan rastros entre las piezas testigo actuales (en algunos lugares de León y Zamora, este término se refiere a un elemento del vestir infantil).

En las tres versiones se habla del justillo, prenda interior que pasó a un segundo plano con la llegada de las chambras de telas más modernas (algodón), pero que en los pueblos del Coto redondo (Fuentearmegil y Fuencaliente) aún se recuerda y se mantienen algunos en las arcas.

El pañuelo también es cantado en los tres “vestidos” sorianos. Parece referirse al de cabeza, pero en Fuentearmegil se completa la descripción añadiendo otro pañuelo, especificando que se trata del de talle, es decir, el que cubría las espaldas sobre el jubón, que también es descrito en Peñalba y Fuentearmegil.

Camisas blancas, de lino como veíamos en el cantar de Muñecas citado más arriba, van completando la colección de elementos, con otros como las medias con sus preceptivas ligas, que son mencionadas en casi todas las variantes consultadas acudiendo a la misma picardía:

*... Y las ligas de esta dama
yo se las quisiera ver
pero están un poco arriba
sin pecar no puede ser... (Peñalba)*

Las sayas, piezas más destacadas, por su tamaño, no aparecen en su más galana versión, la de paño pardo plisado, comunes en Fuencaliente, sino las más modernas de percal. Y en el caso de Peñalba con el concreto nombre de “vestido”, dejándonos algo desconcertados. Afortunadamente, su descripción, que coincide con la que otras versiones dan a la saya, nos resuelve la duda:



Baile “La Rueda” en Fuencaliente del Burgo. A.H.PSo 1416

*... El vestido de esta dama
figura de una campana
muy redondito de abajo
de cintura muy delgada...*

Para terminar esta revisión, que más que un análisis en una invitación a rebuscar en la literatura oral datos que afiancen el conocimiento de las prendas del vestir popular, señalamos la abundancia de datos sobre la joyería, con anillos, cruces al pecho y pendientes, a veces de oro fino, a diferencia de lo que nos espera en la búsqueda de prendas testigo, que suele ser la nada, salvo en poblaciones muy apegadas a la tradición que sí han conservado aderezos y datos sobre la orfebrería tradicional.

Como conclusión llamamos la atención sobre la abundancia de datos que la literatura popular de tradición oral nos proporciona sobre indumentaria. Como hemos visto, hay género que tienen mayor cantidad de referencias, especialmente aquellas composiciones más antiguas ya que convivieron con la época dorada del vestir popular y conservan terminología perdida en el uso común de las comunidades que las siguen cantando.

También conviene tener precaución a la hora de utilizar estos datos. Es imprescindible compararlos con los informes recabados en la propia localidad sobre denominaciones, modo de vestir, etc., y contextualizarlos acudiendo a la consulta de estudios de otras áreas geográficas y al análisis de protocolos notariales y testamentos, para evitar caer en errores o falsas apreciaciones.

Por último, creemos probar con estas investigaciones, realizadas en 2014, que aún hoy, a principios del siglo XXI, podemos recoger información sobre el rico mundo de la tradición, que aunque en apariencia esté muy estudiado, todavía tiene muchos campos de trabajo prácticamente vírgenes.

ANEXOS: Cuadro comparativo y versiones consultadas.

Peñalba	Fuencaliente	Fuentearmegil	Castrillo (Bu.)	Hacinas (Bu.)	Urueñas (Sg.)	Rades (Sg.)
Licencia	Licencia	Licencia	Licencia	Licencia	Mantilla (p.sg)	Licencia
Pendientes	Zapatos	Pendientes	Pañuelo	Pendientes	Pañuelo	Pañuelo
Cruz	Pendientes	Pañuelo	Armillas	Cruz	Pendientes	Pendientes
Jubón	Anillo	Pañuelo talle	Justillo	Jersey	Perlas	Collares
Justillo	Justillo	Cruz	Saya	Falda	Cruz de plata	Blusa
Pañuelo	Pañuelo	Justillo	Delantal	Delantal	Camisa	Justillo
Vestido	Corbata	Camisa	Ligas	Camisa	Justillo	Camisa
Camisa blanca	Cruz	Ligas	Zapato	Corsé	Enaguas	Sayas
Enaguas	Saya	Zapatito	Medias	Medias	Manteo	Delantal
Medias	Delantal			Ligas	Jubón	Ligas
Ligas	Medias			Horma	Pendientes	Zapato
Zapatos	Cordón			Joyas y perlas	Mandil	Hebillas
	Ligas				Medias y Hebillas	

Vestido, versión del Cancionero Castellano de Agapito Marazuela.

Dame, señora, licencia
 Para cortar un vestido,
 Que nadie le ponga faltas
 Y te venga bien cumplido.
 El pañuelo que te pones
 De día, claro lucero,
 Que te tapa tu belleza
 Y esos tus rubios cabellos.
 Los pendientes que te pones
 Campanillas de oro son,
 Que descansan en tus hombros
 Y dan en mi corazón.
 Los corales que te pones
 Alredor de tu garganta,
 Merecían de que fueran
 De oro y de fina plata.
 El justillo que te pones
 Abrochado con primor,
 Acuérdate de aquel majo
 Que te regaló el cordón.
 El manteo que te pones
 Le comparo a una campana,
 Pomposita por abajo,
 Por arriba acinturada.
 El mandil que tú te pones
 Le comparo a los leones;
 ¡Esa sí que es artimaña
 Para engañar a los hombres!
 Las medias que tú te pones
 Son de una lana muy fina,
 Pues te las hizo el pastor
 Que guarda ovejas merinas.

Las ligas que tú te pones
 No sé decir de qué son;
 Lo preguntaré a tu amante,
 Que sabrá mejor que yo.
 El zapato que te pones
 Es de pulidillo andar;
 ¡Quién fuera zapaterillo
 Para dártelo a calzar!
 Detén tu lengua, detenla;
 No camines tan deprisa,
 Que te falta por decir
 Jubón, mantilla y camisa.
 La camisa que te pones
 Es de lienzo bien curado;
 Los puños y el cabezón,
 de tus manos laboriados.
 El jubón que tú te pones
 Es de jubón de Segovia,
 Que te lo trajo tu amante
 Para cuando fueras novia.
 La mantilla que te pones,
 Que te llega a la cintura,
 Falta que pintar en ella
 Nuestras eternas venturas.
 Adiós, pecho virginal;
 Adiós, ojitos de cielo;
 Adiós, carita de rosa
 Cortada en el mes de enero.

¡Viva la novia!

Versión Garganta de los Montes. Cancionero tradicional de la provincia de Madrid, José Manuel Fraile Gil.

Dame, maya, tus tijeras para cortarte un vestido
 De los pies a la cabeza que te venga bien cumplido.
 Empezando po el pañuelo que te cubra la cabeza
 Por eso te ha dado Dios en ella tanta firmeza.
 Los pendientes de esta dama campanillas de oro son
 Que repican y restañan dentro de mi corazón.
 El collar ya que te pones alrededor de tu garganta,
 Las cuentas deberían ser de ese oro de fina plata.
 El delantal que te pones pingadito a la cintura,
 Guarnecido de claveles del jardín de tu hermosura.
 (Y) el vestido que te pones te comparo a una campana:
 Pimpulidito de abajo de centurita delgada.
 Detente, lengua, detente, no camines tan deprisa,
 Que te queda por decir esa tu blanca camisa.
 Con el jabón que lo lavas, que las manchas ya las quitas;

La saliva de tus entrañas, que las manchas ya las quita.
 Las ligas de esta morena yo se las quisiera ver
 Pero las tié muy tapadas y no se las puedo ver.
 Las medias de esta morena son de estambre o son de lana,
 (Y) ella merecían ser de seda fina acordonada.
 Zapatos de esa morena curruquita ya querrá,
 Quién te pusiera el zapato quién te pudiera calzar;
 Quién te pusiera la herbilla, quién te pusiera el zapato,
 Quién te pusiera la herbilla (y) en ese pie tan gallardo.
 Dame, maya, tus tijeras que no te voy a hacer daño,
 Para cortar el romance que te ha cantado tu mayo.
 El romance que has cortado, y no ha sido con tijeras,
 Que lo ha cortado la Gracia, dientes, quijadas y muelas.
 El romance que has cortado, y con tijeras no ha sido,
 Que lo ha cortado la Gracia y este compañero mío.

El vestido de la dama, Urueñas, Segovia. Ser y Estar en Castilla y León. La indumentaria.

Si quieres que yo te cante el vestir de la mujer
 Ponte de codo en la almohada si le quieres deprender.
 La mantilla que te pones es de paño de Segovia
 La compraron tus padres para cuando fueses novia.
 El pañuelo que te pones tiene basta la color
 Si te casaras conmigo yo te le diera mejor.
 Los pendientes que te pones campanillas de oro son
 Cuando los repiqueteas pegan en mi corazón.
 Las perlas que te pones alrededor de tu garganta
 ¡cuánto mejor te estaría en medio una cruz de plata!
 La camisa que te pones, arrimadita a tus carnes,
 Yo también me arrimaré
 Con la licencia de ti, la tuya y la de tus padres.

El justillo que te pones acúrchale con primor
 Luego me dirás tú, niña quién te regaló el cordón.
 Las enaguas que te pones todas llenas de encaje
 Te las compraron tus padres para el día que te cases.
 El manteo que te pones es comparado a la luna
 Empalmadito de abajo, delgadito de cintura.
 El jubón que tú te pones al modo de Fuentidueña,
 Con los pendientes (de) plata que pareces una reina.
 El mandil que tú te pones de plata sobredorado,
 Cuánto mejor estaría n'el medio un clavel dorado.
 Las medias que tú te pones en ese pulido pie
 ¡Quién fuera zapaterillo para pulizarle bien!
 Las herbillas que te pones son de oro y plata fino
 Bien puedes considerar de que se terminó el vestido.

Versión de Castrillo de la Reina (Burgos), del Reinado. Manuel García Matos.

Licencia pido a esta dama
 Para cortarla un vestido,
 Ninguno le ponga faltas
 Y a ella le venga cumplido.

El pañuelo de esta dama,
 Con puntilla alrededor,
 Rodeado de alfileres
 Y en medio mi corazón.

Cuando te afrochas la armilla
 Te la afrochas con amor,
 Y te acuerdas de aquel majo
 Que te regaló el cordón.

Si te pones el justillo
 Para adorno de tu cuerpo
 Para eso te ha dado Dios
 Memoria y entendimiento.

La saya de esta señora
 La comparo a una campana,

Por abajo redondita,
 De cintura muy delgada.

El delantal de esa dama,
 Con cintas alrededor,
 Y ahora falta que poner
 En medio mi corazón.

Las ligas de esta señora
 Yo se las quisiera ver,
 Pero están un poco arriba,
 Sin pecar no puede ser.

El zapato de esta dama
 Polidito la estará
 ¡Oh, quién fuera zapatero
 Para venirla a calzar!

Las medias de esta señora
 Son de algodón muy fino,
 Perdonen ustés, señores,
 Que aquí se acabó el vestido.

Versión de Hacinas (Burgos), del Reinado. Manuel García Matos.

Licencia pido a esta dama
 Para cortarle un vestido,
 Que nadie le ponga faltas
 Y a ella le esté cumplido.

La peineta que te pones
 En ese dorado pelo,
 No sé si es de asta fina
 O será de caramelo.

Bajo tu dorado pelo
 Tienes, niña, las orejas,
 Los oídos con que oyes
 Y escuchas mis tiernas quejas.

Con esa frente espaciosa
 Parece espejo brillante
 Donde se queda grabada
 La figura de tu amante.

Tus cejas son medias lunas
Y tus ojos dos luceros,
Que alumbran de noche y día,
Lo que no hacen los del cielo.

Tus mejillas son dos rosas
Y tu boquita un clavel
Con que mis penas aumentas,
No sé de quién vas a ser

Tu garganta es escalera
Para subir a adorar
A ese cuerpo tan divino
Y a esa alma tan leal.

Esas dos manzanas blancas
Que tienes en ese pecho
¡Oh, quién se gozará de ellas
Cuando se acerque aquel tiempo!

Con ese delantal blanco
Vas publicando bandera,
Y yo, como buen soldado,
Sentar plaza quiero en ella.

Esas tus piernas polidas
Con las medias encarnadas
Parécense a las perdices
Cuando van por las cañadas.

Ese tu lindo zapato
Y la calcetilla blanca
Y ese mirar tan gracioso
A mi corazón quebrantan

Debajo de ese tejado
Tengo todo mi querer,
Tengo mi suegro y mi suegra
Y en esperanzas mujer.

Vestido de gala, Hacinas (Burgos), del Reinado. Manuel García Matos.

Licencia pido a esta dama
Para cortarla un vestido
Que nadie le ponga faltas.
Porque a ella le está cumplido.

Los pendientes, que son dos,
Firmeza indican de amor,
Yo te los pondría bien,
Prenda de mi corazón.

Una cruz llevas al cuello
Recamada de oro fino,
Yo te compraría una
Si te casaras conmigo.

Es el jersey que te pones
Muy ajustado a tu cuerpo,
Porque eres dama elegante
Y luces tu talle esbelto.

La falda de esa señora
La comparo a una campana,
Redondita por abajo
De cintura es ajustada.

El delantal que te pones
Con la cinta alrededor,
Es el recuerdo del mozo
Que te regaló el cordón.

Espera, mozo arrogante,
No pronuncies tan deprisa,

Pues has pasado por alto
El corsé y la camisa.

La camisa que te pones
Es blanca como la nieve,
Por economizar tela
Ni cuello ni mangas tiene.

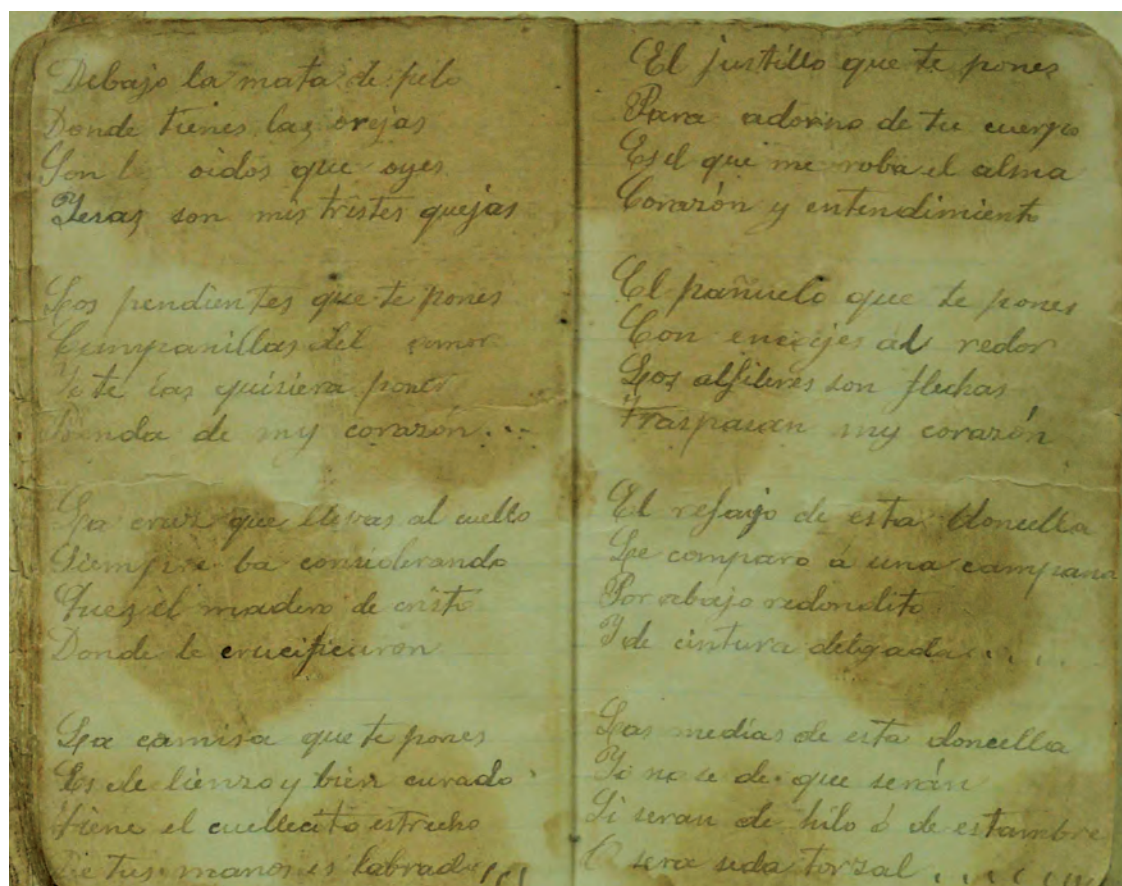
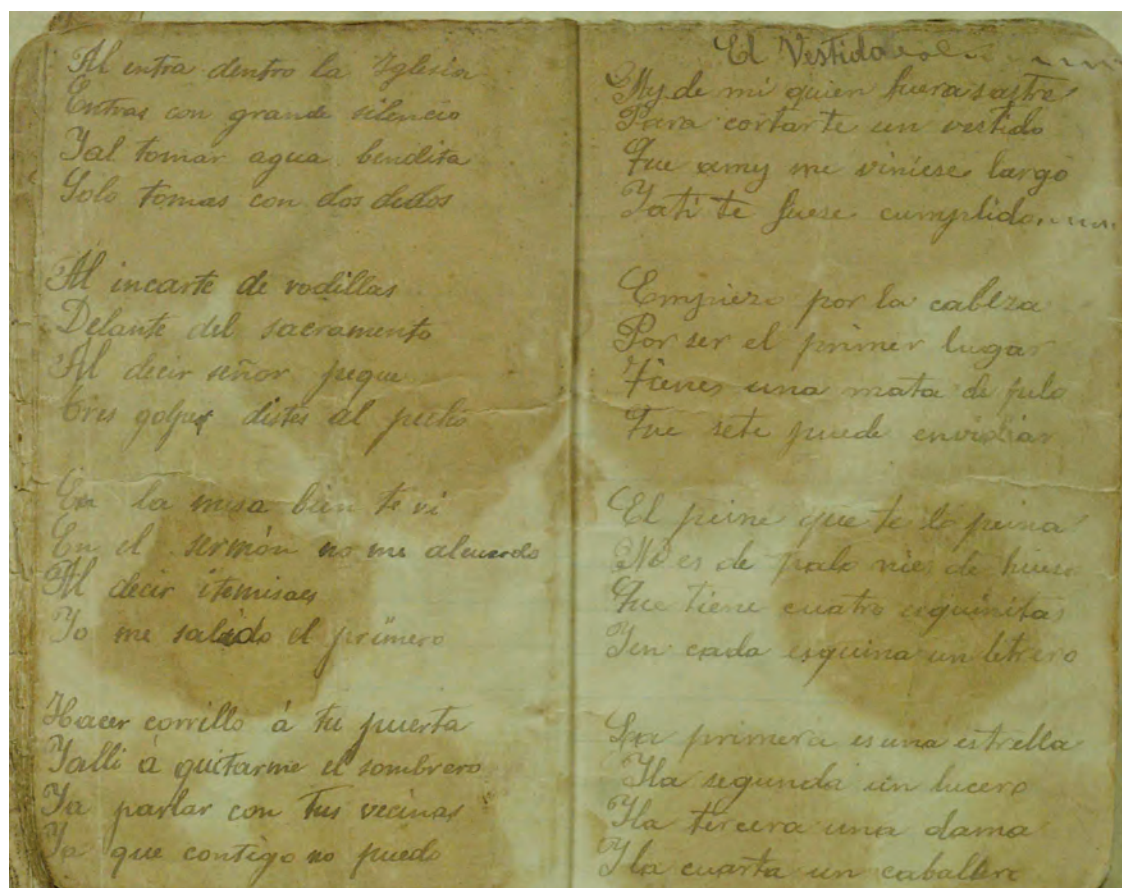
Tiene el corsé que te pones
De las rosas el color,
Acuérdate de aquel mozo
Que te regaló el cordón.

Las medias de esta doncella
Yo no sé de qué serán,
Acaso de hilo o de estambre
O de seda natural.

Las ligas de esta doncella
Yo se las quisiera ver,
Pero están un poco arriba,
Sin pecar no podrá ser.

Tienes un pie tan polido
Que no hay horma para él,
Dame la medida, niña,
Que yo te los compondré.

Todas las joyas y perlas
Que llevas en el vestido,
Te las compraré gustoso
Si te casases conmigo.



Versión de Rades de Pedraza, Segovia. José Manuel Pedrosa.

¿Me das licencia, señora,
para contarte el vestido,
que ni sea corto ni largo
que te esté muy bien cumplido?

Comienzo por el pañuelo,
hermoso y claro lucero,
que te cubre la cabeza
y esos tus rubios cabellos.

Los pendientes que te pones
campanillas de oro son
que descansan en tus hombros
y tocan el corazón.

Los collares que te pones
alrededor de tu garganta
merecías tú que fueran
de oro y de fina plata.

Esa blusa que te pones
para adornar a tu cuerpo,
para eso te ha dado Dios
memoria y entendimiento.

Detente, lengua, detente,
no camines tan deprisa
que te dejas el justillo
y esa tu blanca camisa.

El justillo que te pones
y abróchale con primor,
acuérdate de aquel majo
que te regaló el cordón.

La camisa que te pones
es de lienzo muy delgado
el cabezón y los puños
de tus manos son labrados.

Esas sayas que te pones
con esa cinta alrededor
falta que pintar en ella,
señora, tu corazón.

El delantal que te pones
alrededor de la cintura
falta que pintar en ella,
señora, el sol y la luna.

Las ligas de la señora
yo se las quisiera ver,
pero las tié tan guardadas
que eso no va a poder ser.

Las medias de la señora
son de hilo y de algodón,
merecía ella que fuera
de seda sobredorada.

El zapato de la niña
qué pulido está en el pie.
¡Ay, quién fuera zapatero
para írsele a poner!

Las hebillas del zapato
son de oro y cristal fino;
me perdonarás, señora,
la falta que tié el vestido.

El Vestido, Fuentearmegil

Licencia pido señores
para cantar el vestido
que a nadie le ponga faltas
y a ti te venga cumplido

Empiezo por la cabeza
por ser el primer lugar
tienes niña una madeja
que se te puede rizar

Debajo de la madeja
tienes niña las orejas
los oídos con que me oyes
y escuchas mis tristes quejas

Los pendientes que son dos
la firmeza y el amor
eso lo tengo yo en ti
prenda de mi corazón

Tienes la frente espaciosa
parece espejo brillante
donde se mira la cara
el pulido de tu amante

Tus cejas son medias lunas
tus ojos son dos luceros
que alumbran de noche y día
lo que no hacen los del cielo

Tus labios son dos corales
tus mejillas medias perlas
y para decirlo todo
es un hechizo tu lengua

Ese pañuelo que llevas
con encaje alrededor
los alfileres son flechas
traspasan mi corazón

Ese pañuelo que llevas
tendido sobre ese talle
vale más lo que te agrada
que lo que el pañuelo vale

La cruz que llevas al pecho
en ella me voy fijando
y se parece al madero
que a Cristo crucificaron

Cuando te atas el justillo
te lo atarás con primor

acuérdate de aquel mozo
que te regaló el cordón

La camisa de esa dama
la comparo a una campana
redondita por debajo (abajo)
de cintura muy delgada

Las ligas de esa señora
yo se las quisiera ver
si las echa un poco arriba
sin peca no puede ser

Quisiera ser zapatito
de ese pulidito pie
para ver todos los días
los que el zapatito ve

Después de haberte vestido
de los pies a la cabeza
ahora te vas con otro
y a mí en la calle me dejas.

El vestido, Fuencaliente del Burgo.

Para cortar un vestido
señores licencia pido
que nadie le ponga faltas
y a ella le sea cumplido

Ella me pidió zapatos
que fueran de tacón fuerte
y yo como la quería
también le compré rodete

Ella me pidió pendientes
que fueran de oro fino
y yo como la quería
también le compré un anillo

Ella me pidió justillo
que fuera de terciopelo
y yo como la quería
también la compré pañuelo

Ella me pidió corbata
y que fuera de color
yo la compré para el cuello
la cruz de nuestro señor

Ella me pidió una saya
y que fuera de percal
y yo como la quería
también compré delantal

Ella me pidió unas medias
y que fueran de algodón
y yo como la quería
también le compré un cordón

Ella me pidió unas ligas
yo le dije te las daré
y después que te las pongas
me las has dejar de ver

Ahora que te he vestido
de los pies a la cabeza
ahora con otro te vas
y a mí solo me dejas

Despedida y no partida
dijo un galán de buen arte
despedida y no partida
la pena es la que se parte.

El vestido, Peñalba de San Esteban.

Con licencia de tus padres
te voy a hacer un vestido
que nadie te ponga faltas
y a ti te venga cumplido

Los pendientes que son dos
son finura del amor
yo te los pondría bien
prenda de mi corazón

La cruz que llevas al pecho
siempre va considerando
que significa el madero
donde Cristo fue clavado

Ese jubón que te pones
para adorno de tu cuerpo
por eso te ha dado Dios
memoria y entendimiento

Si te aprietas el justillo
apriétate con amor
acuérdate de aquel majo
que te regaló el cordón

El pañuelo que te prendes
con encaje alrededor
los alfileres con flechas
traspasan mi corazón

El vestido de esta dama
figura de una campana
muy redondito de abajo
de cintura muy delgada

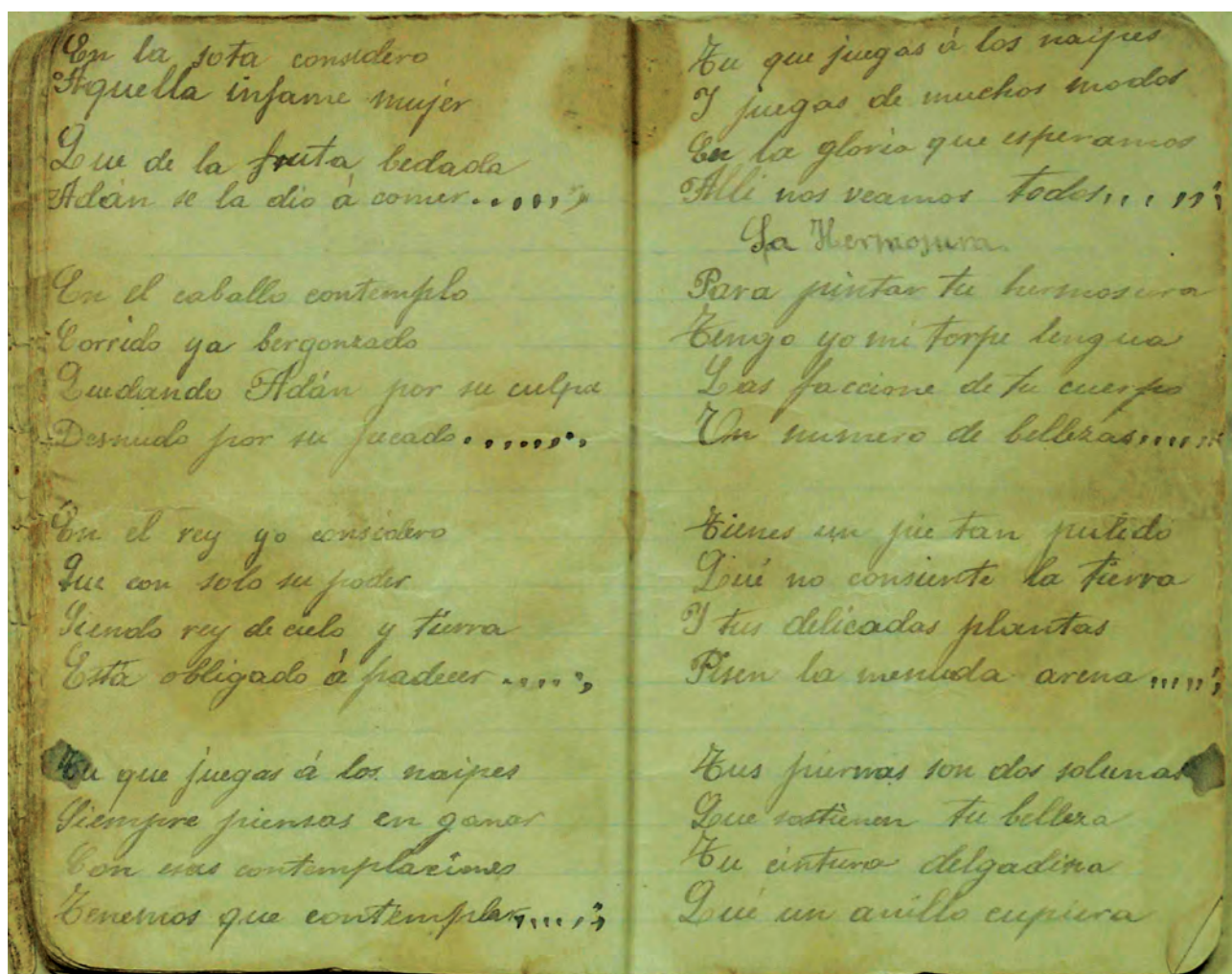
Detente lengua detente
no prodigas tan deprisa
que te vas dejando atrás
esa tu blanca camisa

las enaguas de esa dama
son de una tela muy fina
para adornar en su cuerpo
bastará de muselina

Las medias de esa dama
yo no sé de qué serán
si serán de hilo estambre
o de seda regular

Y las ligas de esta dama
yo se las quisiera ver
pero están un poco arriba
sin pecar no puede ser

los adornos del zapato
son de coral y muy fino
y perdónenme señores
que aquí se acaba el vestido.



Letrillas del reinado de Santervás del Burgo

BIBLIOGRAFÍA:

- FRAILE GIL, José Manuel, *Cancionero tradicional de la provincia de Madrid*, Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de documentación y publicaciones. 2005.
- MARAZUELA ALBORNOS, Agapito, *Cancionero castellano de Agapito Marazuela*, Ediciones Derviche, 2013.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos Antonio, *Ser y estar en Castilla y León. La Indumentaria: la desnudez, la identificación, la visión de los otros, vestir y desvestir*. Zamora: Museo Etnográfico de Castilla y León; Valladolid: Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León. 2006.
- PEDROSA, José Manuel, *Cantos y costumbres nupciales de Rades de Pedraza (Segovia)*, Revista de Folklore, nº 166, año 1994.
- PÉREZ TRASCASA, Gonzalo y MARIJUÁN ADRIÁN, Ramón, *La música tradicional en Castilla y León*. RTVE Música. 1995.
- Fondo de Música Tradicional del CSIC-IME, Barcelona: www.musicatradicional.eu Misión M54, Manuel García Matos.

“EL VESTIDO”.

ESTUDIO MUSICAL DE TRES EJEMPLOS SORIANOS: FUENCALIENTE DEL BURGO, FUENTEARMEGIL Y PEÑALBA DE SAN ESTEBAN.

Susana Arroyo San Teófilo

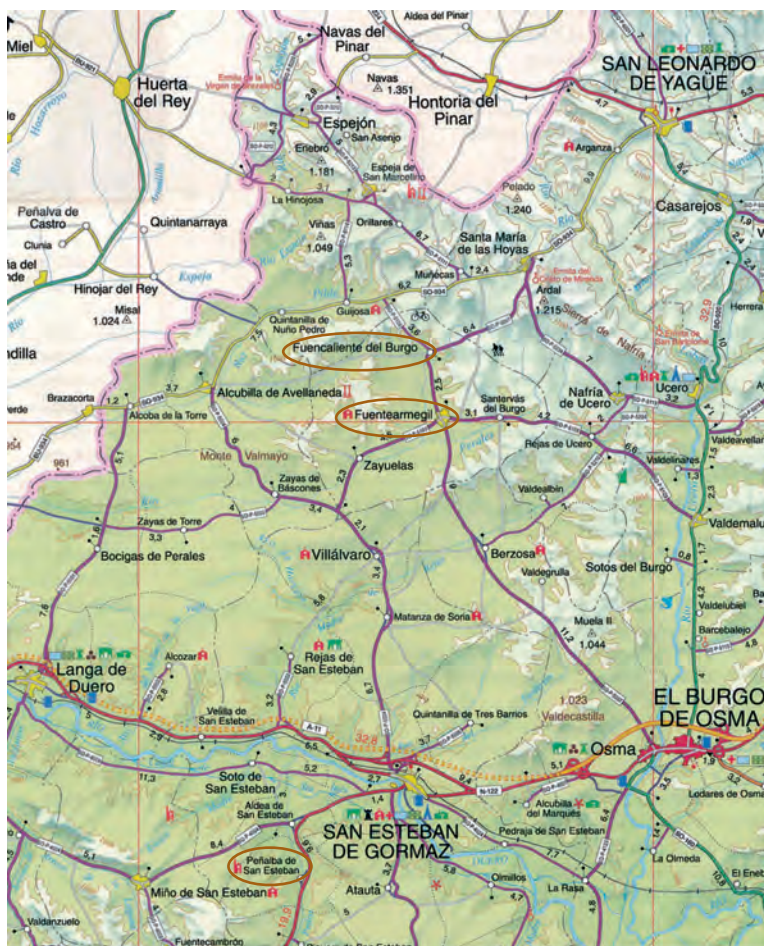
El estudio musical que se muestra en este artículo, parte de la convocatoria y concesión en mayo de 2014 de tres Becas de Investigación Etnográfica para jóvenes investigadores por parte de la Excma. Diputación de Soria a través del Departamento de Cultura y Juventud, cuyo objetivo principal era situar a Soria en el mapa de la música tradicional realizando un exhaustivo trabajo de campo por toda la provincia. Ya en los años 30, Kurt Schindler llevó a cabo los primeros intentos en crear un cancionero soriano, hecho que finalmente derivó en una obra mayor, *Música y poesía popular de España y Portugal* (Schindler: 1991) con alto contenido en piezas sorianas que, sin duda, ha servido de base en los inicios de esta investigación.

Son muchas y variadas las tonadas que hemos recogido en ese periplo por la provincia de Soria. El hecho de que este seminario estuviera circunscrito en la temática de indumentaria histórica y tradicional,

me permitió seleccionar tres que, casualmente, están muy vinculadas a esta línea. Son tres ejemplos de “El vestido” que se interpretaban en la festividad de El Reinado y Rondas Navideñas en las localidades de Fuencaliente del Burgo, Fuentearmegil y Peñalba de San Esteban, todas ellas ubicadas en el Oeste de la provincia.

Las dos primeras localidades pertenecen a la comarca de Tierras del Burgo y al mismo ayuntamiento emplazado físicamente en Fuentearmegil. Apenas distan unos 3 kilómetros pero sus ejemplos de “El vestido” resultan bien distintos. Peñalba de San Esteban, más al Sur que las anteriores, pertenece al municipio de San Esteban de Gormaz.

Aunque en ocasiones, hablar de distancias espaciales en la música de tradición oral no resulta del todo relevante encontrando piezas que han viajado varios kilómetros y se han mantenido casi idénticas en lugares alejados entre sí, en esta ocasión tenemos que hablar de tres ejemplos muy diferentes sin raíz común en su tipo melódico.



Para el análisis musical de los ejemplos de Fuencaliente del Burgo y Fuentearmegil, he realizado la transcripción musical de las grabaciones realizadas en el trabajo de campo del equipo becado al que pertenezco. La transcripción del ejemplo de Peñalba de San Esteban me ha sido cedida amablemente para este artículo por Lola Pérez Rivera, catedrática de Etnomusicología en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, como documento integrante de su tesis doctoral, transcrita de la grabación recogida en la colección de RTVE *La música tradicional en Castilla y León* (RTVE: 1995) realizada y dirigida por Gonzalo Pérez Trascasa y Ramón Marijuán Adrián.

Es cierto que si no se poseen unos mínimos conocimientos del lenguaje de la música, será complejo comprender determinados aspectos estrictamente musicales que voy a señalar, propios de lo que se entiende como un análisis de una partitura; por ello, remito a la Excma. Diputación de Soria donde se encuentran depositados dichos materiales sonoros con el fin de que aquellos interesados en percibir de manera auditiva esas peculiaridades musicales, puedan hacerlo escuchando directamente a los verdaderos protagonistas de la tradición.

En la música de tradición oral es posible establecer una comparativa entre piezas que poseen un tipo melódico similar (una melodía parecida), lo cual permite trazar una línea evolutiva entre ellas como variantes, o localizar tipos melódicos totalmente diferentes (distinta melodía y/o distinto ritmo) pero que en función del texto y del contexto nos remiten a ejemplos de una misma pieza, hecho que nos hace hablar de versiones. Planteo esta dicotomía puesto que a través del análisis musical se puede determinar cuál de estos dos planteamientos está presente entre los tres ejemplos seleccionados. Para llevar a cabo el análisis, voy a tener en cuenta los siguientes cinco parámetros que, desde mi punto de vista, son sencillos pero suficientes para definir las características que muestran estas piezas:

- 1) COMPÁS
- 2) SONORIDAD
- 3) ÁMBITO MELÓDICO
- 4) PERFIL MELÓDICO
- 5) RELACIÓN ESTRUCTURAL ENTRE EL TEXTO Y LA MÚSICA



Gaiteros. Reinado de los Mozos de Fuencaliente del Burgo. AHPSo 1422

EL REINADO. “EL VESTIDO”

Fuencaliente del Burgo

Tr. Susana Arroyo San Teófilo

$\text{♩} = 108$

Pa - ra cor - tar un ves - ti - do se - ño - res li - cen - cia pi - do,

6 que na - die le pon - ga fal - tas si a e - lla le se - a cum - pli - do.

Para cortar un vestido
señores licencia pido,
que nadie le ponga faltas
si a ella le sea cumplido.

Ella me pidió zapatos
que fueran de tacón fuerte,
y yo como la quería
también le compré rodete.

Ella me pidió pendientes
que fueran de oro fino,
y yo como la quería
también le compré un anillo.

Ella me pidió justillo
que fuera de terciopelo,
y yo como la quería
también la compré un pañuelo.

Ella me pidió corbata
y que fuera de color,
yo la compré para el cuello
la cruz de Nuestro Señor.

Ella me pidió una saya
y que fuera de percal,
y yo como la quería
también compré un delantal.

Ella me pidió unas medias
y que fueran de algodón,
y yo como la quería
también le compré un cordón.

Ella me pidió unas ligas,
yo dije: “Te las daré
y después que te las pongas
me las has dejar de ver”.

Ahora que te he vestido
de los pies a la cabeza,
ahora con otro te vas
y a mí solo me dejas.

“Despedida y no partida”
dijo un galán de buen arte,
“despedida y no partida”
la pera es la que se parte.

1. ANÁLISIS MUSICAL

1.1. “El vestido” de Fuencaliente del Burgo.

- 1) **COMPÁS.** Alternancia entre los compases de 2/4 y 3/4 en función de la acentuación del texto. En ambos casos son compases de subdivisión binaria.
- 2) **SONORIDAD.** Para valorar este ítem, hay que fijarse en la armadura de la pieza (posibles bemoles o sostenidos que aparecen colocados al lado de la clave de sol), alteraciones accidentales y la nota final. No tenemos armadura inicial ni inestabilidades accidentales y/o cromatizaciones a lo largo de la pieza. En el lenguaje tonal funcional de la música culta occidental hablaríamos de la tonalidad de Do Mayor o La menor y para decidir entre ambas, hay que comprobar la nota final. En este caso acaba en un “mi” que no se corresponde con la tónica de Do Mayor ni de La menor, con lo que se podría plantear que estamos ante una sonoridad modal en altura “mi”. Para resolver esta encrucijada es necesario ir más allá y estudiar el comportamiento de la melodía de manera que determine cuál es la correcta. Basta con revisar la línea melódica inicial que se construye con sonidos sucesivos y ascendentes desde “sol” a “do”, formando así un intervalo de 5º Justa que nos remite

a un comportamiento tonal y Mayor debido a las distancias interválicas que se generan entre las notas de la pieza. En definitiva, y a pesar de no acabar en la tónica, estaríamos en la tonalidad de Do Mayor acabando de manera suspensiva en el III grado.

- 3) **ÁMBITO MELÓDICO.** Este parámetro define la distancia interválica entre el sonido más grave y el más agudo de la pieza. La distancia que en este caso se establece está entre un “mi” y “re”, un intervalo de 7º menor. Esto nos habla de riqueza melódica por la variedad de alturas existentes entre estos dos en la propia melodía; es decir, la melodía se construye con 7 notas distintas. Un mayor número de sonidos diferentes es más rico, más evolucionado y más complejo.
- 4) **PERFIL MELÓDICO.** Si trazamos una línea uniendo las cabezas de las notas de la melodía, aparece un trazo que nos define la forma visual de la misma. Es posible apreciar dos trazos: el primero con una melodía en arco, y el segundo con una melodía en ondas. Esto puede traducirse en sencillez al iniciar la estrofa y variedad rítmica y melódica para finalizarla. Si a esto se le suma el hecho que de esta pieza se cantaba de manera antifonal entre el grupo de mozos, explica la diferencia entre ambas líneas ya que se corresponde al propio modo de interpretarla.
- 5) **RELACIÓN TEXTO- MÚSICA.** En este aspecto son varias las cuestiones a comentar. Desde el punto de vista textual es una pieza de estructura simple dado que todo son estrofas en las que siempre se repite la misma melodía. Estas estrofas se articulan en cuartetos de versos octosílabos con rima asonante en los pares quedando sueltos los impares. Desde el punto de vista musical, existe una adecuación silábica perfecta con una sílaba por cada sonido de la melodía. Ahora, si observamos las figuras y silencios, se aprecia un reposo tras el segundo verso con un silencio de negra. Esto remite a una frase musical que encierra dos semifrases. Si se conjuga lo textual y con lo musical, se define una estructura de cuatro versos textualmente diferentes (A, B, C, D) insertos en cuatro incisos melódicos distintos (a, b, c, d):

MÚSICA:	A B	C D
TEXTO:	a b	c d
	→	→

Las flechas indican que entre los dos primeros incisos no existe cesura alguna pero sí con respecto a los dos últimos. De nuevo se localiza otro elemento que remite a esa interpretación antifonal de la pieza. Presenta un total de 10 estrofas en las que sin orden establecido describe las partes del vestido de la dama. Con respecto al contenido del texto, es la más breve de las tres tonadas pero la más concisa en el material, forma y características de todas estas prendas.

1. 2. “El vestido” de Fuentearmegil.

- 1) **COMPÁS.** A pesar de esos 3 km de distancia entre Fuencaliente del Burgo y Fuentearmegil, esta resulta una pieza bastante diferente desde el punto de vista musical aunque no tanto respecto a lo textual. Al igual que la anterior, presenta alternancia de dos compases derivados de un mismo tronco: la subdivisión ternaria. 6/8 es un compás binario de subdivisión ternaria (compás que aparece en la jota, por ejemplo) y 9/8, compás ternario de subdivisión ternaria. Se hace necesario usar estos dos compases en la transcripción dadas las características silábicas del texto.
- 2) **SONORIDAD.** Aunque melódica y rítmicamente la pieza sea bastante diferente con respecto a la de Fuencaliente del Burgo, ambas presentan la misma sonoridad, tonalidad de Do Mayor acabando en el III grado. Aquí la consideración de música tonal es muy evidente gracias al salto directo de 5º Justa entre las dos primeras notas de la tonada y a la ausencia de armadura y alteraciones accidentales. El salto interválico es el detalle más claro de que, aunque de nuevo la pieza no acabe en su tónica, es música tonal.
- 3) **ÁMBITO MELÓDICO.** El intervalo de siete notas entre la más aguda y la más grave de la melodía, de “do” a “si”, vuelve a repetirse aunque en este caso el intervalo está alterado en un semitono más siendo de 7º Mayor. Así se configura como una melodía compleja y rica en sonidos.



Gaitero y pandereta de Fuencaliente del Burgo. AHPSO 1410

- 4) PERFIL MELÓDICO:** Tal y como muestra el trazo entre las cabezas de las notas, la melodía comienza en forma de arco pero rápidamente se vuelve más movida adquiriendo un perfil en ondas.
- 5) RELACIÓN TEXTO-MÚSICA:** Al igual que en el caso de Fuencaliente del Burgo, estamos ante una pieza de estructura simple en la que todo son estrofas y todas ellas con misma melodía. Se repite la estructura poética de cuartetos octosilábicos con rima asonante en los pares quedando sueltos los impares, y presenta un impase entre el segundo y tercer verso con un silencio de corchea; es decir, una frase musical formada por dos semifrases:

MÚSICA:	A B	C D
TEXTO:	a b	c d
	→	→

A pesar de tener la misma estructura textual que la pieza de Fuencaliente del Burgo al igual que su interpretación de manera antifonal, se observa que en este caso ha conservado más contenido reflejado en un mayor número de estrofas: 15 en total, que se inician con una descripción del retrato de la dama y derivan en el vestido como tal. Desde este punto de vista, es la pieza más amplia de las tres y no se ciñe solo al vestido propiamente dicho.

EL REINADO. “EL VESTIDO”

Fuentearmegil

Tr. Susana Arroyo San Teófilo

$\text{♩} = 69$

Li - cen - cia pí - do se - ño - res pa - ra can - tar el ves - ti - do, — que

na - die le pon - ga fal - tas ya tí te ven - ga cum - pli - do.

Licencia pido señores
para cantar el vestido,
que nadie le ponga faltas
y a tí te venga cumplido.

Empiezo por la cabeza
por ser el primer lugar,
tienes niña una madeja
que se te puede rizar.

Debajo de la madeja
tienes niña las orejas,
los oídos con que me oyes
y escuchas mis tristes quejas.

Los pendientes que son dos,
la firmeza y el amor,
eso lo tengo yo en ti,
prenda de mi corazón.

Tienes la frente espaciosa
parece espejo brillante,
donde se mira la cara
el pulido de tu amante.

Tus cejas son medias lunas,
tus ojos son dos luceros
que alumbran de noche y día
lo que no hacen los del cielo.

Tus labios son dos corales,
tus mejillas medias perlas,
y para decirlo todo
es un hechizo tu lengua.

Ese pañuelo que llevas
con encaje alrededor,
los alfileres son flechas
traspasan mi corazón.

Ese pañuelo que llevas
tendido por ese talle,
vale más lo que te agrada
que lo que el pañuelo vale.

La cruz que llevas al pecho
en ella me voy fijando,
que se parece al madero
que a Cristo crucificaron.

Cuando te atas el justillo
te lo atarás con primor,
acuérdate de aquel mozo
que te regaló el cordón.

La camisa de esa dama
la comparo a una campana,
redondita por debajo
de cintura muy delgada.

Las ligas de esa señora
yo se las quisiera ver,
si las echa un poco arriba
sin pecar no puede ser.

Quisiera ser zapatito
de ese pulidito pie,
para ver todos los días
lo que el zapatito ve.

Después de haberte vestido
de los pies a la cabeza,
ahora te vas con otro
y a mí en la calle me dejas.

1. 3. “El vestido” de Peñalba de San Esteban.

1) COMPÁS. De las tres piezas, esta es la presenta rasgos más arcaicos. Hay que tener en cuenta que se recogió hace aproximadamente 30 años y que la tradición oral cambia con mucha facilidad los patrones melódico-rítmicos debido a la contaminación musical tonal del paso del tiempo. Con respecto al compás, el ritmo es muy variable usando tanto la subdivisión quinaria con el 5/8 como la binaria en el 4/8. Esto le confiere la sensibilidad de inestabilidad rítmica.

2) SONORIDAD. Desde el punto de vista sonoro, este ejemplo resulta también más arcaico. Teniendo en cuenta el “si bemol” de la armadura, el “do sostenido” alterado accidentalmente y el “re” como nota final, se podría plantear la posibilidad de estar en la sonoridad de re menor. Sin embargo, el comportamiento de la melodía moviéndose en un ámbito estrecho y el propio sentido musical de la misma, determina que se trata de un modo de “la” en altura “re” con el VII grado cromatizado. Basta con organizar una escala desde “re” (por ser la nota final) y añadir las alteraciones de la armadura (si bemol). El patrón de tonos y semitonos resultante entre los sonidos de esa escala desde “re” se corresponde con el modo de “la”; la inestabilidad en el VII grado (en este caso cromatizado) es posible en este modo lo que indica que, aunque aún en un plano modal, va camino a lo tonal.

EL REINADO. “EL VESTIDO”

Peñalba de San Esteban

Tr. Lola Pérez Rivera

$\text{♩} = 208$

Con li-cen-cia de tus pa-dres— te voy a ha-cer un ves-ti-do que na-

die te pon-ga fal-ta— y a ti te ven-ga cum-pli-do.

Con licencia de tus padres
te voy a hacer un vestido,
que nadie te ponga falta
y a ti te venga cumplido.

Los pendientes que son dos
son finura del amor,
yo te los pondría bien
prenda de mi corazón.

La cruz que llevas al pecho
siempre va considerando
que significa el madero
donde a Cristo fue clavado.

Ese jubón que te pones
para adorno de tu cuerpo,
por eso te ha dado Dios
memoria y entendimiento.

Si te aprietas el justillo
apriétate con amor,
acuérdate de aquel majo
que te ha apretado el cordón.

El pañuelo que te prendes
con encaje alrededor,
los alfileres son flechas
traspasan mi corazón.

El vestido de esta dama
figuran una campana,
muy redondita de abajo
de cintura muy delgada.

Detente, lengua, detente,
no prodigas tan deprisa
que te va dejando atrás
esa tu blanca camisa.

Las enaguas de esta dama
son de una tela muy fina,
para adornar en su cuerpo
gasta la de muselina.

Las medias que usa esta dama
yo no sé de qué serán,
si serán de hilo estambre
o de seda regular.

Y las ligas de esta dama
yo se las quisiera ver,
pero están un poco arriba
sin pecar no puede ser.

Los adornos del zapato
son de coral muy fino
y perdónenme, señores,
que aquí se acaba el vestido.

- 3) ÁMBITO MELÓDICO.** Los rasgos de modalidad también se aprecian en este parámetro puesto que como he comentado anteriormente, es muy estrecho; apenas utiliza 5 sonidos diferentes en la construcción de la melodía, de un “do sostenido” a un “sol”, intervalo de 5^o disminuida. Esta sencillez en el número de sonidos conforma un discurso melódico que se mueve muy poco recordando a la salmodia religiosa medieval.
- 4) PERFIL MELÓDICO.** En este caso se adecúa por completo a su ámbito; al contar con pocos sonidos la melodía se mueve mucho creando un perfil en ondas de principio a fin.
- 5) RELACIÓN TEXTO- MÚSICA.** Al igual que en Fuentcaliente del Burgo y Fuentearmegil, es una pieza de estructura simple: todo son estrofas y misma melodía para todas ellas. Sus cuartetas de versos octosílabos tienen rima asonante en los pares y los impares quedan sueltos. La división en dos

semifrases melódico-textuales también se lleva a cabo entre el segundo y tercer verso con un silencio permitiendo reposar el texto y la melodía y estableciendo la siguiente estructura:

MÚSICA: A A' B C
 TEXTO: a b c d
 → →

En la parte musical, encontramos una diferencia con respecto a las otras dos tonadas puesto que los dos primeros versos utilizan un inciso melódico muy similar pero no ocurre de manera paralela en el texto ya que los cuatro versos son diferentes. En el número de estrofas estaría a medio camino entre el ejemplo de Fuencaliente del Burgo y Fuentearmegil aunque muestra con mucho detalle las partes del vestido.

2. COMPARATIVA DE LOS TRES EJEMPLOS Y CONCLUSIONES

Una vez expuestas de manera individual las características musicales de los tres ejemplos seleccionados, es posible valorar y definir similitudes y/o diferencias entre ellas a través de las siguientes tablas comparativas.

PIEZA	LOCALIDAD	COMPÁS	SONORIDAD	ÁMBITO MELÓDICO	PERFIL MELÓDICO	RELACIÓN MÚSICA-TEXTO			
El vestido El reinado	Fuencaliente del Burgo	3/4 y 2/4 Subdivisión binaria	Do Mayor acabando en III grado	7º menor (Mi-Re)	Melodía en arco y ondulada	Cuartetas octosilábicas con rima asonante en pares e impares sueltos	Simple (todo con estrofas con la misma tonada)	AB ab →	CD cd →
El vestido El reinado	Fuentearmegil	6/8 y 9/8 Subdivisión ternaria	Do Mayor acabando en III grado	7º Menor (Do-Si)	Melodía en arco y ondulada			AB ab →	CD cd →
El vestido Ronda de Navidad	Peñalba de San Esteban	5/8 y 4/8 Subdivisión quinaría y binaria	Modo de la altura “re” con VII cromatizado	5º disminuida (Do#-Sol)	Melodía ondulada			AA' ab →	BC cd →

Esta primera tabla compara los elementos musicales analizados en cada ejemplo lo que permite determinar las siguientes conclusiones desde el punto de vista musical:

1. La relación que se establece entre estas tres piezas resulta ser la de versiones de un mismo ejemplo musical, ya que solo podemos establecer parentesco gracias al texto de la pieza porque desde el punto de vista musical y, aún coincidiendo en algunos aspectos, son muy tonadas muy diferentes. También son relacionables gracias al contexto en el que dichas piezas se interpretaban, datos que nos aportaron los informantes en las entrevistas de trabajo de campo así como con lo reflejado sobre “El vestido” de Peñalba de San Esteban en el libreto de la colección donde está incluido.

2. En segundo lugar partiríamos del ítem de la sonoridad ya que es el que más información aporta en cuanto a rasgos de arcaísmo. Cuando se trata de versiones de una misma pieza, no es posible establecer un recorrido evolutivo como tal dado que los tipos melódicos son diferentes y no determinan ese proceso de cambio paulatino. Sin embargo, sí se puede definir cuál de ellas es más antigua y cuál más moderna, considerando que lo modal sería menos evolucionado que lo tonal, al igual que ocurrió a lo largo de la historia de la música culta occidental. El ejemplo más arcaico de los tres es el de Peñalba de San Esteban: es la única pieza modal de las tres y con ámbito melódico más estrecho.

3. Los ejemplos de Fuencaliente del Burgo y Fuentearmegil, al tener la misma sonoridad obligan a valorar otros elementos que decidan mayor evolución entre ellas: el ya comentado intervalo de 5º Justa inicial entre “do” y “sol” y su manera de presentarse en cada caso, los saltos interválicos, los giros melódicos y el perfil melódico. El primero busca llegar a la 5º por sonidos sucesivos lo cual resulta más pausado y fácil

de cantar; el segundo, por el contrario, presenta un salto de 5° directa entre los dos sonidos. Desde mi punto de vista, “El vestido” de Fuencaliente del Burgo no prescinde todavía de esa sencillez melódica para llegar a cada sonido poco a poco y por grados conjuntos, por lo que considero que es menos evolucionada que la de Fuentearmegil.

Si nos centramos en el plano textual, el resultado es el siguiente:

EL VESTIDO			
LOCALIDAD	Fuencaliente del Burgo	Fuentearmegil	Peñalba de San Esteban
ESTROFAS	10	15	12
DESCRIPCIÓN	Desordenada	Retrato desde la cabeza y vestido de arriba a abajo	De arriba a abajo
ESTROFA Y ELEMENTOS NOMBRADOS	2. Zapatos- de tacón fuerte y rodete 3. Pendientes- de oro fino y anillo 4. Justillo- de terciopelo y pañuelo 5. Corbata- de color y cruz- para el cuello 6. Saya- de percal y delantal 7. Medias- algodón y cordón 8. Ligas	2. Cabeza- con una madeja 3. Orejas- con oídos 4. Pendientes 5. Frente y cara 6. Cejas- ojos 7. Labios- mejillas- lengua 8. Pañuelo- de encaje y alfileres 9. Pañuelo- en el talle 10. Cruz- al pecho 11. Justillo y cordón 12. Camisa 13. Ligas 14. Zapatito	2. Pendientes 3. Cruz- al pecho 4. Jubón- en el cuerpo 5. Justillo y cordón 6. Pañuelo- con encaje y alfileres 7. Vestido 8. Camisa- blanca 9. Enaguas- de muselina 10. Medias- hilo de estambre o seda regular 11. Ligas 12. Zapatos- adorno de coral

Esta tabla se refiere al número de estrofas que posee cada ejemplo, modo en que aparecen enumeradas las prendas del vestido así como la estrofa en la que aparece cada elemento y/o material del que están hechos. Sin duda suponen tres piezas clave para conocer las prendas que, presumiblemente, conformaban en vestido femenino. A pesar de que “El vestido” de Fuentearmegil es el más extenso, no aporta tanta información al detalle como el de Fuencaliente del Burgo o Peñalba de San Esteban, que nos indican no solo la prenda, sino también el tipo de confección.

Este breve análisis textual supone un nuevo punto de partida y posibilidad de estudio para expertos en indumentaria tradicional, ya que estas descripciones musicales pueden ayudar a reconstruir ese pasado muchas veces perdido en sobraos olvidados. Recalco por ello, la importancia del trabajo de investigación inicial patrocinado por la Excm. Diputación de Soria, no solo por poder recopilar, clasificar, ordenar, transcribir y estudiar este legado musical sino por los interesantes datos etnográficos que pueden hallarse a partir de material estrictamente musical.

En definitiva, este análisis musical básico de los hasta ahora recogidos como ejemplos musicales de “El vestido” en la provincia de Soria, demuestra la importancia de este tipo de trabajos de investigación. Tal vez en un futuro, se hallen nuevos ejemplos como variantes o versiones que permitan estudiar de nuevo y de una manera más amplia la evolución musical de esta pieza a lo largo del tiempo por la provincia soriana. Por último, agradecer a las informantes de Fuencaliente del Burgo y Fuentearmegil así como a los que en su día lo fueron en Peñalba de San Esteban, por su interés en mostrarnos esta riqueza musical que forma parte de sus historias de vida. Sin ellos, esto ya no hubiera sido posible.

BIBLIOGRAFÍA

SCHINDLER, Kurt. *Música y poesía popular de España y Portugal*. Reed. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 1991. Nos. 542 a 905. De SCHINDLER, K. *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States, 1941.

EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SORIA. Mapa de la provincia edición 2009.

MANZANO ALONSO. Miguel. Cancionero Popular de Burgos. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 2001.

La música tradicional en Castilla y León. Madrid: RTVE, 1995. Depósito Legal: M17425- 1995. Disco 5, pista 32.

INDUMENTARIA Y FOLKLORE. ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE NUESTRA INDUMENTARIA

Carlos Martín

Tenemos que ir a la edad media para que la literatura española recoja algunos aspectos de la indumentaria popular e histórica, sobre todo relacionados con algunos tocados femeninos y adornos.



Aunque los más prestigiosos investigadores sitúen el S. XVII como el inicio o la aparición del “traje popular” siguiendo corrientes provenientes de Francia, hasta bien entrado en S. XVIII y comienzos del XIX y a través de algunos grabados, no tenemos conocimiento verdadero de la indumentaria. De esta época tenemos algunos ejemplos como los grabados de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla que en el año 1777 y hasta el 1788 publicó bajo el título de “COLECCIÓN DE TRAGES DE ESPAÑA”, (que consistía en -2 volúmenes de 8 cuadernillos con 12 estampas cada uno).



Otro magnífico grabador fue Antonio Rodríguez que en el año 1801 publicó 112 grabados bajo el título: “COLECCIÓN GENERAL DE LOS TRAJES QUE EN LA ACTUALIDAD SE USAN EN ESPAÑA”.

LA PINTURA también nos ha acercado y de una manera muy acertada el vestir popular. Podíamos destacar infinidad de pintores costumbristas y que han sabido plasmar mejor que nadie las tradiciones en este país. Por poner algún ejemplo, haremos mención de VALERIANO DOMÍNGUEZ BECQUER que en el año 1864 recibió un encargo del gobierno para la realización de una serie de pinturas relacionadas con nuestras costumbres. Podemos destacar el cuadro “EL BAILE” (La Carreta o Campesinos Sorianos bailando) realizado en 1865, o el de “LA FUENTE DE LA ERMITA DE SONSOLES” en el año 1867, aunque este último a diferencia del anterior realizado en la provincia de Soria, hace referencia a las costumbres del Valle de Amblés en la provincia de Avila. Su muerte temprana nos privó de una obra mucho más extensa.





Ignacio Zuloaga por poner también algún ejemplo nos dejó algunas obras y cómo no Joaquín Sorolla, con su magnífico trabajo “VISIÓN DE ESPAÑA O LAS REGIONES DE ESPAÑA”.



Fueron pintores que en este sentido plasmaron perfectamente en sus lienzos nuestras costumbres y sobretodo nuestra indumentaria. En este sentido también tenemos que hacer mención a pintores más modestos como el discípulo de Sorolla, Ricardo Segundo que reflejó en sus cuadros la comarca zamorana de Aliste y concretamente Sejas de Aliste, y que hasta el momento es uno de los máximos representantes de la pintura costumbrista a nivel regional, teniendo su obra repartida por todo el país.

FOTOGRAFÍA. Posiblemente sea la Boda de Alfonso XII con María de las Mercedes (23 de enero de 1878), el momento en el cual se puede ver y comprobar de primera mano y en imágenes como vestían las gentes hasta el S. XIX en diversos puntos de la geografía española. El fotógrafo francés Jean Laurent nos deleita con una serie de magníficas instantáneas que hasta hoy en día hemos disfrutado los interesados en la indumentaria tradicional y que nos han servido en muchos casos para su estudio.



No debemos olvidar al que muchos consideran el mejor fotógrafo de este país y que la revista americana *AMERICAN PHOTOGRAPHY* en 1935 destacó como uno de los tres mejores fotógrafos del mundo, D. JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE. En 1966 el Museo Metropolitano de Nueva York organizó una exposición con el título “SPECTACULAR SPAIN” en la que 89 fotografías suyas estuvieron colgadas junto a obras de Goya. Este ingeniero y militar se recorrió todo el país con su cámara de fotos y el legado que nos dejó es importantísimo desde el punto de vista etnográfico, porque serán prácticamente, las últimas fotografías a tipos españoles justo antes en que los ropajes populares y la indumentaria tradicional terminara de arrumbar en la península.

HISTORIA DE UN MUSEO. En 1915 D. Luis de Hoyos Sainz junto con D. Telesforo de Aranzadi (magnífico antropólogo y más tarde profesor del joven Julio Caro Baroja), realizaron un estudio y una memoria sobre la necesidad de poder contar con un MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA bajo la denominación de “MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL”.



En 1925 se celebra en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid “LA EXPOSICIÓN DEL TRAJE REGIONAL E HISTÓRICO”, bajo la dirección de D. Luis de Hoyos. En su inauguración, el conde de ROMANONES (uno de los organizadores junto a la DUQUESA de PARCENT y el DUQUE DE ALBA) plantea la necesidad de crear un Museo del Traje, algo que en el año 1927 se pone en marcha.



En 1934 se crea el Museo del Pueblo Español y entre este año y el año 1936 se enriquece con piezas que proceden de la ESCUELA SUPERIOR DE MAGISTERIO. Esta escuela llevaba desde 1910 estudiando e investigando la indumentaria tradicional dentro de su SEMINARIO DE ETNOGRAFÍA.

Entre 1942 y 1953 se incorporan nuevas colecciones al museo (etapa ésta bajo la dirección de Julio Caro Baroja).

Después de 35 años, por fin el Museo abre sus puertas en 1971. Cierra dos años después, año en el cual los fondos son depositados en la Antigua Facultad de Medicina de San Carlos hasta que en el año 1987 son definitivamente llevados al Museo de Arte Contemporáneo, actual Museo del Traje.



Lo que queremos decir con esto es, que a pesar del paso del tiempo y después de todo este periplo, este país sigue teniendo unos fondos almacenados y lo que es peor, que la idea de los Sres. de Hoyos y Aranzadi de crear un Museo Nacional de Etnografía sigue estando en el olvido 100 años después. Todo un cúmulo de despropósitos que esperemos acabe aquí y que es fiel retrato de lo que sucede con nuestras tradiciones ante la necesidad de la creación para su estudio de este ansiado Museo Nacional de Etnografía.

LA INDUMENTARIA Y SU MANIPULACIÓN

No cabe la menor duda que el antiguo régimen a través de la Sección Femenina (tentáculo de la Falange Española), utilizó políticamente el folklore en este país.

Su creación se remonta a junio del 34, y su disolución fue el 1 de abril de 1977. Parece mentira que después de 43 años de existencia pocos sean los trabajos de campo o investigación llevados a cabo con criterio y rigor, y eso que contaba con todo el apoyo del estado. A lo que si se dedicó fue a la adulteración de la tradición a través de infinidad de espectáculos folklóricos.

La música y la tradición oral fueron lo primero manipulable, seguido de la indumentaria. Josefa Sampedo (regidora de cultura de Madrid y fundadora de la Federación de Asociaciones de Coros y Danzas de España), hizo esta reflexión: En este país en el año 36 habían desaparecido todas las manifestaciones folklóricas. Todavía esta Sra. se jacta diciendo tiempo más adelante contradiciéndose a si misma que: "LA SECCION FEMENINA SUPO VER Y VALORAR EL TESORO QUE TODAVÍA SE PODÍA RECUPERAR". Estos comentarios o reflexiones nos dan una idea clara de la poca rigurosidad y conocimiento con el que se trataba el folklore en este país y en esta época.



Ahora bien, si la Sección Femenina fue conocida folklóricamente hablando, fue porque a excepción del año 39 que celebró en el castillo de la Mota de Medina del Campo (sede central) los actos de conmemoración del triunfo de la guerra y al año siguiente por ser el primer año de la victoria, es por el “ÉXITO” del CONCURSO NACIONAL DE COROS Y DANZAS DE ESPAÑA que empieza a celebrarse en el año 1941. Esta idea partió expresamente de su Delegada Nacional.





Aquel concurso en el que la indumentaria se valoraba, se empezaba con un festival provincial, seguido de uno regional, y de ahí se pasaba a uno previo nacional (dependiendo del sector que te tocara “había cuatro”) y por último el de Madrid, ante el jefe del estado. Este concurso se mantuvo desde el año 1942 hasta el año 1976. Entre los años 1948 y 1962 hubo una gran cantidad de grupos repartidos por toda la geografía nacional.

Prácticamente todo era inventado, y las monitoras o instructoras de



la Sección Femenina no tenían “ni idea”, ni de folklore, ni de costumbres y ya no digamos de Indumentaria Tradicional. Su manera de trabajar estaba estandarizada y la palabra rigor no existía en su vocabulario. Es cierto que la gran mayoría de sus afiliadas carecían de formación para llevar a cabo aquel cometido.

La manipulación del folklore “en toda su extensión”, baile, canto y sobre todo la indumentaria se vieron claramente utilizadas en beneficio del interés político y propagandístico del antiguo régimen. La sección femenina falseó y censuró todo elemento folklórico que no fuera acorde con los principios del nacional-catolicismo. Prueba de ello es: que todas las canciones en las que el clero o la iglesia apareciera de una forma popular, divertida, aguda, automáticamente fueran suprimidas.

En el mundo de la indumentaria apuntar que por ejemplo el uso de pololos fue de obligado cumplimiento y gran parte de las prendas de arriba fueron transformadas por cuestiones de “decencia”.



Como es lógico, la Sección Femenina tenía la necesidad de dar a conocer su buen trabajo y reconocer algunos de sus logros. Podemos destacar la creación del PREMIO NACIONAL DE FOLKLORE, que en su primera edición le fue concedido a D. Manuel García Matos. García Matos junto a Josefa Sampelayo quisieron poner en marcha en 1966 el INSTITUTO DEL FOLKLORE, idea que no se pudo llevar a cabo. En todos estos años la Sección Femenina acumuló diverso material, sobre todo documental. Se llegó a crear un ARCHIVO DE INDUMENTARIA DE LA SECCIÓN FEMENINA, en la que se copiaban fielmente muchas piezas de indumentaria.

También realizaban publicaciones “muy interesantes”, que en ocasiones contaban con colaboraciones en los prólogos de intelectuales de aquel momento.

El intento por la unificación del traje popular tuvo efectos que incluso hoy en día están presentes. Con poner dos ejemplos bastará: Por un lado el traje de charra de Salamanca y por otro el traje de Mon-tehermoso en Cáceres. Posiblemente en Salamanca, el estereotipo de traje de charra se está dejando un



poco más de lado en los últimos años y afortunadamente cada vez se trabaja más en recuperar otros ropajes. Del traje de Montehermoso estaremos de acuerdo que se ha convertido en el traje popular de Extremadura.

Muchos de los grupos de Coros y Danzas actuales y sobre todo su indumentaria, conviene decir que han pervivido y son una prolongación de aquellos años. No hubo una ruptura en ese sentido sino una continuidad y lo triste de todo esto es que todavía muchos de esos grupos nos venden ese folklore y esa indumentaria como tradicional. Tanto es el poso que ha dejado todo lo relacionado con el folklore y la Sección Femenina, que no es raro ver publicaciones actualmente sobre indumentaria en las que el recuerdo de aquellos años está presente, trabajos con poco rigor y sin ningún criterio. O la creación de nuevos grupos o colectivos de folklore que más que trabajar por la cultura popular, lo que buscan es una manera fácil de sacarse unos ingresos, importándoles poco o nada el patrimonio etnográfico. Es cierto que en estos últimos años han aparecido publicaciones sobre indumentaria tradicional muy interesantes.

En otro sentido y teniendo en cuenta las últimas prácticas que vienen siendo muy habituales dentro de la afición a la indumentaria tradicional, debemos destacar una práctica que viene siendo muy habitual. La DESLOCALIZACIÓN DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL. Esta deslocalización la podemos describir de dos maneras. Deslocalización circunstancial y deslocalización intencionada. Esta última práctica se está extendiendo por muchas provincias y consiste en la mala utilización de ropas de aquellos lugares en los que afortunadamente se localizan piezas de indumentaria para trasladarlas a aquellos en los que su patrimonio relacionado con los ropajes populares está en clara desaparición. Con esta práctica se pone de manifiesto el poco conocimiento que se tiene de la indumentaria tradicional, importando poco o nada que la indumentaria tradicional siga siendo una parte importante dentro del mundo de la etnografía en cada una de las provincias de este país, y sobretodo cerrando el estudio a esa indumentaria original y de diferentes lugares, debido a la implantación de otras ropas diferentes provenientes de otros sitios.

Lo que está claro es que en los últimos años y a excepción de más bien pocos trabajos relacionados con el estudio y la investigación en este campo, la gran mayoría de grupos, colectivos y demás que se han dedicado al folklore de sus diferentes comarcas, poco han hecho por el mantenimiento y estudio de sus raíces en cuanto a indumentaria se refiere. La aparición últimamente de muchas de estas agrupaciones no han hecho más que agravar una situación que francamente tiene mala solución.



EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA

Alberto Montesinos

Grupo Folklórico "Abuela Sta. Ana"

Para los colectivos de baile y música tradicional, uno de los aspectos más importantes, debe ser el estudio del indumento, patrimonio cultural y legado histórico.

A través de la indumentaria, conoceremos las diferentes clases sociales, niveles económicos, recursos naturales, aspectos de la vida religiosa y moral. Nos interesa el estudio de las prendas, no solo por su composición o formas de confección, sino por el uso y el significado de cada una de ellas.

Para dicho estudio y posteriormente puesta en práctica a través de las muestras folklóricas, tenemos las fuentes documentales tales como, los protocolos notariales, inventarios de bienes, cartas de dotes, documentos éstos abalados por un notario y que nos dicen las prendas de uso en toda su diversidad, tejidos que se gastan, el estado de la prenda así como el valor de dicha prenda, objetos de adorno y de devoción.

Dicho estudio, nos facilitará el conocimiento de las diferentes formas de denominación de las prendas, el conocimiento de los tejidos empleados, damascos, espolines, sargas, tafetanes, estameñas, hiladillos, filadiz y para qué prendas estaban destinados dichos tejidos entre otros.

En el interés por tener bien localizada dicha información, se recomienda cumplimentar una ficha informativa donde se recoge toda la información que el documento que se estudia nos facilita, en dicha ficha reflejaremos: año en el que está fechado el documento, día en que se tomó acta, número de protocolo, número de hoja, número de tomo, nombre del notario que lo acredita, bien social, población, nombre de las personas interesadas. Tras reflejar todos estos datos, tomaremos nota de las prendas de las que nos habla el documento, transcribiremos cuanta información de las prendas encontramos en el documento y su valor.

El estudio de todos aquellos documentos notariales que llegan a nuestras manos a través del Archivo Histórico, se complementa con un amplio y extenso Trabajo de Campo, trabajo que se realiza por la zona geográfica que interesa conocer. Se trata de una actividad que requiere una larga dedicación para que realmente obtengamos un adecuado y amplio conocimiento de la diversidad de prendas que se gastaron y que se encuentran en el fondo de las arcas, que en algunos casos por su antigüedad, ni los propios informantes conocen su uso, pero que al estudioso le proporciona una valiosísima información, no solo por la existencia de dicha prenda, sino, por el tejido que nos muestra, cómo está cortada la prenda, manera de coser, adornos, y cuanta información puede aportar dicha prenda como la persona que la facilita.

Para el buen resultado de este trabajo, dejaremos en una ficha registrada toda información de la prenda localizada, género, medidas, adornos, etc. A dicha ficha adjuntaremos la foto de la prenda.

Se trata de un trabajo que nunca finaliza, que con el tiempo y tras una esmerada búsqueda, conoceremos que se gastaron chupas, la capa de buen paño, calzones, camisas de lienzo de la casa. Las señoras lucen jubones y justillos junto a basquiñas y guardapiés de lana, cofia, mantellina y zapato de pana o tafilete. La viuda toca, la vieja manto, la doncella pañoleta de laberinto, delantal de tafetán, las mujeres artesanas y de paño terciado, la lugareña, el tejido de muselina era corriente, las damas no contentas inventan grandiosos pañuelos de hombros, que siempre tenían que cubrir por decoro o buen vestir. En el hombre,

vistoso chaleco, calzón de paño fino o estameña, chupas, la camisa por lo general de lienzo tejido en la propia casa.

Adornos con los que se engalanaron las mujeres, objetos de devoción y de protección que se usaron de antaño. Con el estudio de todo ello, obtendremos una gran información y esto nos facilitará la adecuada vestimenta de nuestros colectivos, aportando a las personas interesadas una adecuada y veraz información. Y de esta manera, también estaremos rindiendo con ello homenaje a nuestros antepasados.

VESTIRSE PARA EL FOLKLORE O EL FOLKLORE DE VESTIRSE

(APUNTES PARA UNA MESA REDONDA)

Carlos del Peso Taranco

Presidente de la Coordinadora de Danzantes de Palencia

danzantesdepalencia@gmail.com

Se suele definir el vestir tradicional como la indumentaria usada por las clases populares del ámbito rural durante los siglos XVIII y XIX que fue definitivamente sustituida por una moda globalizada universal en las primeras décadas del siglo XX.

Estas ropas definían, en cierta medida, los usos y costumbres en el vestir comarcal sirviendo, en muchos casos, para la identificación de las gentes y su procedencia ¹. El concepto de indumentaria tradicional ha ido variando con el tiempo desde “trajes regionales”, “tipos del país”, “traje típico” al actual de “indumentaria tradicional” ².

También de antiguo es la costumbre de agasajar con los bailes y danzas a cuantas autoridades locales, provinciales, o estatales, visitaban las poblaciones. Para ello se utilizó también la indumentaria tradicional, o el vestir del país ³.

Mención especial merecen las danzas de danzantes con un marcado carácter ritual y con plena vigencia todavía, en los principios del siglo XXI, conservando una indumentaria propia y unos complejos rituales (en muchos casos, con elementos de indumentaria tradicional de los siglos XVII y XVIII con añadidos posteriores, dando a todo el conjunto un aspecto atemporal en el vestir) ⁴.

El interés por el indumento tradicional es evidente que no surge después de la guerra civil vinculado a la Sección Femenina ⁵. Para muchos estudiosos, el interés por el vestir popular se centra básicamente, entre los siglos XVIII y principios del siglo XX ⁶.

La indumentaria tradicional fue un elemento destacado en las décadas de la postguerra por la utilización que de la misma se hizo con fines ideológicos y propagandísticos del régimen de Franco, a través de la Sección Femenina ⁷. Esta utilización del folklore, plasmado a través de las agrupaciones de Coros y Danzas, duró en España hasta mediados de la década de los años 70.

¹ Muchísimos son los ejemplos al respecto, entre ellos fueron muy singulares el apego al arreo tradicional de lagarteranas (vendiendo sus trabajos de bordados en la capital) o de los maragatos, como arrieros y trajineros por media España, conservando su indumento.

² Actualmente empieza a aparecer la denominación del “vestir a la antigua” para distinguir la indumentaria tradicional utilizada por los grupos folklóricos (más o menos acertada) de aquella indumentaria con cierta base documental y un alto valor etnográfico.

³ Un ejemplo muy conocido es la participación de distintas comparsas de música y baile en la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes en la que participaron grupos ataviados al modo tradicional de distintas regiones hispanas.

⁴ En general, el poco apego a lo propio, la pérdida de valores, el decaimiento de las Cofradías, el desinterés de las administraciones locales y eclesiásticas, el fuerte despoblamiento que sufren nuestros pueblos, el poco compromiso de las nuevas generaciones en mantener el patrimonio y el desconocimiento de la antigüedad de la fiesta y sus ritos hace que este tipo de manifestaciones folklóricas languidezcan, después de mantenerse durante más de 400 años y suponer sin duda, la seña cultural viva más importante del patrimonio inmaterial castellanoleonés. A principios del siglo XXI son pocas las localidades que no sin dificultad mantienen estas danzas vinculadas al rito que las justificó. La pérdida de elementos (ritmos, ritos, lazos de la danza, indumentaria propia, exclusividad masculina, etc...) es patente en todas las provincias de la región.

⁵ Más bien, el interés que tuvo la indumentaria tradicional en esa época estuvo marcado por ser el aditamento necesario para la puesta en escena del espectáculo con más o menos base folklórica pero sin ninguna base documental y etnográfica sólida en la gran mayoría de los casos.

⁶ Con muchos hitos importantes en ese período de tiempo, entre otros: los grabados de Cano y Olmedilla (1777), el trabajo de Sorolla para la Hispanic Society de Nueva York y el del resto de pintores costumbristas de este período, las memorias de los estudiantes de la Escuela de Magisterio en las décadas 10 y 20 del siglo XX, la exposición del Traje Regional en 1925 que será el germen del Museo del Pueblo Español antecedente del actual Museo del Traje o la fotografía de tipos populares con las magníficas fotos de Laurent (finales del siglo XIX) u Ortiz Echagüe (años 20 y 30 del siglo XX) entre otros, todos ellos con un alto valor documental y etnográfico que se truncó en parte con la utilización de los mismos hizo la Sección Femenina.

⁷ Conocidísimas fueron las llamadas “Fiestas de la Victoria” que congregaron en la gran mayoría de las provincias, a distintas comparsas vestidas a la antigua usanza, donde se premiaron entre otras cosas la indumentaria tradicional de las mismas.

El trabajo de la Sección Femenina en los temas del folklore (la música, la danza y la indumentaria) fue muy desigual en las distintas provincias y contó en algunas de ellas con verdaderos expertos⁸, aunque desgraciadamente la labor (buena o mala que se hizo durante esas décadas)⁹ en muchos casos ha desaparecido entre los grupos folklóricos herederos de esa estructura¹⁰ que nacieron a partir de la democracia, especialmente en la segunda mitad de los años 70 y en la década de los 80 del siglo pasado.

Pero, después de 40 años, el panorama actual es francamente desolador en muchas de las provincias de Castilla y León. Apenas destacan los buenos ejemplos en el trabajo de la indumentaria tradicional y muchas provincias como Segovia o Valladolid han convertido su vestir antiguo en una escasa sombra de lo que fue. Con una importante estructura de grupos folklóricos (en algunas provincias especialmente abundante, como es el caso de Burgos, León o Zamora) escasean las agrupaciones de carácter etnográfico y poco se avanza en el conocimiento de este patrimonio.

Nunca antes se ha tenido más acceso a las fuentes documentales como ahora: se digitalizan fondos museísticos, se llega a publicaciones on line, ven la luz fotografías antiguas de primeros de siglo rescatadas de álbumes familiares, aparecen grupos de trabajo con base documental en indumentaria tradicional en las redes sociales, se aumenta el número de publicaciones y el conocimiento general... Y nunca como ahora abundan los malos ejemplos en indumentaria tradicional: se abandonan los patronajes antiguos, se obvian piezas, se inventan modelos, se abusa de materiales foráneos al vestir antiguo y en definitiva se tiende a menospreciar este patrimonio convirtiéndolo en un mero disfraz.

Traemos para el debate una serie de reflexiones en voz alta para su discusión, para ponerlas encima de la mesa, para hablar de lo que hacemos bien y de lo que se puede mejorar. Seamos críticos, sepamos ver cada uno nuestra responsabilidad desde nuestra pequeña labor. Cualquier trabajo dedicado a mostrar y poner en valor el riquísimo acervo en indumentaria de nuestra región pasa necesariamente por el conocimiento desde una base etnográfica. Veamos pues las cuestiones.

— **¿Tiene carácter “rancio” el vestir la indumentaria tradicional?**

En estos momentos el uso de la indumentaria tradicional, en muchas provincias, está vinculado exclusivamente a su utilización para el acompañamiento de los grupos folklóricos. Sólo puntualmente se luce la indumentaria tradicional vinculada a fiestas patronales. Lejos está el interés del vestir antiguo tal y como se presenta en los países del norte¹¹ o este de Europa donde se estudia y se marcan las pautas para el indumento considerado con carácter patrimonial y con fiestas dedicadas a su exaltación¹².

— **¿La indumentaria tradicional es indumentaria histórica?**

Estrictamente, la indumentaria tradicional debería ser considerada como indumentaria histórica vinculada a un espacio y a un tiempo concreto. Eso sería especialmente útil a la hora de recrearla evitando dudas en el uso de la misma.

— **¿Vale todo en indumentaria tradicional?**

Obviamente, no vale todo en indumentaria tradicional, aunque la abundancia de la mala praxis en el vestir actual hace francamente difícil discernir para el gran público lo que vale de lo que no vale.

— **¿Es la indumentaria tradicional la pariente pobre del folklore?**

Dentro de la Etnografía, el folklore es quizás la disciplina menos valorada. Y en muchos casos, la indumentaria se ve como una parte secundaria del espectáculo, un mero acompañamiento necesario para el baile.

⁸ Por poner algún ejemplo suficientemente conocido, citar a García Matos en Cáceres, o a Guzmán Ricis en Palencia.

⁹ En general, si tuviéramos que hacer balance del trabajo de la Sección Femenina durante esas décadas, en lo que a la indumentaria tradicional se refiere, hablaríamos de pérdidas en todos los sentidos. La indumentaria se tuvo que acomodar a los nuevos espectáculos folklóricos y a las nuevas tesituras políticas: se eliminaron piezas ajustadas que impedían el movimiento excesivamente airoso, se cortaron sayas, se añadieron enaguas y pololos y en definitiva se transformó el vestir tradicional en algo poco o nada vinculado al indumento antiguo.

¹⁰ La estructura organizativa de estos grupos fue tan poderosa que muchos de ellos siguieron trabajando durante décadas más allá de los años 70 y fueron la semilla de lo que conocemos hoy en día en muchas provincias con una importante continuidad en las formas y el saber hacer.

¹¹ Noruega, por poner un ejemplo, tiene claramente tipificado lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer en cuanto a la indumentaria tradicional, diferenciando entre los trajes antiguos y los de nueva creación con base antigua. Hasta tal punto que para confeccionar el traje noruego es necesaria una formación de dos años y una práctica de otros dos para conseguir la titulación adecuada.

¹² Un caso singular en el ámbito hispánico es la Fiesta de Exaltación del Traje Ansotano en (Huesca).



La indumentaria que acompaña a las danzas rituales entronca con el vestir antiguo del siglo XVII al que se le han ido añadiendo elementos posteriores, dando a todo el conjunto un aspecto atemporal. En la foto la Danza de Fuentes de Nava (Palencia), danzantes de enagüillas con el botarga o director de la danza.

— ¿Tiene carácter patrimonial el vestir tradicional?

El vestir tradicional obviamente tiene carácter patrimonial y debe ser gestionado como tal aunque desgraciadamente, el escaso conocimiento del mismo ha devaluado enormemente, en las últimas décadas, ese aspecto patrimonial.

— ¿La indumentaria tradicional tiene que evolucionar? ¿vestir a la antigua o vestir a la moderna?

No caben evoluciones en la indumentaria tradicional, pues ésta representa el vestir popular de los siglos XVIII y XIX principalmente.

— ¿Deben evolucionar los trajes rituales?

Un caso especial es el uso vigente todavía, de los trajes rituales, muchos de ellos relacionados con las danzas de danzantes. Aunque en esencia estos trajes recogen modas de los siglos XVII y XVIII se le van añadiendo elementos al menos hasta las primeras décadas de los años 20 del siglo XX. Todos esos añadidos, obviamente pasados por el tamiz de la tradición de las distintas comunidades, dando al conjunto un carácter atemporal difícil de fechar ¹³.

¹³ Algo parecido pasa con los repertorios musicales de las danzas de danzantes que en perfecta armonía va incluyendo cancioncillas del siglo XVII, marchas militares del XIX o canciones de moda del XX todo ello con una sensación de muchos siglos de antigüedad.



La indumentaria terracampina de la provincia de Palencia se caracteriza principalmente por la severidad de sus piezas en las que no encontraremos el adorno abigarrado de otras comarcas castellanoleonesas. En la foto, mujeres a la antigua usanza de Becerril de Campos y Grijota, Corrobla de Bailes Tradicionales.

— **¿Qué dirían nuestros tatarabuelos de los trajes que se usan ahora en indumentaria tradicional?**

Es muy probable que no se reconocieran ni en las piezas ni en las formas de uso de las mismas ¹⁴. La escasez de medios hacía que el gasto en ropa fuera especialmente importante y que las piezas tuvieran un uso continuado en distintas generaciones.

— **¿Se utiliza, hoy en día, la indumentaria tradicional políticamente?**

Lejos está el uso del folklore (en su conjunto) con fines ideológicos y propagandísticos al modo como se hizo en el régimen de Franco ¹⁵, pero sí que es verdad que en cierta medida, la estructura de grupos y la forma de trabajar propia de los Coros y Danzas pervive, más o menos vigente, en muchas de las actuales.

— **¿Está suficientemente valorada la indumentaria antigua o sigue teniendo un cierto componente de disfraz? ¿hasta qué punto somos todos responsables?**

Desgraciadamente, el “todo vale” aplicado durante las últimas décadas en las agrupaciones folklóricas ha llevado a un cierto menosprecio del carácter patrimonial de la indumentaria tradicional, más cerca en muchos casos del disfraz que de su valor cultural.

¹⁴ Quizás de todo el vestir tradicional es seguramente el peinado y el calzado lo que más han descuidado tradicionalmente las nuevas agrupaciones, además de eliminar sistemáticamente piezas del indumento en aras de una mayor comodidad

¹⁵ Al menos en Castilla y León. Sí que es verdad que el hecho folklórico está presente todavía en muchos actos políticos, un claro ejemplo es el aurreku, o danza ritual de acompañamiento de autoridades con plena vigencia en el País Vasco. En Castilla y León este papel lo tuvieron siempre los danzantes y son escasos actualmente los ejemplos vinculados a estos ritos que han pervivido en nuestra geografía.

— **¿Qué papel deben jugar las agrupaciones folklóricas en el mantenimiento de la indumentaria tradicional? ¿Qué papel están jugando?**

A fecha de hoy, deberían ser las agrupaciones folklóricas las encargadas de preservar este rico patrimonio pero la realidad es que este objetivo brilla por su ausencia en el trabajo diario de las mismas. El interés por la cultura popular está ligado exclusivamente a la posibilidad de ofrecer un espectáculo con cierto carácter “folkórico” aunque no tenga ninguna base documental.

— **¿Qué responsabilidad tienen los directores de estas agrupaciones?**

En muchos casos, los directores de estas agrupaciones carecen de una formación etnográfica específica y su carácter es marcadamente amateur, más centrado en el escenario que en la preservación del carácter patrimonial de la música, el baile y la indumentaria. Así mismo, son muchos los directores de estas agrupaciones que en cierta manera “crean escuela” y difunden sus modelos de trabajo en nuevas agrupaciones, perpetuando el desconocimiento patrimonial, dando como resultado que cualquier parecido con la tradición que quieren representar sea totalmente casual. El caso es especialmente sangrante en algunas provincias castellanoleonesas donde en las últimas décadas se ha trabajado sin ninguna base documental, dando como resultado un espectáculo que lejos de poner en valor este acervo cultural ha ido sumando pérdidas en la indumentaria, en el baile o en la música.

— **¿Qué interés tiene el personal que pertenece a estas agrupaciones en la indumentaria antigua? ¿Se fomenta de alguna manera?**

El escaso interés de los directores de estas agrupaciones y el nulo planteamiento de escuela de aprendizaje de cultura tradicional ¹⁶ hace en muchos casos, que el planteamiento de pertenencia a estos grupos esté más vinculado al interés de viajar y desarrollar una actividad lúdica sin más que al trabajo documental serio. Falta extender la formación en indumentaria, así como en baile y música.

— **¿Existe personal, vinculado a estas agrupaciones, suficientemente formado para dar pautas en la indumentaria?**

La formación es a día de hoy la asignatura pendiente, pues estudios de etnografía como tal no existen (salvo contadas excepciones o pequeñas materias en estudios más generales). En general, los especialistas en indumentaria tradicional han sido autodidactas en muchos casos, con las dificultades que eso conlleva.

— **¿Qué papel deben jugar las administraciones públicas como garantes del cuidado del patrimonio?**

El concepto de preservación del patrimonio inmaterial y su gestión (o en este caso la indumentaria con un importante peso en la tradición) es relativamente nuevo en las políticas culturales de las distintas administraciones aunque el reconocimiento del mismo lleva décadas entre nosotros.

— **¿Qué papel juegan los medios de comunicación?**

La divulgación de modelos alejados del carácter patrimonial de la indumentaria por los medios de comunicación multiplica en muchos casos el caos en estas materias que, lejos de contribuir a la preservación del vestir tradicional, populariza “el todo vale” con la consiguiente pérdida de elementos en la misma ¹⁷.

¹⁶ En Castilla y León cabe destacar al respecto, distintas iniciativas, que con mayor o menor acierto (dependiendo en gran medida del grado formativo del profesado) han intentado paliar la escasa formación en cultura tradicional. Ejemplos de ello han sido las Escuelas de Folklore de León, Zamora y Salamanca vinculadas a distintos organismos públicos (ayuntamientos, diputaciones provinciales...), aunque generalmente más centrado en la música y el baile que en el complejo mundo de la indumentaria tradicional. Durante los años 90 la Junta de Castilla y León fomentó entre los componentes de estas agrupaciones folklóricas el conocimiento de las bases de su trabajo a través de sus Muestras de Folklore Joven.

¹⁷ Un ejemplo relativamente nuevo es el interés por estas agrupaciones folklóricas en las televisiones autonómicas. Muchas de ellas llevan varias temporadas con programas dedicados a estos contenidos en los que se echa en falta una línea más centrada en el estudio de lo auténtico y menos en el entretenimiento donde cualquier contenido vale. En Castilla y León, por poner un ejemplo, el programa televisivo “Jotas y mucho más” ha estado en antena durante 6 temporadas con altas cuotas de éxito y por donde han desfilado todo tipo de grupos sin ningún criterio etnográfico, pues tan solo una mínima parte de sus contenidos tiene realmente carácter patrimonial.

— **¿Está suficientemente representada la indumentaria tradicional en los museos?**

La apertura del Museo del Traje (Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico) en 2004 buscaba paliar la escasa presencia de la indumentaria tradicional en los museos, casi 80 años después de la creación del malhadado Museo del Traje Regional. En las últimas décadas son varios los museos específicos de indumentaria que empiezan a poner en valor este patrimonio, aunque en muchas provincias está todavía todo por hacer¹⁸.

— **¿Necesariamente se debe de “adaptar” la indumentaria a los espectáculos folklóricos?**

Desgraciadamente los cambios introducidos en la indumentaria tradicional han ido más allá de una mera adaptación y en muchos casos nada tienen que ver con el vestir tradicional. Se han eliminado piezas, cambiado patronajes, adornos, materiales... todo bajo la excusa de su necesidad de adaptación para mostrarlo en escenarios. En todos los casos estas mudanzas han empobrecido el indumento antiguo.

— **¿Debe ir el vestir antiguo con una forma de baile a la antigua, con un saber ser y estar?**

El vestir antiguo acompañaba una forma de baile tradicional acomodada a esas piezas del indumento. Cuando empiezan a perderse las piezas del vestir¹⁹ que encorsetaban y daban empaque a la figura, las formas de baile cambian a favor de movimientos más exagerados y menos elegantes donde se valora el baile y la indumentaria en función de la cantidad de vueltas que se pueden dar y lo alto que se pueden subir los manteos hasta enseñar todas las interioridades de la bailadora.



Vestir antiguo de los Montes Torozos (Valladolid). La influencia de la indumentaria zamorana está presente en el oeste de la provincia de Valladolid. Bordados, lentejuela dorada y joyería antigua presentes en el indumento de tradicional. Colectivo Corrobla de Bailes Tradicionales.

¹⁸ La apertura de secciones de indumentaria tradicional en el Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora), en el Museo Etnográfico Provincial de Mansilla de las Mulas (León), en el Museo de Indumentaria Tradicional de Valencia de Don Juan (León), en el Museo del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria), en el Museo de las Alhajas de La Bañeza (León) y algún otro, ha ido paliando en cierta medida este desierto museístico en Castilla y León, o más bien en el occidente de la región. Con todo provincias con indumentarias singulares como son Ávila o Segovia no cuentan todavía con la exposición permanente de su vestir tradicional (o son muy escasos los recursos destinados a ello hoy en día).

¹⁹ Un ejemplo claro es la pérdida en muchos trajes, de los jubones o sayuelos cubiertos por pañuelos bien prendidos, sustituidos por justillos holgados y mangas de camisa que permiten subir en exceso los brazos en posturas rígidas imposibles por lo cansado que supone, exagerando los movimientos y las vueltas, a lo que ayuda la simplificación de sayas eliminando manteos bajos y tontillos que daban esa forma acampanada muy del gusto por el vestir antiguo de la mujer (estrecha de cintura y ancha de cadera).



El peinado tradicional es uno de los aspectos que más se abandona actualmente cuando se atiende la indumentaria antigua. En la foto, detalle del peinado de rosca, muy popular durante el siglo XIX y principios del XX en amplias zonas rurales hispanas.

— **¿Es incómodo vestirse a la antigua?**

Vestirse a la antigua es relativamente incómodo, sobre todo si con esa ropa se quieren realizar movimientos exagerados alejados de la tradición o no está la ropa ajustada al patrón de la persona que lo debe de lucir. Pero con todo, no es más incómoda que vestirse con indumentaria folklórica “adaptada” o más moderna. En muchos casos en general, las personas que lucen estas piezas deben de tener el conocimiento necesario para saber asentar los pañuelos, la joyería, realizar el peinado antiguo, colocarse los manteos anchos de cadera y estrechos de cintura o las mantillas enmarcando el rostro por poner un ejemplo. No siempre se colocan bien.

— **¿Valen patronajes y adornos modernos para el vestir antiguo? ¿Cabe cierta innovación en la indumentaria tradicional?**

Los cambios sufridos por la indumentaria tradicional lejos de enriquecer a ésta, la desfiguran de tal manera que supone una pérdida importante de su carácter patrimonial. Sólo el conocimiento de las formas, patrones y adornos tradicionales deben permitir la recreación de nuevos indumentos pasados como siempre, por el tamiz de la tradición ²⁰.

²⁰ En muchos casos sigue vigente la confección de indumentaria tradicional en algunas comarcas, no necesariamente vinculada a los grupos folklóricos. Los mejores ejemplos serían aquellos en los que no pudiéramos distinguir si es una copia de uno antiguo o es recreación nueva. Desgraciadamente no abundan las buenas muestras.



La mala praxis en la indumentaria tradicional en muchas provincias castellano-leonesas hace que se abuse de materiales y diseños foráneos a la tradición. En la foto, grupo folklórico de Palencia, muy alejado de la costumbre antigua en el vestir.

— **¿Qué papel juegan los indumentarios y coleccionistas (aficionados y/o profesionales)?**

Son muchos los coleccionistas de indumentaria tradicional que podrían aportar mucha información sobre las piezas testigo que atesoran. No en todos los casos, el coleccionismo está acompañado del conocimiento sobre las prendas, sólo accesible con el trabajo de campo y la consulta del resto de fuentes documentales²¹.

— **¿Existe documentación, publicada y sin publicar, suficiente para trabajar con base etnográfica? ¿Todo lo publicado es válido?**

Aunque el estudio de la indumentaria tradicional es un tema recurrente durante todo el siglo XIX y el XX, todavía hoy son escasos²² los trabajos publicados sobre indumentaria tradicional en Castilla y León (en comparación de la importancia y la singularidad de ésta en la región). Son muchas las provincias que no cuentan todavía de buenos estudios y monografías sobre el vestir tradicional y son muchas las publicaciones sin base documental, que empobrecen el conocimiento del tema²³. Así mismo, son pocos los etnógrafos centrados en la indumentaria tradicional donde abundan, sin embargo los aficionados con mayor o menor preparación.

— **¿Valen las nuevas tecnologías para vestirnos a la antigua?**

La irrupción de internet en las últimas décadas ha permitido dar luz a numerosos testimonios gráficos y escritos entorno a la indumentaria tradicional. Nunca hasta ahora habían estado tan accesibles las fuentes documentales y los fondos museísticos²⁴. Cada vez tenemos más fácil el compartir la información y el divulgarla aunque esto contrasta con el continuo varapalo a la indumentaria antigua. Desgraciadamente no cunden los buenos ejemplos.

— **¿Existen materiales suficientes para replicar el vestir antiguo y sus complementos?**

Nunca en las últimas décadas había sido tan fácil acceder a buenos materiales y réplicas de joyería y otros complementos. Desgraciadamente no siempre las tiendas de confección de indumentaria tradicional tiran de estos materiales²⁵.

— **¿Sale más caro vestirse a la antigua?**

La indumentaria tradicional siempre ha sido cara. Pero no necesariamente el vestirse a la antigua sale más caro que las ropas que se hacen fuera de los cánones de “lo tradicional”.

— **¿Es válida la tendencia actual de vestirse a la antigua aviados de “Santa María de Ninguna Parte”?**

En muchos casos, especialmente en algunas provincias, se empieza a abusar de la indumentaria tradicional más cercana a los últimos usos de la misma sin centrarse en las diferencias comarcales y dando una sensación de ir vestidos a la usanza de “ninguna parte”. Sería muy recomendable no perder los pequeños detalles en las formas de colocarse la ropa y los complementos siendo fieles a las peculiaridades territoriales.

²¹ La adquisición de piezas de indumentaria en anticuarios supone, desgraciadamente no conocer en muchos casos su origen y su contexto social, ayudando al desconcierto que existe en este ámbito de estudio.

²² En las últimas décadas, en Castilla y León destacan especialmente los trabajos de Concha Casado en indumentaria leonesa, y los trabajos de indumentaria zamorana de Aliste (un buen ejemplo a seguir de Gustavo Cotera) y de Sayago (a cargo de Carmen Ramos y Agustina Calles). El resto de provincias todavía tienen necesidades básicas que cubrir en el estudio de su vestir tradicional que esperemos que poco a poco vayan viendo la luz.

²³ No quiere decir que no exista una importante base publicada ya sobre indumentaria tradicional en Castilla y León pero desgraciadamente abundan los malos y escasos trabajos al respecto. Muchas de estas publicaciones auspiciadas, desgraciadamente, por las administraciones públicas con poco criterio.

²⁴ Son muchos los museos que disponen de catálogos on line de sus fondos, entre ellos el Museo del Traje.

²⁵ La falta de formación en indumentaria tradicional de muchos gestores de tiendas dedicadas a la confección de trajes típicos ha multiplicado exponencialmente los malos ejemplos. Muchos clientes “se fían” del buen hacer de estos “profesionales”.



Diputación
de Soria

Instituto



Castellano y Leonés
de la Lengua



MUSEO
PROVINCIAL
DEL TRAJE
POPULAR

