La palabra vestida II

Indumentaria histórica y popular



La palabra vestida



Indumentaria histórica y popular

Soria, 2016

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

PATRONES QUE HABLAN: UN VIAJE DESDE LOS TRATADOS DEL S. XVI HASTA LOS MÉTODOS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX
Mercedes Pasalodos Salgado 13

LA MODA EN *CARLOS, REY EMPERADOR*. FUENTES ICONOGRÁFICAS Y ESCRITAS.
Pepe Reyes y Mónica Calderón 33

ICONO Y PATRIMONIO. EL TRAJE POPULAR EN LA EDAD DE PLATA
Mª Antonia Herradón Figueroa 67

LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE INDUMENTARIA HISTÓRICA Y POPULAR: CRITERIOS Y METODOLOGÍA
Iván Mateo Viciosa. 97

EL ATUENDO ESCRITO: INDUMENTARIA DE FUENTEGUINALDO Y COMARCA EN LOS PROTOCOLOS NOTARIALES DEL SIGLO XVIII
Raúl Benito Calzada 111

DE MANTEOS Y MANTILLAS EN EL VESTIR SERRANO ABULENSE: ESTILOS, ADORNOS Y TRADICIÓN
Carlos del Peso Taranco 121

EVOLUCIÓN DEL BORDADO DE CARBAJALES DE ALBA EN EL ÚLTIMO SIGLO A TRAVÉS DE SU IMAGEN GRÁFICA.
Antonio Martín Ramos 163

EL MANTEO: TIPOS Y USOS EN LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE ALMARAZ DE DUERO Y COMARCA (ZAMORA)"
Ignacio Prieto Vizán 183

ALGUNAS CONSIDERACIONES BÁSICAS SOBRE EL VESTIDO TRADICIONAL VALENCIANO
Francesc Xavier Rausell Adrián 189

EL ENCAJE DE BOLILLOS DE ALMAGRO: DISEÑOS DEL SIGLO XVIII
Araceli Monescillo Díaz. 205

LA MONTERA SEGOVIANA. DEL USO SOCIAL AL USO RITUAL (siglos XVII-XXI)
Esther Maganto 219

LA INDUMENTARIA ACTUAL DEL DANZANTE EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA: LAS DANZAS DE PALOS
Fuencisla Álvarez Collado 245

VESTIR UN EXVOTO.
Mario González García 267

LA RECOPILACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL SORIANA. ESTADO DE LA CUESTIÓN. Revisión … de los trabajos realizados y resultados de las campañas 2014 y 2015 de la Diputación Provincial
David Álvarez Cárcamo…… 277

MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL SORIANAS:
ESTUDIO Y ANÁLISIS MUSICAL EN NUEVE EJEMPLOS
Susana Arroyo San Teófilo y Julia Escribano Blanco …… 289

Saludo

del Presidente de la Diputación Provincial de Soria

Un pasaje de 'El Quijote' nos regaló aquel proverbio, ya tan popular, que dice: *"Nunca segundas partes fueron buenas*". Pero frente a este dicho se puede aportar otro galés que reza: "*Una sola vez no es costumbre"*. Y es que el objetivo de la Diputación Provincial de Soria es consolidar encuentros como la segunda edición del seminario 'La palabra vestida' que ha tenido como escenario el Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán, donde se los expertos y aficionados han trabajado sobre la indumentaria historia y tradicional. El ejemplar que hoy sostiene entre sus manos es el producto de estas jornadas, que nacieron en 2014 con voluntad de permanencia.

El estudio del vestido popular centró las ponencias, comunicaciones y debates del seminario desde diferentes disciplinas con el objetivo de ofrecer a los participantes una visión multidisciplinar, panorámica y diversificada de la indumentaria, así como otros aspectos como su conservación reproducción y usos en la actualidad. Todo ello es el resultado del compromiso de la Diputación Provincial de Soria, a través del compromiso del Departamento de Cultura y Juventud, en colaboración con el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, el Ayuntamiento de Morón de Almazán y Soriamuseum, con la cultura tradicional en general y de la indumentaria en particular.

Esta no es una actuación aislada sino que forma parte de un amplio proyecto del que también forma parte el Premio Colodra instituido por la Diputación como reconocimiento público a personas, colectivos e instituciones que hayan destacado por su esfuerzo por preservar las costumbres y tradiciones sorianas. En esta misma línea se está realizando un estudio sobre el cancionero popular soriano, cuyos resultados verán la luz en los próximos años. Los resultados de esta investigación han provocado el interés de la comunidad de estudiosos.

Abundando en esta asumida labor de rescatar y conservar tradiciones de los baúles, si los dos primeros encuentros versaron sobre el traje popular, recientemente se decidió intercalar el estudio sobre el folklore tradicional con seminarios que ya llevan por título 'La palabra cantada', donde el estudio de la música de tradición oral centra las ponencias, comunicaciones y debates del seminario desde diversas disciplinas con la intención de proporcionar a los asistentes una visión amplia y diversificada de la canción popular, así como aspectos de su salvaguarda y uso actual.

En torno a la importancia de disponer de la fuente originaria de nuestras tradiciones para poder entender las sociedades que nos precedieron y que dieron base a la actual, quiero incidir en que la tecnología digital que tanto nos ayuda en la vida diaria para poder almacenar millones de informaciones a las que apelar cuando requiramos datos y testimonios del pasado, no serviría de nada si no hemos sido capaces de recopilar de manera 'artesana' ese pasado que únicamente se transmitía de boca a oído, de padres a hijos y a través de objetos de época, generalmente, en deficiente estado de conservación.

A esa 'magia de lo intangible' que esconde lo digital no le queda más remedio que hincar toda su innovación en las raíces, en los orígenes de la indumentaria (en este caso) que es como decir en los albores del hombre. Este trabajo de campo es el punto de partida de nuestros seminarios en torno al vestido como atuendo de la cultura histórica, como abrigo de una tradición entre costuras sin el cual se perderían los diferentes escenarios y ritos para los que nuestras gentes se ataviaban.

Decía la famosa modista francesa Coco Chanel: "La moda no existe sólo en los vestidos. La moda está en el cielo, en la calle; la moda tiene que ver con las ideas, la forma en que vivimos, lo que está sucediendo".

Si traducimos esta visión parisina a tiempos pretéritos de nuestros pueblos, entenderíamos que el atavío se trenza en la rueca y la aguja, entre las leyendas y coplas de los trasnochos; palabras y notas musicales para ir dando forma a los ajuares domésticos y a las prendas de vestir. Todos diferentes, pero tejidos desde una realidad que reflejaba las carencias, virtudes y anhelos de aquellas sociedades.

Nada mejor para proteger de la amnesia esta sabiduría tejida que el 'templo del vestido', nuestro Museo Provincial del Traje Popular. Este museo es la piel tejida de Soria a través del tiempo; la 'Pasarela Cibeles' de nuestros pueblos, donde se puede acudir a disfrutar de las piezas originales de la indumentaria tradicional de la provincia de Soria, sin añadidos ni modas que desvirtúen la realidad que vivieron nuestros antepasados.

Así, esta publicación vuelve a ser el fruto de mucho esfuerzo, de muchos días de trabajo de campo y de investigación e archivos, de la tenacidad de los investigadores en busca de la divulgación del origen y evolución de un traje popular que murió para las calles, pero no para nuestra historia y nuestro patrimonio, que no podemos innovar sino conservar, divulgar y trasmitir para que no se pierda.

Luis Rey de las Heras

Saludo

del Director General del Instituto Castellano y Leonés de la Lengua

A LAS CLARAS

Sus palabras eran blancas
como sus canas, y pensé que aquella mujer
iba a regalarme con un copioso
maná de experiencias

M. Delibes, *La sombra del ciprés es alargada*.

Blanca como sus canas, blanca como el manto de la nieve cubriendo la tierra, el blanco intacto del papel, la blancura del vellocino de las ovejas. Contra el blanco de los olvidos, Mercedes Pasalodos se aplica a tejer la memoria recuperada de los tratados de sastrería, partiendo de la obra inaugural, cortada con precisión, de Joan de Alcega, artífice de un *Libro de la geometría práctica y traça* que elevó a la condición arte el oficio de la sastrería (Madrid, 1589), artesanía sabia y sutil de paños y sedas en dicho tratado sacada de las tinieblas a la luz, al modo que reza un versículo bíblico, "post tenebras lux", o mejor aún, haciendo verdad aquel deseo de don Quijote: "post tenebras spero lucem", predicado a Sancho Panza (LXVIII). Blanco sobre negro, el diligente Alcega reveló saberes y tradiciones absolutamente inmemoriales, y en pos suyo, que abrió el camino, siguieron Diego de Freyle o Baltasar Segovia y Manuel Andújar, ingenios versados en los modos, maneras y técnicas de cortar trajes.

La palabra vestida empieza por ahí, como Dios manda, porque la operación de vestirse exige comenzar por el principio, ordenadas las trazas, ordenados los patrones y ordenados los aderezos, tanto de mujeres como de hombres, con el mundo riquísimo de la indumentaria tradicional dejado a su aire, aquí con novedades sobre los patrones normalizados, allá con variantes, más acá son sorpresas, allende con pervivencias y aquende con filigranas. Un mundo de maravillas adaptadas a la cotidianeidad, al rigor de los trabajos y los días, al remanso gozoso de las fiestas.

Sentado este punto de partida, Pepe Reyes y Mónica Calderón encaran la cuestión en puntas de la moda en la serie televisiva *Carlos, rey emperador*, en la cima de las audiencias y en consecuencia creadora de estereotipos. Su trabajo no ha sido precisamente sencillo: aparte de las referencias visuales, "había que conocer y manejar todo un mundo de sayas, monjiles, calzas, acuchillados, cueras, gabanelas, sedas frisadas, telas de oro y plata, brocados, chapines ….", un centón de imágenes en dos dimensiones que ellos tenían que convertir en reales, en tridimensionales, otorgando volumen a las apariencias planas y poniendo movimiento donde sólo reinaba la quietud. Detrás de las cámaras alienta el desvelo, teórico y práctico, de investigación aplicada sobre la marcha. El resultado fue estupendo, porque se trata de una serie que aspiraba a "dar vida a personajes de la talla de Carlos V o Isabel de Portugal, convertirlos en hombres y mujeres de carne y hueso", y el intento llegó a feliz término. "Hacer historia", vistiendo la realidad con el traje de los hechos, es muy complejo. El texto de Reyes y Calderón fija todas esas dificultades, poniendo alto, muy alto, el listón de

las exigencias. En el futuro una serie será o no será, estará conseguida o desde el principio se instalará en la decepción, conforme se aproxime o se aparte de los hitos aquí consignados.

Herradón Figueroa, a su vez, examina la peripecia del traje popular durante la llamada Edad de Plata, período extendido a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglos XX, desde la Generación del 98 hasta la del 36, pasando por la del 14 –Ortega y Gasset, Pérez de Ayala- y el 27, época de contrastes y subversiones, porque supo del regeneracionismo y también del regionalismo, de la tradición y de la vanguardia. Entonces surgió, impulsada por la Institución Libre de Enseñanza, el proyecto educativo concretado en el Museo de Instrucción Primaria y en la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa. Poniendo nombres propios a esa historia, así de pintores como de escritores, los más conocidos resultan los de Joaquín Sorolla, Daniel Zuloaga, Antonio Machado y, por qué no, Federico García Lorca y Rafael Alberti, el Lorca y el Alberti de la etapa neopopularista, con versos de arcilla y estrofas de adobe, poemarios tejidos y destejidos a la manera del techar y destechar de la choza de María Chucena cuyo trabalenguas hacía las delicias de José Bergamín, que lo recogió como colofón de *Caballito del diablo*:

María Chucena su choza techaba

y un techador que por allí pasaba,

le dijo: - María Chucena,

¿techas tu choza o techas la ajena?

No techo mi choza ni techo la ajena,

que techo la choza de María Chucena.

Techar la choza, vestir la palabra: Iván Mateo propone criterios para la restauración de esas vestiduras, tarea endiablada, tarea urgente, tarea desatendida, tarea necesaria; Raúl Benito rastrea las peculiaridades, ciertamente acusadas, de la vestimenta en Fuenteaguinaldo, lugar notable en cuanto al acervo popular se refiere de la provincia de Salamanca, territorio pródigo en matices diferenciadores; Carlos del Peso incide en los manteos y mantillas de las comarcas serranas abulenses, un reino aparte durante siglos, escondido en los abrigos de sierras tan agrestes como Paramera, Serrota, Villafranca o Malagón, sierras, por cierto, que son mis sierras, y cuestión –la de su estudio- todavía abierta, y abierta hasta de par en par, "pues el conocimiento que hoy tenemos de la cuestión difiere muy mucho del que teníamos hace décadas y del que tendremos más adelante si instituciones y particulares obran a este tenor por derecho; Martín Ramos, en fin, se aventura con autoridad por el bordado de Carbajales de Alba (Zamora), cuestión sumamente enojosa y muy necesita de deslindes, ya que su entronización en calidad de prototipo provocó "un daño irreparable no sólo en la propia indumentaria de Carbajales sino en toda la provincia", negado de la cruz a la raya "todo lo que no era carbajaliano", pecado –el de la reducción a un modelo- perpetrado aquí y allá, no sólo por dichos pagos del Condado de Alba de Liste; Ignacio Prieto apura el análisis del manteo en Almaraz de Duero y su zona de influencia, faldamento de paño, esto es, tejido de lana abatanada de distinta calidad y tonos, ya negros, ya rojos, ya azules, verdes o amarillos, y también estampados, adornados con personalidad propia.

La riqueza de este libro adquiere proporciones insospechadas. Hasta aquí, cuando interrumpí su lectura, ya era mucho, pero el suma y sigue de su reanudación añade muchísimo más. Que pocas veces se rompe el dicho de segundas partes nunca fueron buenas. Esta, desde luego, constituye una infracción, gozosa, de dicha regla: Rausell sigue por el traje valenciano, Monescillo aborda el encaje de bolillos de Almagro, Maganto la montera segoviana, Álvarez Collado se ocupa de la

caracterización de los danzantes de palos, González García de la presencia de los exvotos y, finalmente, Álvarez Cárcamo revisa los trabajos sobre la tradición oral soriana, con sendas campañas alentadas por la Diputación Provincial de Soria en 2014 y 2015. Tal se revela, en muy resumidas cuentas, el balance de una obra destinada a permanecer.

Pasaran los años, porque los años pasan, y mudaran los usos, porque los usos mudan. Sin embargo, *La palabra vestida* quedará, inventario fidedigno de una verdad "cuya madre es la historia", erigida en "testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir", afirmación cervantina que, aplicada a esta obra, yo suscribo en su integridad: testigo evidente, aviso escarmentado y advertencia sin tapujos. Desde el Museo de Almazán se habla bien a las claras.

Gonzalo Santonja Gómez-Agero

PATRONES QUE HABLAN:

UN VIAJE DESDE LOS TRATADOS DEL SIGLO XVI HASTA LOS MÉTODOS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Mercedes Pasalodos Salgado
Biblioteca Nacional de España

INTRODUCCIÓN

La investigación no ha prestado demasiada atención al estudio de los tratados de sastrería, manuales o métodos de corte y confección, al menos de forma sistemática. Tenemos que destacar los estudios de Carmen Bernis quién advirtió la singularidad de los tratados de los siglos XVI y XVII. Con posterioridad otros autores[1] han vuelto sobre los tratados sartoriales, sin embargo, no hay estudios comparativos, ni de otra naturaleza. Menos interés han suscitado los tratados que sobre la materia vieron la luz a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del siglo pasado. El objetivo del presente trabajo es sistematizar la importante producción teórica, sobre todo a partir del siglo XIX, sin olvidar el punto de arranque que supone la figura de Joan de Alcega. Su tratado *Libro de la geometría, practica y traça el qual trata de lo tocante al offico del sastre para saber pedir el paño, seda o otra tela que sera menester para mucho generos de vestidos...,* es el primer texto sobre patrones que conocemos, impreso en Madrid en 1580. Según se expresa en la cédula concedida por el Rey se le otorgaba a su autor el derecho de impresión por diez años: "*...en estos nuestros Reinos de Castilla por tiempo y espacio de diez años, que corran y cuenten desde el día de la fecha desta nuestra cédula, so pena que cualquier persona o personas que sin tener para ello vuestro poder lo imprimiere o vendiere o hiciese imprimir o vender, pierda toda la impresión que hiciese con los moldes y aparejos dellas y más incurra en pena de cincuenta maravedís por cada vez que lo contrario hiciese*"[2]. Tal fue así, que nueve años más tarde, en 1589 (fig.1), la obra fue, de nuevo, impresa en la misma casa de Guillermo Drouy. Desconocemos el número de ejemplares de cualquiera de las dos ediciones, pero la lógica nos lleva a con-

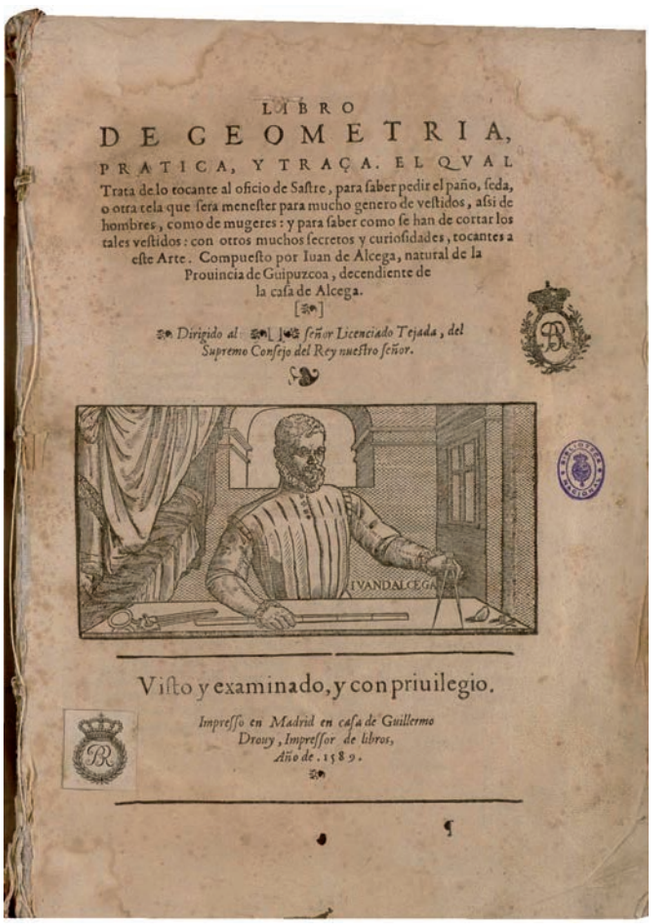

LIBRO
DE GEOMETRIA,
PRATICA, Y TRAÇA. EL QVAL
Trata de lo tocante al oficio de Sastre, para saber pedir el paño, seda, o otra tela que sera menester para mucho genero de vestidos, assi de hombres, como de mugeres: y para saber como se han de cortar los tales vestidos: con otros muchos secretos y curiosidades, tocantes a este Arte. Compuesto por Iuan de Alcega, natural de la Prouincia de Guipuzcoa, decendiente de la casa de Alcega.
Dirigido al Señor Licenciado Tejada, del Supremo Consejo del Rey nuestro señor.
IVAN DE ALCEGA
Visto y examinado, y con priuilegio.
Impresso en Madrid en casa de Guillermo Drouy, Impressor de libros, Año de. 1589.

Fig.1 Joan de Alcega, Libro de geometria, practica y traça, 1589
©BNE R/2015 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178273&page=1

[1] Puerta Escribano, Ruth de la (2001).
[2] Alcega, Joan de (1589), p.2.

siderar que la obra contó con una difusión importante y que el tratado venía a cubrir las lagunas formativas de los futuros sastres. Los sastres examinadores encargados de evaluar el libro estimaron que era muy adecuado para mejorar la formación de los aprendices y esta fue una de las razones que argumentaron los examinadores, Hernán Gutíerrez, sastre de la serenísima princesa de Portugal, y de Juan López de Burgette, sastre del duque de Alba, "*que dicho libro era muy bueno, útil y provechoso para toda la república y que como tal vuestra Alteza siendo servido, debe mandar dar licencia al dicho Ioan de Alcega para que le pueda imprimir y vender a precio justo, y que de ello no solo resulta daño, ni perjuicio alguna a ninguna persona, antes gran vitalidad y provecho, ansí para los oficiales mejor y con mas brevedad y facilidad aprenda dicho oficio, como para que cualquiera otra persona sea de paño o seda…*"[3].Tras diferentes avatares y visicitudes obtuvo el privilegio y cuenta en las páginas introductorias como: "*…pongo solamente lo que me pareció ser más necesario para este oficio, aunque fueron tantas las contradicciones y pleitos que tuve en el Real Consejo sobre la impresión de este libro, que de mohino y cansado muchas veces le quise dejar de sacar a la luz, y acordándome que muchas cosas que ha haberlo buenas y poderosas para la república han tenido grandes contradicciones (como lo ha tenido esta mi obra) y por tanto me he dispuesto con más ánimo a sacarlo a la luz*"[4].

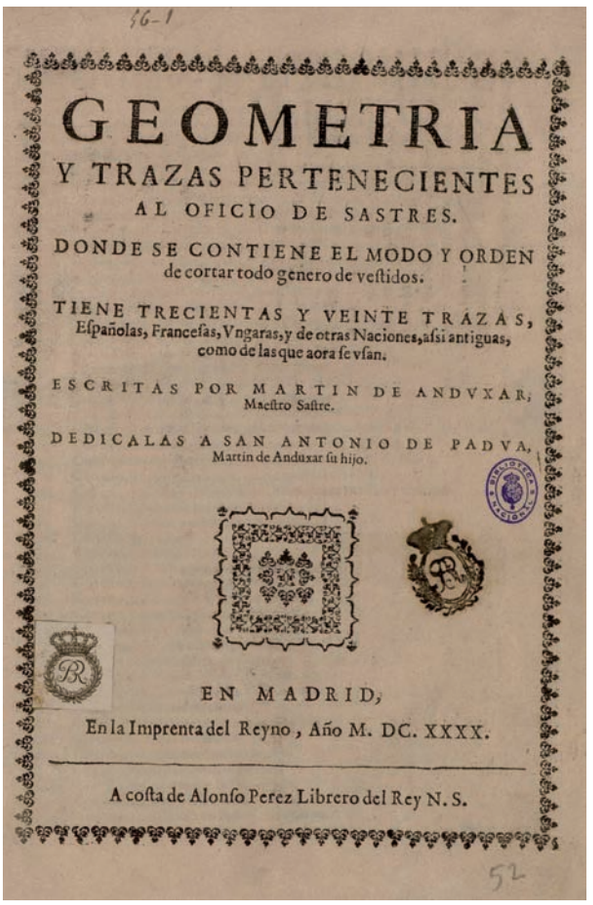

GEOMETRIA
Y TRAZAS PERTENECIENTES
AL OFICIO DE SASTRES.
DONDE SE CONTIENE EL MODO Y ORDEN
de cortar todo genero de veſtidos.
TIENE TRECIENTAS Y VEINTE TRAZAS,
Eſpañolas, Franceſas, Vngaras, y de otras Naciones, aſsi antiguas,
como de las que aora ſe vſan.
ESCRITAS POR MARTIN DE ANDVXAR,
Maeſtro Saſtre.
DEDICALAS A SAN ANTONIO DE PADVA,
Martin de Anduxar ſu hijo.
EN MADRID,
En la Imprenta del Reyno, Año M. DC. XXXX.
A coſta de Alonſo Perez Librero del Rey N. S.

Fig. 2 Martín de Andújar, *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres,* 1640
© BNE R/2493 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178274&page=1

Desde este momento hasta 1720 se abre un ciclo teórico que queda interrumpido y no se retoma hasta mediados del siglo XIX. Un año antes de la segunda edición de Alcega, se publicó en Sevilla la obra de Diego de Freyle. El siglo XVII vio nacer tres tratados más, los de Baltasar Segovia (1617), Francisco de la Rocha (1618) y Martín de Andújar (1640) ((fig. 2), respectivamente en Barcelona, Valencia y de nuevo, Madrid. En el siglo siguiente, en Zaragoza, de la imprenta de Francisco Revilla salió la obra de Juan Albayzeta *Geometria y trazas pertenecientes al oficio de sastres…donde se contiene el modo, u orden de cortar todo genero de vestidos españoles, y algunos extrangeros…* aprobado *"por no contener cosa contra la fe, y buenas costumbres, juzgo que la fe le puede dar la licencia para imprimirlo en Zaragoza y Agosto 6 de 1720"*[5].

En esencia, todos los autores referidos tienen muy presente la obra de Alcega, estructurada en tres partes, siendo la segunda la que contienen las trazas y patrones de prendas tanto de hombre como de mujer, además de varias trazas de banderas de guerra, aderezos para caballos o la traza para una tienda de campaña. En la segunda parte, por el contrario, se advierten algunas diferencias de contenido entre los tratados mencionados. A modo de ejemplo, en la obra de Alcega no se recoge ningún patrón de *galera*, prenda femenina que se vestía sobre el jubón o saya o sobre la saya entera, ajustada y abierta; mientras que sí figura en la obra de Francisco de la Rocha[6] (fig. 3). Por otro lado, en la obra de Albayzeta aparecen las trazas de casaca de mujer, de chupa y calzón que no constan en los repertorios anteriores, justificado por la evolución del traje que incorpora nuevas prendas.

La singularidad de la obra de Alcega destaca por establecer unos cimientos metodológicos y su valor eminentemente práctico. Una obra que podríamos definir como revolucionaria, al ofrecer sistematización

[3] *Ibidem.,* p.1.
[4] *Ibidem.,* p.4. La obra de Francisco de la Rocha Burguen también contó con ciertas reticencias por parte de los examinadores. En este caso por ser extranjero, al dudar de su posible autoría tal y como queda recogido en la *Carta de examen de corte*.
[5] Albayzeta, Juan (1720), sin paginar "Declaración…".
[6] Bernis Madrazo, Carmen (1990), p. 92.

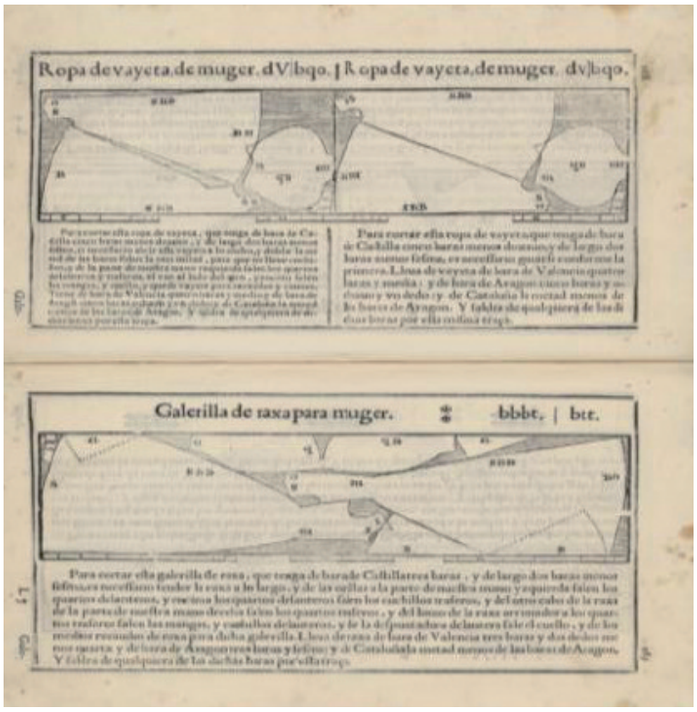


Fig. 3 Francisco de la Rocha Burguen, *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastres,* 1818
© BNE R/1675 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000052415&page=1

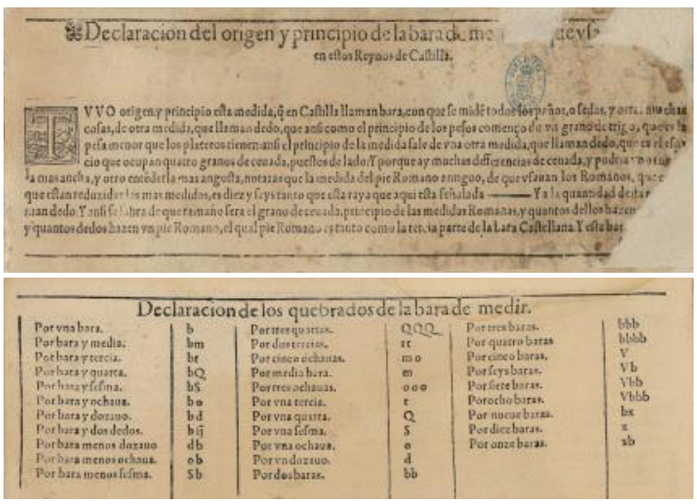


Fig. 4 Joan de Alcega, *Libro de geometria práctica y traça,* 1580
© BNE R/17641 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000022768&page=1

y racionalidad a una actividad que durante siglos se había ejercido en pequeños talleres, cuyo saber se concentraba entre sus muros. Uno de los temas esenciales es el dedicado a la *Declaración sobre el origen y principios de la bara de medir*[7], (fig. 4) usada en Castilla y las partes en las que se divide, dedicando veintidós capítulos a la reducción de cualquier paño: *"...muchos oficiales deste arte no saben reducir unas baras de paño ancho, en otras de paños, o telas más angostas, se ha visto errarse en el pedir del paño o seda, o otra tela de diferente ancho para las ropas que les son demandadas, y al tiempo de cortar, las tales ropas hallarse con falta, o demasia. Y por tanto por evitar este error, poner aquí una declaracion para que con facilidad qualquier oficial deste arte sepa la reduccion sobredicha. Y porque la bara de medir destos Reynos de Castilla está dividida en dozavo, y ochava, y sesma, y quarta, y tercia, y media bara, como atrás va declarado"*[8]. No exento de interés son las últimas páginas del primer apartado en las que se explica cómo interpretar los patrones, el significado de las líneas continuas y las punteadas, y las letras que identifican cada pieza, la disposición de cada parte para el aprovechamiento del tejido y la materia necesaria para la ejecución de la traza. La segunda parte recoge un corpus de ciento treinta y cinco patrones. Cada patrón se identifica con la denominación de la prenda y seguidamente se indica el tejido necesario para la prenda y el ancho de la tela. Un código de iniciales que queda resumido en la tabla de *Declaración de los quebrados de la bara de medir* y que ilustra sobre las medidas. Muy curiosa también resulta la disposición de cada una de las piezas y la capacidad de abstracción para colocar sobre el plano lo que tendrá un desarrollo tridimensional, una suerte de escalado que marca el principio del patronaje. En la última parte, se incluyen unas tablas combinando diferentes largos para un mismo traje, en función de diferentes anchuras de tejido.

El título de la obra también es motivo de reflexión pues, con ligeras variantes, se repite en los tratados mencionados. Dos términos son definitivos: geometría y traza. La Geometría es una de las ciencias más antigua y en estos tratados la parte desarrollada es la referida a la geometría plana, dado que todas las figuras que se reproducen tienen todos sus puntos sobre el plano. Sin embargo, a pesar de esta referencia destacada a la Geometría se observa una *"carencia en los mismos de cualquier explicación teórica sobre los elementos geométricos y la falta de aclaraciones en torno a cómo se aplica esta geometría al proceso de elaboración de las distintas piezas"*[9]. En la tratadística posterior se mantiene ese débito y conexión con la geometría. De modo que

[7] Semejante definición incorporan los tratados de la Rocha y Albayzeta: "*Justa cosa será pues he de tratar de los anchos de paños y sedas, y reducción de ellos en este mi libro, diga primero lo que es la bara de medir, y su origen, sus partes, y números iguales y quebrados".* Albayzeta, (1720), Declaración de la vara de medir, sin paginar.
[8] Alcega (1580), p. 6.
[9] Sánchez Orense, Marta y Sánchez Martín, Francisco Javier (2008), pp.477-488.

las obras principian con unos capítulos muy básicos dedicados a dicha ciencia, si bien no hay una resolución clara entre la teoría y su aplicación. El término de traza atiende al dibujo o diseño de cada uno de los patrones.

Otra peculiaridad de la obra de Alcega es su retrato recogido en la portada de la obra, presente en las de Diego de Freyle y Baltasar Segovia quienes también deciden incluir sus efigies, siguiendo una tendencia que se aprecia en otros tratados dedicados a diferentes disciplinas del saber, directamente relacionado con el individualismo humanista. En el resto de los tratados citados se prescinde, aunque, en el tratado de Francisco de la Rocha, se incluye una descripción física en la *Carta de examen de Corte*: *"Hacemos saber que antes nos pareció Francisco de la Rocha Burguen, Francés, natural del Condado de Chapaña, vecino y morador en la ciudad de Valencia, de edad de 50 o 52 años, poco más , o menos, y dos dedos de la mano izquierda señalados, y un diente menos en lo alto de arriba, y dijo que había mucho tiempo que usaba y ejercitaba el dicho oficio de sastre; y se hallaba hábil y suficiente para usar, y ejercer, y nos pidió le examinásemos: y hallado hábil y suficiente le librasemos título de maestro examinado"*[10].

Un análisis tanto iconográfico como iconológico nos distancia de una interpretación superficial. El sastre se acompaña de la vara, del compás de puntas y las tijeras instrumentos propios del oficio y atributos de la actividad manual, que resulta ser todo un alegato en defensa de este saber que es algo más que un procedimiento manual. A partir de mediados del siglo XIX, cuando la tradición teórica resurge, los sastres tratadistas y las modistas teóricas incluyeron su efigie. La incorporación de la imagen junto a la mención del título y el nombre del autor confiere un mayor valor e importancia a la obra. En el caso de las mujeres, las situó a la misma altura que sus homólogos masculinos, en unos momentos en los que la visibilidad de la mujer no resultaba fácil.

La sombra de Alcega se proyecta hasta principios del siglo XX. En el método de corte y confección de María Guerrero[11] habla de la enseñanza del corte y hace un recorrido histórico en el que destaca la figura de Joan de Alcega, citando la obra impresa de Guillermo Drouy de 1589, cuya consulta posiblemente la realizara en la Biblioteca Nacional.

Un documento muy interesante es el conjunto de 23 hojas apaisadas, manuscritas en anverso y reverso, que se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo. A falta de un estudio profundo, pensamos que podría tratarse de un cuaderno de apuntes con todo el repertorio de trajes del siglo XVII[12]. Como en los tratados arriba mencionados, el encuadre de cada uno de los patrones se ajusta en rectángulos o cuadrados. Entre las prendas que aparecen patronadas destacan: trajes de colegiales de San Bernardino y de Santa Catalina, comendadores de Santiago y de Calatrava, maceros del ayuntamiento, jugadores de cañas, clérigos y obispos. Prendas masculinas como sayos, jubones, ropillas, ropas, lobas, capas, herreruelos, bohemios. Entre la indumentaria femenina se distinguen sayas, basquiñas, verdugados y monjiles.

Desde muy temprano los sastres se constituyeron en gremios. Así para ejercer el oficio era menester superar los llamados exámenes[13]. Tras una primera etapa de aprendiz, pasaban a ser oficiales, pero no todos llegaban a ser maestros. Los examinadores y veedores de Francisco de la Rocha le encontraron hábil y suficiente para confeccionar trajes, banderas y estandartes, y con capacitación para abrir tienda y contratar a aprendices. Desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII se observa una transformación hacia una mayor especialización de los oficios destinados a la confección: jubeteros, calceteros, cordoneros que repercute en la toponimia de las calles de los centros urbanos y también en la localización concreta de los diversos oficios dentro del entramado comercial. En el siglo XVII, en Madrid, la distribución de los sastres se fijó en las inmediaciones de la Plaza Mayor, siendo el colectivo de artesanos más numeroso a partir de 1561, cuando la corte se asienta en la Villa[14].

La diversificación de los oficios relacionados con el traje tuvo sus consecuencias y dio lugar a enfrentamientos relacionados, entre otros asuntos, por las competencias de cada grupo, por el intrusismo y por el control de ciertas prebendas como queda reflejado en la documentación. Fueron habituales los pleitos entre

---

[10] Rocha, Francisco de la (1618), *Carta de examen de corte.*
[11] Guerrero, María (s.f. entre 1900-1915).
[12] Catálogo *La moda española en el Siglo de Oro* (2015), p.357.
[13] Los sastres cortaban y cosían las prendas tanto para hombres como para mujeres. Pero, algunos ejercieron el oficio sin haber sido aprobados. Esto dio lugar a enfrentamientos y conflictos legales.
[14] Zofío Llorente, J. Carlos (2011), p. 96.



Fig. 5 Bartolomeo Grassi, De i veri ritratti degl' habiti di tutte le parti del mondo, 1585
© BNE ER/ 3399 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014455&page=1

ropavejeros y sastres y entre sastres y jubeteros durante todo este período y en distintas zonas del territorio peninsular[15]. No tenemos noticias que nos permitan afirmar de forma categórica el papel desempeñado por la mujer en los talleres de sastres en estos momentos, siendo probable que trabajaran en los obradores sartoriales, aunque realizando labores menores. El tradicional gremio de los sastres percibió como amenaza la competencia que ejercieron las modistas. Aquéllas no llegaron a constituirse en ninguna corporación, pero con el transcurrir de los tiempos, encontraron su sitio: abrieron sus talleres con independencia[16] y, en otros casos, los talleres pasaron de madres a hijas, alcanzando alguno, gran prestigio[17].

Otros documentos que contribuyeron a la difusión de los trajes y de sus patrones fueron las estampas realizadas a mano o impresas; figurines que ilustran de manera muy elocuente las diversas formas de vestir de las poblaciones del mundo conocido, que se empezaron a editar a partir del siglo XVI. Se produjo un interés intelectual, fundamentalmente en el ámbito habsburgués, y entre las ciudades italianas de Florencia y Venecia. Una demanda relacionada con el floreciente comercio del libro, por las redes comerciales, por el mecenazgo y el patrocinio de las artes. Entre los manuscritos cabe mencionar la obra de Christoph Weiditz o el Códice de Trajes de la BNE; entre los impresos, la obra de Bartolomeo Grassi (fig. 5) de 1585 o el singular repertorio iconográfico de Cesare Vecellio.

Tras el paréntesis de publucaciones producido en España más allá de 1720, hay que resaltar el momento excepcional en el desarrollo de la tratadística que se retoma a partir de mediados del siglo XIX. Tratados, métodos, manuales, prontuarios y sistemas fueron algunos de los términos con los que principian los títulos que dieron nombre a la multitud de trabajos que vieron la luz. Por otro lado, también fue deter-

[15] Puerta Escribano, Ruth de la (1996): "Los avatares del asociacionismo...", pp.481-497.
[16] Hernando de Pereda, Cesáreo (1883), p. 17.
[17] Véase: Pasalodos Salgado, Mercedes (2013).



Fig. 6 La moda de Madrid, 1884
© BNE ER/3647

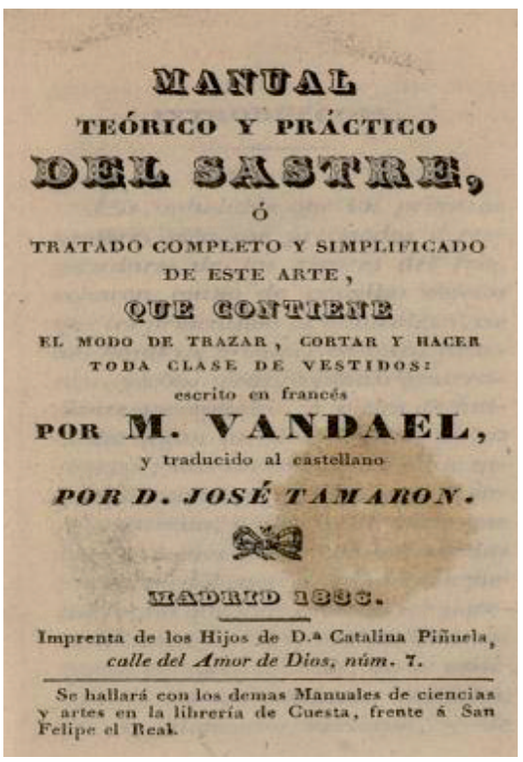

MANUAL
TEÓRICO Y PRÁCTICO
DEL SASTRE,
Ó
TRATADO COMPLETO Y SIMPLIFICADO
DE ESTE ARTE,
QUE CONTIENE
EL MODO DE TRAZAR, CORTAR Y HACER
TODA CLASE DE VESTIDOS:
escrito en francés
POR M. VANDAEL,
y traducido al castellano
POR D. JOSÉ TAMARON.
MADRID 1836.
Imprenta de los Hijos de D.ª Catalina Piñuela,
calle del Amor de Dios, núm. 7.
Se hallará con los demas Manuales de ciencias y artes en la librería de Cuesta, frente á San Felipe el Real.

Fig. 7 M. Vandael, Manual teórico y práctico del sastre, 1836
© BNE 1/39461
http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178250&page=1

minante que en 1865 se constituyera la Sociedad de Sastres "La Confianza", todavía hoy en activo, heredera del antiguo gremio de sastres. La misma sociedad fundó en 1884 la revista *La moda de Madrid. Periódico dedicado a la defensa de la sastrería española* (fig. 6) En torno a las mismas fechas, *El genio y el arte* fue el periódico profesional y órgano oficial de los maestros sastres, siendo uno de sus propietarios y directores Pascual Sánchez Sacristán, así mismo sastre de cámara de S.M. el Rey, Alfonso XII.

Francia destacó por una importante producción teórica de la mano de sastres como Compaing, Vandael (fig. 7), Ladèveze, entre otros; en nuestro país, aunque algunos siguieron muy de cerca la tradición teórica francesa, cierto es que, la edición de tratados, manuales y métodos fue creciendo sin solución de continuidad. La dificultad que tenían los sastres españoles de acceder a los tratados franceses por la barrera del idioma, determinó que algunos de los más ilustrados publicaran sus manuales para soslayar este escollo. En el caso de Rafael Meléndez tiene tan presente la obra de Vandael[18] que transcribe literalmente la obra del autor francés, cuya traducción se publicó en 1836. Meléndez (fig. 8) concibe su manual con un carácter enciclopédico y, aunque, los capítulos séptimo, octavo y noveno están dedicados al corte de prendas, no son los únicos temas que aborda y hace un recorrido por la historia de los vestidos, fundamentalmente referido a la historia de la indumentaria en Francia, la fabricación de los paños, los útiles de la sastrería, sobre los diferentes géneros y la nomenclatura de los vestidos, y la clasificación de las máquinas de coser y modo de usarlas.

El arte de la sastrería imponía rigurosidad y precisión en la toma de las medidas, operación esencial por ser el verdadero principio del corte. Cesáreo Hernando puntualiza que "*La medición tal y como nosotros la comprendemos es la parte más importante de todas, porque con este procedimiento deben resolverse todas las dificultades.*

[18] Vandael se inclina por un método geométrico, donde los patrones se reducen a módulos cuadrangulares o rectangulares, como un principio de regla universal. En el caso del trazado de un pantalón se debe comenzar por la línea recta mayor y a partir de ella trazar las demás. Para el trazado de estas líneas resultaba indispensable la regla y el cartabón; el compás, para las curvas; y para las oblicuas, el semicírculo. Es tan próxima la filiación entre las dos obras, que casi podríamos decir que son un calco el contenido de los capítulos dedicados a la delineación de los patrones, la delineación geométrica y la hechura. Los vestidos estudiados (pantalones, chaleco, frac, levita, redingote y capa) y los dibujos de los planos son los mismos a pesar de los viente años que median entre ambas publicaciones. Sin embargo, las medidas las consigna en centímetros y no en pulgadas, como hace el sastre francés.


ENCICLOPEDIA HISPANO-AMERICANA.

MANUAL

DEL SASTRE

SEA

CONFECCION DE TODA CLASE DE VESTIDOS

COMPENDIO

DE TODOS LOS ADELANTOS MODERNOS EN EL ARTE

ORIGEN DE LOS VESTIDOS, HISTORIA DE LOS TRAJES, DE LA FABRICACION DE LOS PAÑOS, APLICACION DE LAS MAQUINAS PARA COSER, ETC.

por

D. RAFAEL MELENDEZ

Con láminas.

BIBLIOTECA NACIONAL

PARIS

LIBRERIA DE ROSA Y BOURET

1859

Fig 8 Rafael Meléndez, Manual del sastre sea confección de toda clase de vestidos, ©BNE 2/83606

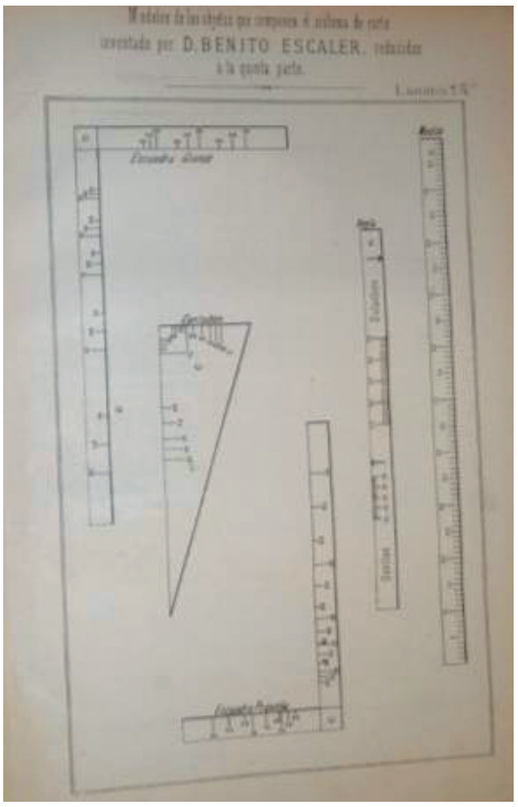


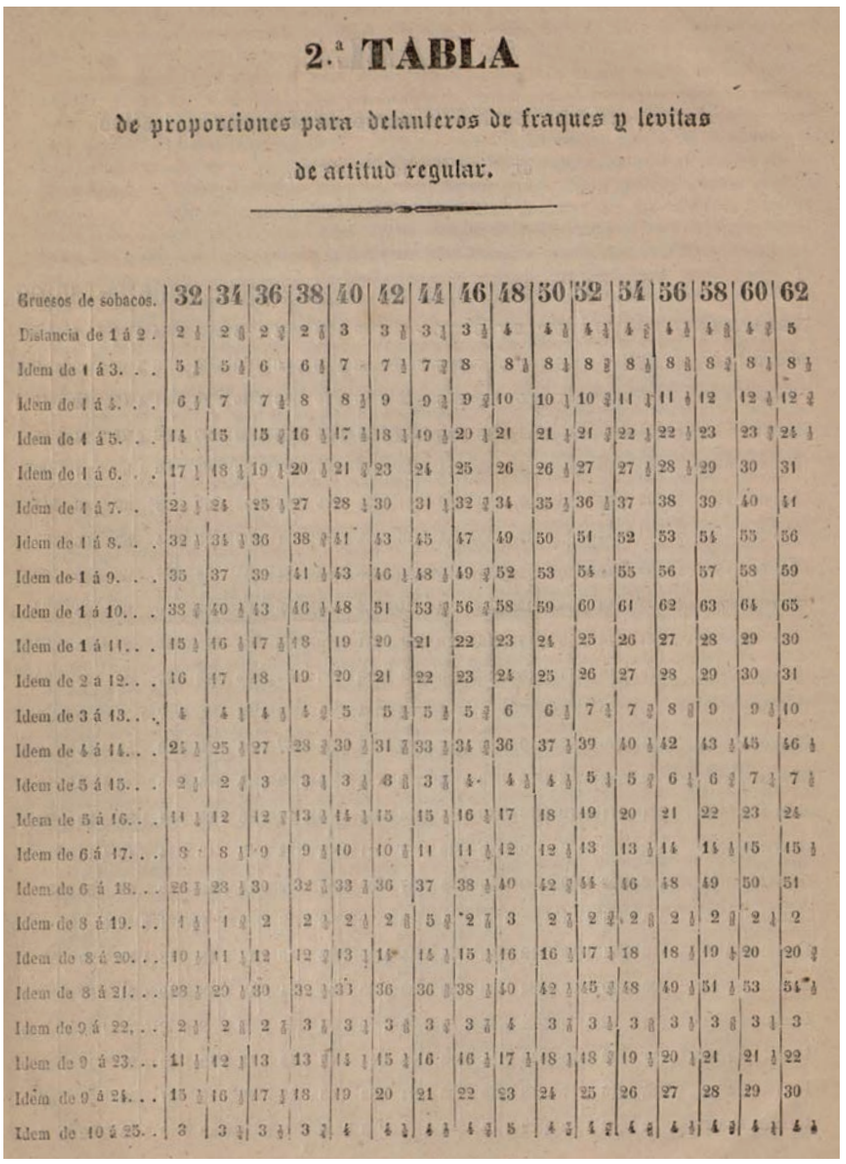
Fig. 9 Benito Escaler, Método de corte o sea manual del sastre, ©BNE 1/43202

(...) Es, pues, indispensable confesar que se encuentran muy pocos sastres que practiquen la medición con acierto, regularidad y entera exactitud: es, pues, muy necesario hacerse hábil y práctico en estas operaciones"[19].

Los métodos de corte y confección podemos estructurarlos en tres grandes grupos: métodos proporcionales[20], métodos conformadores y métodos que parten de la necesidad de tomar medidas, sin que este principio esté ausente en el resto de los tratados. No encontramos ninguna opinión unánime a favor de cualquiera de los dos grandes grupos. Hay opiniones muy variadas, diversas y dispares. Los métodos proporcionales se basan en escalas y medidas, establecidas de acuerdo a unos principios planteados por los autores a partir de su experiencia en el oficio. Las escalas se pueden materializar en reglas, cartabones, escuadras; en tablas o cintas. Benito Escaler fue uno de los defensores a ultranza del método proporcional. Fue director, fundador y propietario de *La moda española ilustrada*, publicación periódica destinada a los sastres fundada en 1876. Esta primera experiencia, y sus largos años de práctica y estudio, le movió a la publicación de su tratado. Unos años antes, su sistema había recibido el premio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Barcelona. También fue premiado en la Exposiciones Universales de Viena (1873) y en París (1878), tres años más tarde fue nombrado Sastre de Cámara de Alfonso XII, tras ofrecerle un carrik. La propuesta de Escaler se fundamenta en unas escuadras y cartabón (fig. 9), para la realización tanto de pantalones, como las prendas de cuerpo. También es indispensable *la medida*, que no es otra cosa que la cinta métrica de 150 centímetros, pieza indispensable para el sastre y que en los años en que se publica el tratado lo cita como un útil moderno: *"puesto que antiguamente se tomaba aquélla por medio de tiras de papel, u orillos, siendo como puede comprenderse un medio tan defectuoso que difícilmente podía asegurarse la exactitud con toda escrupulosidad"*[21].

Ambrosio Murillo propone un tratado para facilitar el trabajo y la insuficiente instrucción de *"la clase obrera para quien escribo"*. En este caso ofrece un conjunto de tablas en su *Recopilación de reglas para la guía del sastre.* Su objetivo queda explícitamente planteado desde los primeros párrafos de la introducción: *"Creo,*

[19] Hernando de Pereda, Cesáreo (1883), pp.65-67.
[20] La base proporcional de muchos de los tratados tiene como punto de partida la anatomía y la medida del cuerpo, fundamentalmente establecida en ocho cabezas para un cuerpo regular y proporcionado.
[21] Escaler, Benito (1883) p. 54.



2.ª TABLA

de proporciones para delanteros de fraques y levitas

de actitud regular.

Gruesos de sobacos.	32	34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56	58	60	62
Distancia de 1 á 2.	2 ½	2 ⅝	2 ¾	2 ⅞	3	3 ⅛	3 ¼	3 ⅜	4	4 ⅛	4 ¼	4 ⅜	4 ½	4 ⅝	4 ¾	5
Idem de 1 á 3. . .	5 ½	5 ¾	6	6 ¼	7	7 ¼	7 ½	8	8 ¼	8 ½	8 ¾	8 ⅞	8 ⅞	8 ¾	8 ½	8 ¼
Idem de 1 á 4. . .	6 ½	7	7 ½	8	8 ½	9	9 ½	9 ¾	10	10 ¼	10 ¾	11 ¼	11 ¾	12	12 ¼	12 ¾
Idem de 1 á 5. . .	14	15	15 ¾	16 ½	17 ¼	18 ¼	19 ¼	20 ¼	21	21 ¼	21 ¾	22 ¼	22 ¾	23	23 ¾	24 ¼
Idem de 1 á 6. . .	17 ¼	18 ¼	19 ¼	20 ¼	21 ¾	23	24	25	26	26 ¼	27	27 ¼	28 ¼	29	30	31
Idem de 1 á 7. . .	23 ¼	24	25 ¼	27	28 ¼	30	31 ¼	32 ¾	34	35 ¼	36 ¼	37	38	39	40	41
Idem de 1 á 8. . .	32 ¼	34 ¼	36	38 ¾	41	43	45	47	49	50	51	52	53	54	55	56
Idem de 1 á 9. . .	35	37	39	41 ¼	43	46 ¼	48 ¼	49 ¾	52	53	54	55	56	57	58	59
Idem de 1 á 10. . .	38 ¾	40 ¼	43	46 ¼	48	51	53 ¾	56 ¾	58	59	60	61	62	63	64	65
Idem de 1 á 11. . .	15 ¼	16 ¼	17 ¼	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Idem de 2 a 12. . .	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31
Idem de 3 á 13. . .	4	4 ¼	4 ¾	5 ¼	5	5 ¾	5 ¾	5 ¾	6	6 ¼	7 ¼	7 ¾	8 ¾	9	9 ¼	10
Idem de 4 á 14. . .	25 ¼	25 ¼	27	28 ¾	30 ¼	31 ¾	33 ¼	34 ¾	36	37 ¼	39	40 ¼	42	43 ¼	45	46 ¼
Idem de 5 á 15. . .	2 ¼	2 ¼	3	3 ¼	3 ¼	3 ¾	3 ¾	4	4 ¼	4 ¼	5 ¼	5 ¾	6 ¼	6 ¾	7 ¼	7 ¾
Idem de 5 á 16. . .	11 ¼	12	12 ¾	13 ¾	14 ¼	15	15 ¼	16 ¼	17	18	19	20	21	22	23	24
Idem de 6 á 17. . .	8	8 ¼	9	9 ¼	10	10 ¼	11	11 ¼	12	12 ¼	13	13 ¼	14	14 ¼	15	15 ¼
Idem de 6 á 18. . .	26 ¼	28 ¼	30	32 ¾	33 ¼	36	37	38 ¼	40	42 ¾	44	46	48	49	50	51
Idem de 8 á 19. . .	1 ¼	1 ¾	2	2 ¼	2 ¼	2 ¾	5 ¾	2 ¾	3	2 ¼	2 ¾	2 ¾	2 ¾	2 ¾	2 ¼	2
Idem de 8 á 20. . .	10 ¼	11 ¼	12	12 ¾	13 ¼	14	14 ¼	15 ¼	16	16 ¼	17 ¼	18	18 ¼	19 ¼	20	20 ¾
Idem de 8 á 21. . .	28 ¼	29 ¼	30	32 ¼	33	36	36 ¾	38 ¼	40	42 ¼	45 ¾	48	49 ¼	51 ¼	53	54 ¾
Idem de 9 á 22. . .	2 ¼	2 ¾	2 ¾	3 ¼	3 ¼	3 ¾	3 ¾	3 ¾	4	3 ¾	3 ¾	3 ¾	3 ¾	3 ¾	3 ¼	3
Idem de 9 á 23. . .	11 ¼	12 ¼	13	13 ¾	14 ¼	15 ¼	16	16 ¼	17 ¼	18 ¼	18 ¾	19 ¼	20 ¼	21	21 ¼	22
Idem de 9 á 24. . .	15 ¼	16 ¼	17 ¼	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Idem de 10 á 25. . .	3	3 ¼	3 ¼	3 ¾	4	4 ¼	4 ¾	4 ¾	5	4 ¾	4 ¾	4 ¾	4 ¾	4 ¾	4 ¾	4 ¾

Fig. 10 Ambrosio Murillo, Recopilación de reglas para la guía del sastre, 1854
©BNE 1/229680 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178030&page=1

pues, que el que escribiese una obrita que, sin omitir nada de lo esencial, y aun señalando ciertas particularidades omitidas en lo hasta la fecha escrito arreglará una teoría sencilla, fácil, breve, acomodada a todas las capacidades intelectuales a la para que a todas las fortunas, capaz de ser entendida sin previa necesidad de un estudio minucioso, largo e imposible a la generalidad, sería digno de la indulgencia y aprecio de sus compañeros". Le preocupaba la falta de oportunidades que pudieran tener todos aquellos que quisieran una formación en el arte de la sastrería, cubriendo esta recopilación las necesidades del colectivo. Ofrece cuarenta y nueve tablas referidas a diferentes prendas y compila las tablas de proporcionalidad teniendo en consideración la variedad de tipos anatómicos: delanteros inclinados atrás, de delantero de actitud regular o tabla para delanteros inclinados adelante, entre otras[22].

La segunda parte de su método lo dedica a explicar el mecanismo de las reglas o tablas proporcionales (fig. 10). Para el trazado de cualquier patrón parte de dos líneas que construyen un ángulo de 90º al unirse por uno de sus vértices. El trazo de la línea vertical corresponde con las medidas de longitud; por el contrario, el trazo horizontal tiene que ver con las medidas de contorno. Para una prenda de cuerpo hasta la cintura, distribuye en el eje vertical números que van del 1 al 10; en el horizontal, números que van desde el 11 al 25. La distancia entre los números correlativos del 1 al 10, quedan recogidos en cada tabla, dependiendo del tipo anatómico. La distancia entre cada número, es el céntimo y los instrumentos necesarios para el trazo son la escuadra y la medida, que no es otra cosa que la cinta métrica. La base para la escala de proporción es la medida del *grueso del sobaco* que se corresponde con la circunferencia del cuerpo, referencia de la que parten todas las tablas. Establece dieciséis medidas de contorno o de grueso de sobaco para cada una de las anatomías. Los gruesos van desde los 32 cm a los 62 cm, siendo el grueso de 48 cm el que se corresponde con una conformación regular[23]. Al final de la obra se incluyen dos desplegables con los dibujos de una levita y una chaqueta con las indicaciones de las medidas a partir de las tablas.

[22] *"Los delanteros que produce la tabla primera convienen a personas rehechas o sea inclinadas atrás; los de la segunda ya se dijo que a personas de actitud regular, los de las tercera a personas convados o sea inclinadas delante; si la conva fuere demasiado, se lo podrá dar a la costura de la espalda desde la pegadura del cuello hasta la mitad, un poco de conva; a los inclinados atrás convendrá sangrar un poco la costura de la espalda desde el frente del encuentro hasta el talle; aquí es donde todo maestro debe fijar la consideración de saber elegir para cada clase de cuerpo la tabla que corresponde"*. Murillo, Ambrosio (1854), introducción sin paginar.

[23] Hay que tener presente que para la ejecución del patrón la medida del contorno siempre se consigna por la mitad.

LAMINA 4.ª

MODELO 7.º — Peinador con esclavina.

FIGURA 1.ª DELANTERO. Formada la cuadrícula tal como nos presenta la figura, el trazado del patron principia dibujando la curva *a b c* que es el escote de cuello y sigue la hombrera ó línea *c d* que termina en el punto de concurso de la horizontal *1* y vertical *4*. El escote de la manga parte desde este punto y curveando pasa por la mitad de las horizontales *2 3* y verticales *4 5*. Tírase la recta *f g* y desde este último punto con una curva hasta la vertical *4* en donde sigue recto hasta *16* cerrando la figura la línea *16 a*.

FIGURA 2.ª ESPALDA (mitad). Una cuadrícula de 16 cuadritos de longitud por 7 de latitud. Empieza el trazado de la figura por el escote ó curva *a c* sigue la hombrera *c d* que termina á la mitad del cuadro *3 4* verticales y *1 2* horizontales y desde este punto la curva *d e f*. Lo que falta para acabar la figura es igual al delantero.

Para la esclavina véase la figura 1.ª de la lámina 7.ª (segunda parte) dándole no obstante el largo que se quiera.

La manga es la de bata lámina 6.ª (segunda parte).

MODELO 8.º — Peinador con canesú.

Para el canesú ó pieza de ese peinador véase la figura 3.ª lámina 7.ª

Los paños delanteros y del detrás son los mismos que la chambra de la lámina 3.ª dándoles el largo y ancho que se quiera. La manga es la misma que para el peinador anterior.

CONFECCION.

MODELO 7.º Despues de cortados los delanteros y el detrás se juntan con un sobrecargo á dos despuntes. La manga al llegar al codo se recorta donde la termina un volante sujeto con una tira bordada, terminando el volante otra tira bordada.

El adorno de este modelo consiste en una tira bordada y entredoses.

MODELO 8.º Véase el modo de confeccionar la chambra de la lá-

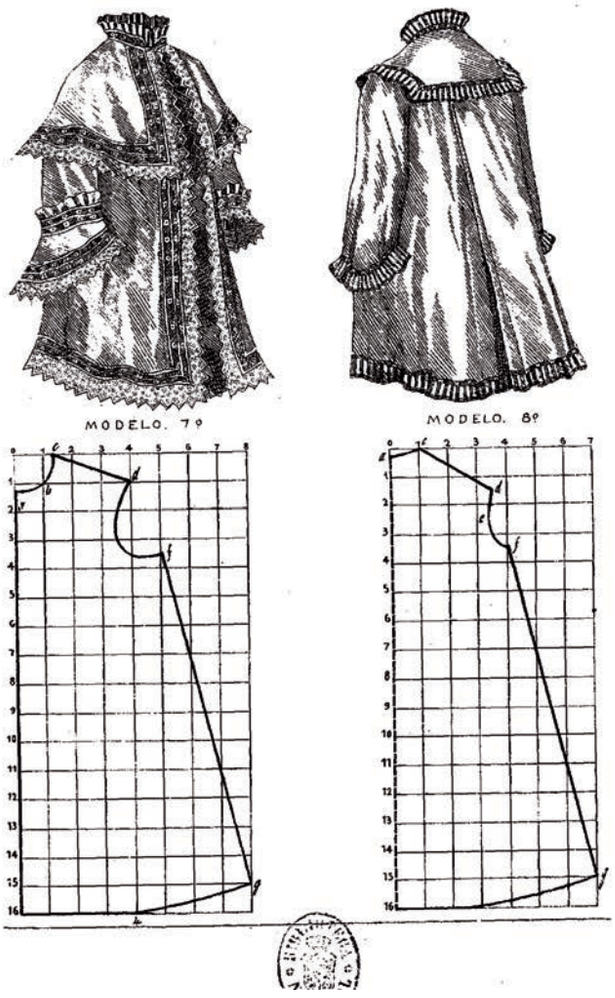


Fig. 10 Ambrosio Murillo, Recopilación de reglas para la guía del sastre, 1854. © BNE 1/229680 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178030&page=1

Entre la gran variedad de métodos de corte y confección fueron numerosos los escritos por mujeres. La publicación de estos tratados corre en paralelo con otras publicaciones destinadas a su formación, como cartillas, gramáticas, epistolarios, manuales de urbanidad, sin olvidarnos de la publicación de revistas y periódicos. Algunas de las autoras tuvieron academias o centros de estudios. Incluso, algunos de estos tratados fueron aprobados como textos didácticos para las escuelas de instrucción pública de primera enseñanza y normales.

Una de las tratadistas más singulares fue Carmen Ruiz Alá, profesora de instrucción primaria y directora del colegio de su propiedad Nuestra Señora del Carmen, situado en el Pasaje Madoz, nº 6 de Barcelona y más tarde del Colegio Central de corte para señoritas en la Rambla de Canaletas, nº 6, 2º. Carmen Ruiz tuvo una intensa actividad como autora y como conferenciante. El 20 de enero de 1888 ofreció una clase teórico-práctica en el Teatro de Cataluña donde presentó *"Una chaqueta modelo sin costuras que la entallen"*, habiendo entregado el primer modelo confeccionado a la reina María Cristina. Una obra de gran interés porque ilustra el proceso de modelado para sacar una toile que se pasa a papel. A su juicio, un método que parte de sencillos principios geométricos y claculos matemáticos, que, para facilitarlos, incluye tablas de sumar y de dividir. El cuadrado es la base proporcional de la que derivan los cálculos que le permite componer las diferentes tablas (fig. 11). Además, para trabajar según su método indica los útiles necesarios para dicho aprendizaje: un tablero de dos metros por cincuenta cm, en el que aparezca una cuadrícula de seis cm de cuadro, un compás de 54 cm de radio, una regla marcada con el sistema métrico, una mesa para cortar y una cinta métrica.

Otro método proporcional es el de Serapia Rodríguez Pascual, (fig. 12) quien ofrece una cinta con proporciones para realizar patrones sin ninguna dificultad y atendiendo a cualquier constitución anatómica. La cinta se podía confeccionar en materiales diversos. Parte de la media de contorno de pecho expre-

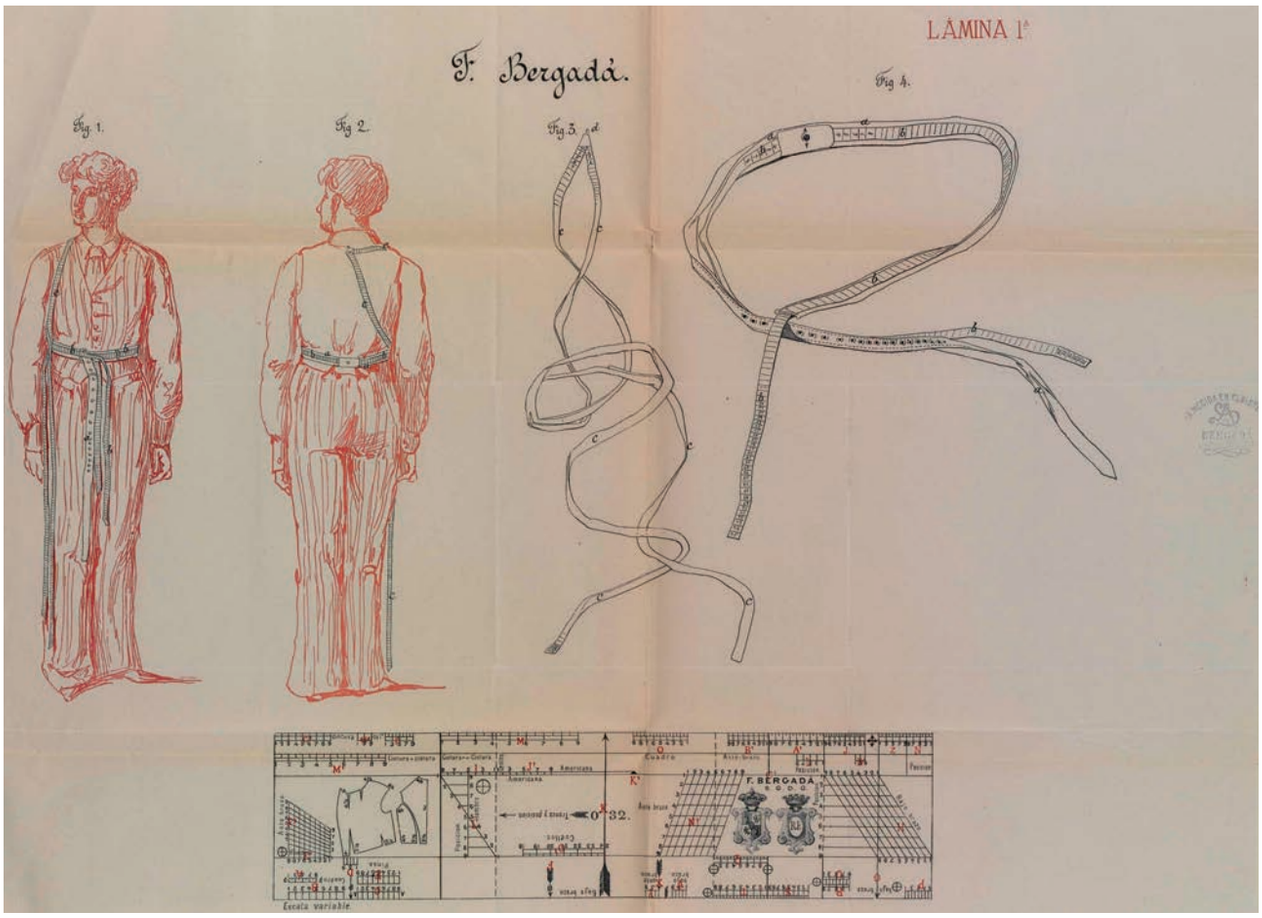


Fig. 12 Serapia Rodríguez Pascual, Nuevo Método de corte y confección, 1896
©BNE 1/23585 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000047709&page=1

sada en centímetros, que oscilaba entre 45 cm a 135 cm, estableciendo las diferentes proporciones para cada una de las medidas. Su método contó con una larga vida, ya que se publicaron ediciones corregidas y aumentadas desde 1904 hasta 1940, contando en esta última edición con la participación de su hija María Concepción Pascual Rodríguez. Este método fue concebido como manual de referencia destinado a la formación de profesoras de corte, pudiendo obtener las señoras que lo siguieran el diploma que las autorizaba para la enseñanza según este sistema. Su centro de enseñanza estuvo abierto en la calle del Coso, nº 10 de Zaragoza, de donde era natural la autora. El objetivo era presentar un método sencillo de carácter instructivo, con ilustraciones para hacerlo más comprensivo. Además, la autora sugiere el beneficio que supondría incluir el corte en los programas de enseñanza en los colegios de niñas. Por último, se congratula del porvenir de las enseñanzas de corte y confección gracias al desarrollo de la moda y de la importancia de la elegancia y de la distinción en el vestido. La obra está dedicada a todas las profesoras: *"Convencida de las dificultades y sinsabores que acompañan al noble ejercicio de la enseñanza en general, dificultades todavía mayores cuando el arte de corte se trata, tengo el atrevimiento de dedicaros mis explicaciones, que si consiguen facilidades en esta clase de enseñanza, ahorrando tiempo y logrando armonizar estos estudios tan necesarios a la mujer, con los de otras materias propias para su ilustración, así como también hacer ganar con vuestro poderoso auxilio en el perfeccionamiento del corte y confección de vuestras discípulas, será la satisfacción y el mejor pago que para mis trabajos trata de conseguir"*[24].

A pesar de la vigencia que tuvieron estos métodos proporcionales, las críticas se dejaron oír. En este sentido, el sastre Francisco Cobes se mostraba muy receloso respecto de los métodos proporcionales, porque *"...las escalas de proporción , lo que hoy, en mi corto criterio, no deja de ser un grande error; pues si bien es un ausiliar que descansa en ocasiones, en otros, o en la mayoria no proporciona más que mareos, obligando a desistir de ellas y a hacer uso exclusivo de la medida, por todo lo cual recomendaría ésta tanto por su correcta sencillez cuanto por estar llamada a lo que llevo expuesto"*[25]. El segundo gran bloque lo constituyen los métodos conformadores, que aglutinan todos aquellos tratados que presentan como fundamento del método aparatos llamados conformadores, ideados para tomar medidas con mayor o menor exactitud. Francisco Monterde participaba de la idea de la poca utilidad y sentido práctico de estos utensilios: resultaba muy incómodo colocar sobre el cliente las cintas que a veces dan vueltas alrededor del cuerpo o "*tienen que meterse en una especie de camisa de fuerza, y después hay que ejecutar una serie de operaciones bastante complicadas para correr las varillas y colocar alfileres sobre el aparato, o bien ajustar las piezas de la coraza"*[26]. Además, las numerosas medidas tomadas por el aparato había que anotarlas y trasladarlas al plano, en cuya operación se podían cometer fallos fácilmente.

[24] Rodríguez de Pascual, Serapia (1896), Dedicatoria sin paginar.
[25] El genio y el arte, nº 48, 1885, pp.4-8.
[26] Monterde, Francisco (1896), p. VIII.



SISTEMA BERGADÁ

NUEVO TRATADO
DE
CÓRTE
POR
DON FRANCISCO BERGADÁ,

MAESTRO SASTRE DE BARCELONA,
MIEMBRO DE NÚMERO DE LA SOCIEDAD *LA CONFIANZA* DE MAESTROS SASTRES DE ESTA CIUDAD,
INDIVIDUO DE LA COMISION DE MODAS DE LA MISMA,
SÓCIO CORRESPONSAL DE LA *Société Philantropique des Maîtres tailleurs* DE PARIS,
PREMIADO EN CONCURSO PÚBLICO DE SISTEMAS DE CÓRTE CON LA SUPERIOR CALIFICACION
POR EL JURADO NOMBRADO POR *LA CONFIANZA*,
CON PRIVILEGIO DE INVENCION EN ESPAÑA Y FRANCIA POR SU SISTEMA DE CÓRTE
Y PROFESOR DEL MISMO EN BARCELONA.

PRIMERA EDICION

REDONDO Y XUMETRA, IMPRESORES,—TALLERS, 51 Y 53.
BARCELONA.—1882.

Fig. 13 Francisco Bergadá, Sistema Bergadá: nuevo sistema de corte, 1882. ©BNE 1/16792 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178032&page=1



Fig. 14 Enriqueta Virgili de Más, Método profesional de corte y confección, 1907?
©BNE 4/21053 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178269&page=1

La obra de Francisco Bergadá se encuadra dentro de los tratados conformadores (Fig.13). Fue maestro sastre de Barcelona y miembro de la Sociedad de Maestros Sastres de Barcelona "La Confianza" y socio corresponsal de la Societé Philantropique des Maîtres Tailleurs de París, fundada en 1834, del que también era miembro C.Compaing. En palabras de Bergadá su sistema nace de la necesidad de sistematizar las operaciones de sastrería. Opina que todos aquellos métodos basados en la proporcionalidad no son fiables y la uniformidad que plantean se opone a la variada configuración corpórea. La propuesta de Bergadá es presentar un novedoso sistema de medidas y corte de prendas de mangas por medio del uso de instrumentos especiales. El que él propone es una cinta que envuelve por completo el cuerpo para tomar las medidas. Los largos años de ejercicio avalan su propuesta y establece como base fundamental del sistema la medida de pecho. Para el maestro ocho son las medidas fundamentales. Cuatro horizontales: cuello, pecho, cintura y avance; y cuatro verticales: comba, busto, bajo-brazo y ombligo. Las auxiliares son: longitud de la nuca al talle; longitud de la prenda total; longitud de la manga tomada por delante y por la costura de la sangría. Su sistema obtuvo privilegio de invención y la patente tuvo vigencia por diez años de explotación. En la memoria descriptiva para la solicitud de la patente se detalla pormenorizadamente el procedimiento y aparatos de medida y corte de prendas de manga y se resalta la necesidad de contar con un método que permita corregir las medidas. Todo ello posible con sus aparatos, de los que incluye los dibujos explicativos y la reseña de su funcionamiento. Asimismo, se incluía la regla graduada sobre la cual se especifican todas las medidas secundarias deducidas de las principales.

Entre los métodos basados estrictamente en la toma de medidas destacamos las obras de dos maestras y teóricas: Enriqueta Virgili de Más (fig. 14) y el del Carmen Martí de Missé.

El de Enriqueta Virgili *Método profesional de corte y confección parisién puesto al alcance de todas las inteligencias* estaba pensado para profesoras, institutrices, modistas, sastres, talleres de confección y centros de enseñanza, ilustrado con un importante número de dibujos, lo que hacía que fuera especialmente didáctico en sus fines. La obra con un total de 304 páginas se estructura en seis grandes apartados, donde trata aspectos generales del corte y de la confección como el hilvanado, el planchado, la prueba, el emballenado, el cosido a mano, diferentes puntos de costura, remates ornamentales, remates de chaquetas, terminaciones de costuras, costuras de sastrería, ilusiones ópticas, además del estudio de diferentes prendas y sus patrones. Frente a los métodos basados en escalas y reglas, en la utilización de cintas y diferentes artilugios proporcionales, este sistema parte de tomar medidas a cada persona. Mientras que en los tratados proporcionales son dos las medidas fundamentales, la de longitud y la de contorno, en este caso, se toman otras más. Para la realización de una prenda de cuerpo estas son: largo de espalda, ancho de espalda, lado (costado, desde la cintura al sobaco), cintura, vuelta (contorno del busto), largo delantero. Para las faldas, cintura, bajada de cadera, vuelta de cadera, y tres largos: delantero, de costado y posterior.



Fig. 15 Carmen Martí de Missé, El corte parisién, 1896
© BNE 1/27870 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178031&page=1

El seguimiento de este método y la asistencia a los cursos especializados aseguraba la obtención del título de *Profesora Superior de Corte*, acreditado con un diploma para ocupar la dirección de un taller en alguna importante casa de modas o regentar un taller propio. Por último, la titular de la enseñanza se comprometía a la resolución de dudas y *"ponerlas en relación con las mejores casas de paños, tejidos, forros y demás fornituras necesarias. En cada principio de temporada les permito visitar mis salones, donde se hacen cargo de los modelos de última creación y gusto más exquisito"*[27].

Los tratados de Carmen Martí de Missé (fig. 15) son los de mayor alcance, llegando la enseñanza de su método hasta nuestros días. *El cote parisien: Sistema especial Martí. Arte de cortar, confeccionar y adornar toda clase de prendas de ropa de vestir* fue publicado en 1896 y contó con diferentes ediciones. La obra está dedicada a su hija y discípulas y en el prólogo rinde homenaje y reconocimiento a otra insigne profesora, Carmen Ruiz Alá, autora de un sistema por cuadrícula, antes mencionado. El sistema Missé se basa en la toma de medidas y en su traslación al papel: *"la bondad del sistema estriba en su sencillez; pocas medidas tomadas con rigu-*

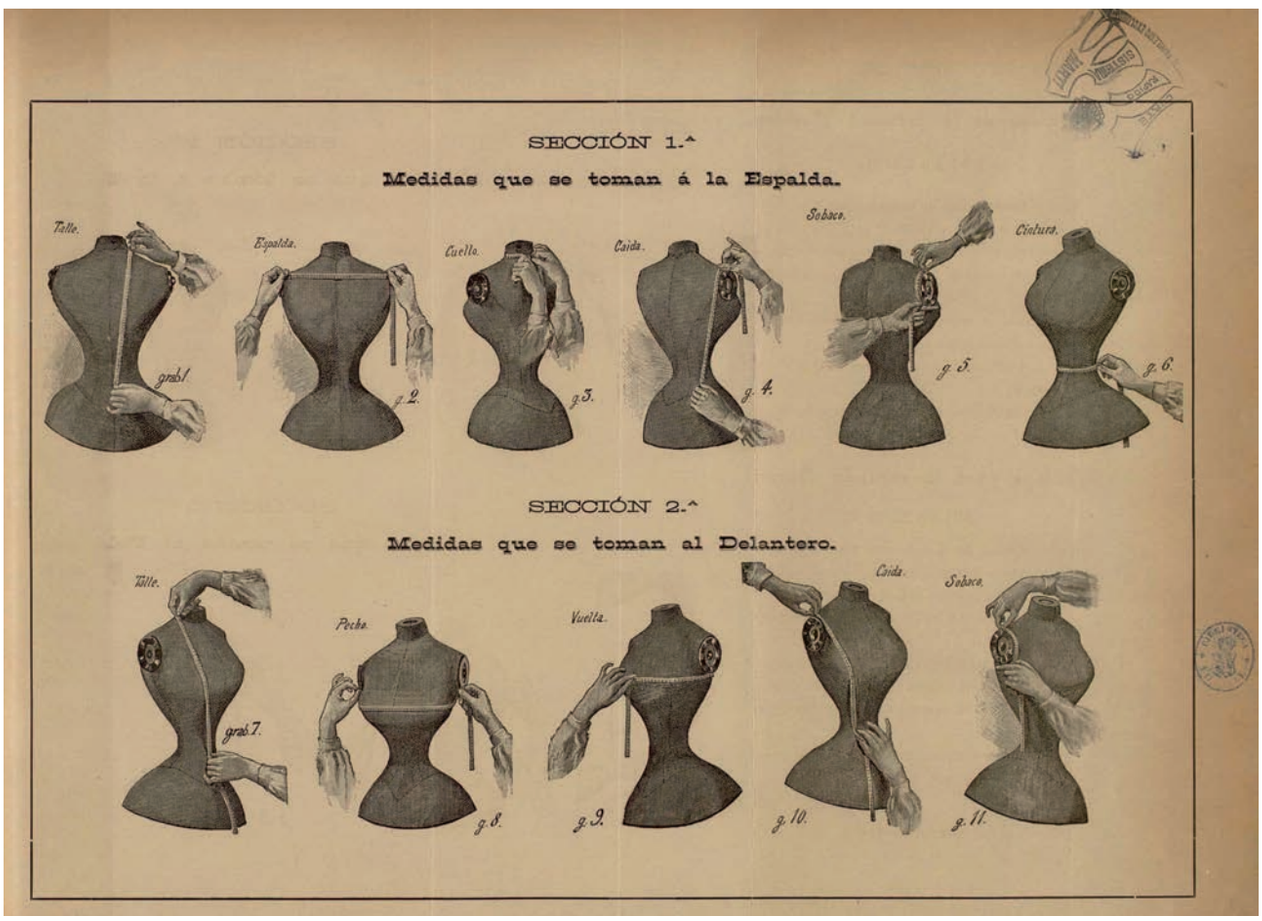


Fig. 16 Carmen Martí de Missé, El corte parisién, 1896 © BNE 1/27870 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178031&page=1

[27] Virgili de Más, Enriqueta (s.f. entre 1907-1910), introducción.

rosa exactitud en los verdaderos puntos del cuerpo en que son más precisas, y su aplicación inmediata a un rectángulo en que habrá de encerrarse el dibujo de las partes que constituirán el vestido: he ahí todo el sistema"[28]. A pesar de la sencillez de la propuesta, arranca su metodología con unos sutiles conocimientos de geometría y de aritmética ofreciendo un cuadro de mitades, tercias, cuartas, sextas y décimas partes de un número dado para facilitar y no errar en el cálculo. El método se inicia con la ejecución de un cuerpo tipo, que se toma como modelo para todas las demás prendas y sus posibles transformaciones, prescindiendo de escalas proporcionales de reducción y de cualquier medida fija, tomada como referencia. Las medidas fundamentales de las que se parte son: talle, espalda, caída y sisas, cintura, cuello, pecho y vuelta (fig. 16). La autora recomienda que para las medidas de talle, espalda, caída y sisas se tomen ajustadas; mientras que las de cuello, pecho y vuelta se ofrezcan con cierta holgura.

De forma orientativa ofrece unas medidas tipo, en función de tres conformaciones de cuerpos: regular, de alta estatura y cuerpo más largo que el regular y de estatura y cuerpo corto. En el caso de la medida de cintura habla de 60 cm para una persona delgada; 70 cm correspondería a una medida de contorno de una mujer gruesa; a partir de 80 cm, gruesa en extremo. Para niños facilita una tabla con la finalidad de prescindir de tomar medidas, desde recién nacidos a niños de doce años. Asimismo, establece unas orientaciones muy prácticas para saber cuánto tejido es necesario comprar dependiendo de la anchura de los géneros. La obra abarca diferentes modelos de prendas de cuerpo, prendas de abrigo y faldas, todo ello con posibles variaciones o transformaciones a partir de un patrón base. Entre los cuerpos figura la propuesta de un cuerpo ajustado sin pinzas ni costuras, como el presentado por Carmen Ruiz Alá, en 1888. No falta la



Fig. 17 Clotilde Lozano, Corte y confección al alcance de todos, 1912?
© BNE 1/61260 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178254&page

[28] Martí de Missé (1896), p.7.

ropa blanca dividida en la sección para caballeros, ropa para bebé y ropa blanca para señora, incluyendo pantalones y calzoncillos, camisas, enaguas, cubre corsé, gorras de dormir, camisolines.

También basado en el sistema métrico es el tratado de Clotilde Lozano, modista y teórica formada en París, en la maison parisina de Madame Paquin (fig. 17). Los principios de su trabajo se basan en la utilización con agilidad y destreza de la cinta métrica. Además concluye que las medidas necesarias para la ejecución de un cuerpo son seis. Discrimina aquellos métodos en los que para trazar un cuerpo se reducen las medidas al alto o vuelta de pecho y al contorno de cintura, puesto que la práctica confirma que esta reducción de medidas no es lógica tendiendo presente las variadas conformaciones anatómicas. Su método lo define en los siguientes términos: *"He tenido especial cuidado de unir a la teoría la práctica, porque, con ésta solamente, se haría indispensable una serie de innumerables patrones que formarán escala para adaptarlos a los diferentes cuerpos, mientras que por la teoría se da la base, a fin de que la discípula haga por sí misma el patrón, adaptándolos a las medidas tomadas, sin que le arredre o entorpezca la deformidad del cuerpo"*[29] (fig. 18).

La obra está estructura en tres partes. La primera se inicia con un capítulo dedicado a la geometría y aritmética básicas. Se pasa a la ilustración de cómo tomar medidas, trazado de los cuerpos tipos y el despiece de cada una de las partes, sobre el trazado de delantero, espalda y mangas, punto de costura y cómo colocar las piezas para su hilvanado, faldas tipo, cuellos y mangas. La segunda parte da paso al estudio de prendas, para lo cual es necesario tener un dominio de todo el contenido de la primera parte. El traje sastre, las prendas de abrigo y las faldas son objeto de estudio, exponiendo peculiaridades y detalles de ejecución. La tercera parte tiene un desarrollo más general que se circunscribe a la aplicación de adornos y detalles ornamentales.

CONCLUSIONES

En los primeros tratados de los siglos XVI, XVII y XVIII se recogen patrones referidos a prendas, tanto masculinas como femeninas, además de otras prendas de determinadas dignidades, banderas, estandartes y tiendas de campaña. Esta diversidad está en relación con los conocimientos que tenían que adquirir los sastres. A partir de los tratados del siglo XIX observamos una dicotomía referida a la especialización y dominio del arte sartorial. En los tratados de sastrería firmados por sastres, y defendiendo su parcela de especialización, se recogen fundamentalmente prendas de caballero, tanto de cuerpo como pantalones, o prendas de corte militar, como el repertorio en la *Guía de Sastre* de Francisco Monterde. Puede darse el caso que también recojan indicaciones sobre prendas femeninas, prendas de abrigo de corte sastre: abrigos, guardapolvos, trajes de amazona, etc.

Como siempre hay excepciones a la regla, el sastre Lucas Ocháran de Ovares escribió su *Tratado de corte y confección por papel: dos reglas con ocho escalas especiales con 61 espacios para el corte y confección* publicado en 1890, (fig. 19) cuyas destinatarias fueron las mujeres. Aunque firmado por Lucas Ocháran, debió contar con la participación de su mujer para la redacción del mismo. El matrimonio se dedicó a la enseñanza y dirigieron su *Academia de Corte y Confección* situada en la calle de la Montera, número 12, principal. El repertorio de patrones es exclusivamente de prendas femeninas (fig. 20), circunstancia que se explica por el hecho de que el matrimonio regentaba una academia cuyo alumnado era femenino. Enseñaban con este método y garantizaban la enseñanza en breves días *"cuestión de horas o todo lo más, 8, 10, 15 días y según la inteligencia de la señora, su estudio y tan fácil es éste que a poco que lean y estudien estos mal pergeñados renglones es seguro que la misma mujer por sí lo estudia. En este caso no hace falta más que las reglas, el Método y un poco de buena voluntad que en la mujer en general y española hay sobradas buenas condiciones para ello"*[30]. La propuesta de este método proporcional consistía en dibujar las diferentes láminas siguiendo cada una de las escalas y realizar las prendas sobre papel. Junto al método se vendían 8 escalas, cada una con dos reglas con las medidas de referencia del talle y el rodeo. Para medidas de talle de 23 a 26 cm y de 58 a 61 cm de contorno, correspondía la escala primera. La segunda escala para talles de 27 a 30 cm y de 62 a 68 de contorno. Para

[29] Lozano, Clotilde (1912?), p.6.

[30] Ocháran de Ovares, Lucas (1890), Tratado de corte y confección por papel: dos reglas con ocho escalas especiales con 61 espacios y método para el corte y confección, Madrid, Romillo, pp. 5.



ENSEÑANZA DE LA MUJER

Academia de Corte y Confección

DIRIGIDA POR

Don Lúcas de Ocháran y señora

ENSEÑAN EN BREVES DÍAS

TRATADO DE CORTE Y CONFECCIÓN POR PAPEL

DOS REGLAS CON OCHO ESCALAS ESPECIALES CON 61 ESPACIOS

Y MÉTODO PARA EL CORTE Y CONFECCIÓN

POR

Don Lúcas de Ocháran y Ovares

ACADEMIA DE CORTE, CONFECCIÓN Y DEPÓSITO DE LOS MÉTODOS DE LUCAS DE OCHÁRAN MADRID MONTERA 12 PRAL.

Método y reglas. . . . . 10 ptas.

Dos reglas especiales con 8 escalas y 61 espacios. . . . . 3 »

Estos objetos facilitan la enseñanza de toda clase de prendas de vestir, y recomendamos su conservación á toda la que aprenda por ellos para seguir cortando con la misma exactitud. Con ellos, todo; sin ellos, nada. Llevarán la firma en seco del propietario.

Primera edición.

Lucas de Ocháran

16

PUNTOS DE VENTA: En todas las librerías y establecimientos más principales.—**DEPÓSITO:** Montera, 12, principal, Academia de corte y confección, de los señores Ocháran y señora, quienes dirijen esta enseñanza.—**MADRID.**

Fig.19 Lucas Ocháran de Ovares, Tratado de corte y confección por papel, 1890. ©BNE 1/4165 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178058&page=1

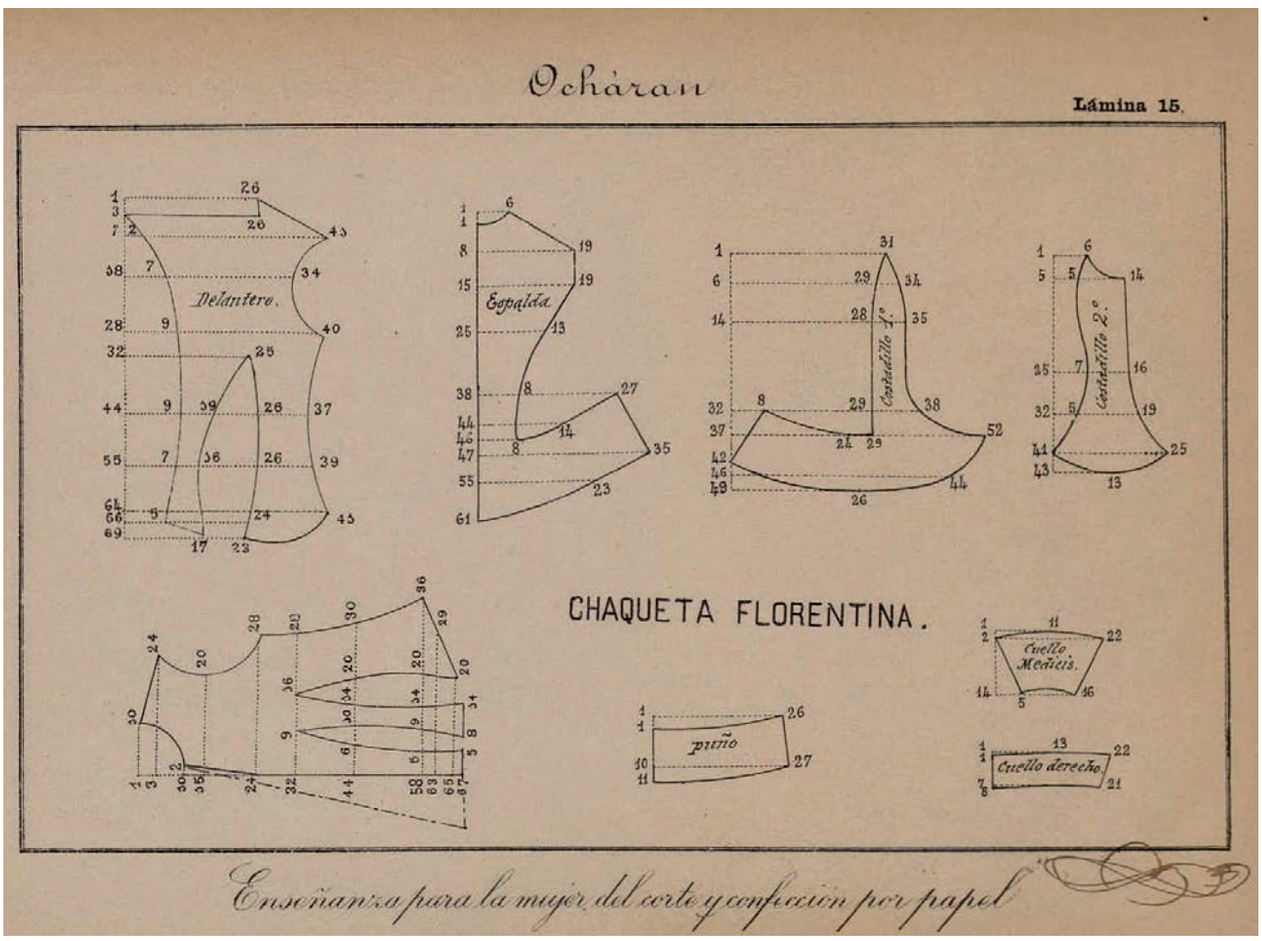


Fig.20 Lucas Ocháran de Ovares, Tratado de corte y confección por papel, 1890. ©BNE 1/4165 http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178058&page=1

talles de 31 a 33 cm y de 69 a 74 cm de contorno, la escala tercera. La siguiente escala se utilizaría para talles de 34 a 36 cm y de 75 a 82 cm de contorno. La quinta escala para talles de 37 a39 cm y de 83 a 86 cm de contorno. La sexta, para talles de 40 a 42 cm y rodeo de 87 a 92 cm. La séptima se adapta para talles que oscilan entre 43 y 44 cm y de rodeo de 90 a 100 cm. La última, para talles de 45 a 50 cm y rodeo de 101 a 112 cm.

En los tratados firmados por modistas los contenidos se estructuran en cuatro grandes apartados: prendas femeninas, lencería o ropa blanca, canastilla y prendas infantiles y ropa blanca masculina. Esta parcelación de contenidos atiende, sin solución de continuidad, a la diferenciación y limitación histórica impuesta por el gremio de sastres.

En común tienen todos ellos que aparezcan convenientemente ilustrados. Aparte de los patrones, se incluyen otro tipo de ilustraciones, como figurines que ayudan a visualizar la prenda. Merece también destacar la peculiaridad que presentan los tratados escritos por mujeres. Sus autoras no recurren al uso del seudónimo, ni incluyen recomendaciones de tipo moral, que sí están presentes en otro tipo de publicaciones femeninas. Sin embargo, todos ellos comienzan con un prólogo donde se percibe una actitud de humildad y de cierta inferioridad ante la envergadura o la osadía de la empresa.

Una curiosidad que hemos advertido en los tratados consultados es la inexistencia a referencias sobre patronaje y confección de prendas de indumentaria popular. A falta de un estudio de mayor alcance, cabría preguntarse si, entre las memorias sobre el traje y labores que se presentaron entre 1914 y 1931 en la Escuela Superior de Magisterio, dependientes del Seminario de Etnografía, Folklore y Artes Populares, dirigido por Luis de Hoyos, alguna se planteó como un tratado o método de confección de indumentaria tradicional. En este Seminario las labores y la indumentaria popular se convirtieron en objeto de estudio y de investigación, ya que a juicio de Luis de Hoyos el traje era un testimonio material de gran trascendencia "*para el conocimiento de la diversidad antropológica de los pueblos de España*"[31]. Una revisión de dichos trabajos ayudaría a determinar, en qué medida la indumentaria tradicional se nutre y enriquece de las hechuras del traje común, sujeto a las variaciones impuestas por la evolución de la moda, o si requiere de una sistematización de su patronaje que la hace singular y propia de cada comarca.

Todo lo expuesto más arriba pone de manifiesto que la teoría sobre el traje no se agota y que permite hacer lecturas muy variadas y enriquecedoras que ampliarán el horizonte de nuestro conocimiento sobre esta materia.

[31] Ortiz García, Carmen (2003),p.83.

BIBLIOGRAFÍA

Albayzeta, Juan (1720), *Geometría y trazas pertenecientes al oficio de sastre…donde se contiene el modo, y orden de cortar todo genero de vestidos españoles, y estrangeros…* En Zaragoza, por Francisco Revilla. Aprobación del R.P. Miguel Gerónimo Monreal de la Compañía de Jesús.

Alcega, Joan de (1589), *Libro de geometria, practica y traça: el qual trata de lo tocane al oficio de sastre, para saber pedir el paño, la seda, o otra tela que sera menester para mucho genero de vestidos…* Impresso en Madrid, en casa de Guillermo Drouy.

Andújar, Martín de (1640), *Geometría y traça pertenecientes al oficio de sastres: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1640.

Bergadá, Francisco (1882), *Sistema Bergadá: nuevo tratado de corte, Barcelona*, s.n., Redondo y Xumetra impresores.

Bernis Madrazo, Carmen, "La moda en la España de Felipe II a través del retrato de corte" en *Alonso Sánchez Coello y el retrato de corte de Felipe II*, Museo del Prado, Junio/julio 1990.

Catálogo *La moda española en el Siglo de Oro*, Museo de Santa Cruz, Toledo, del 25 de marzo-14 de junio de 2015.

Códice de trajes [Manuscrito], siglo XVI.

El genio y el arte, periódico profesional para sastres. Órgano oficial de Maestros de sastre de Madrid, Madrid, 1884, Imp. de Moreno y Rojas.

Escaler, Benito (1883), *Método de corte o sea manual del sastre*, S.L., s.n., Barcelona, Tip. Española.

Freyle, Diego de (1588), *Geometria y traça para el oficio de los sastre: para que sepan como an de cortar qualesquier genero de ropas, assi de seda, como de paño, tela de oro y de plata, lanilla, y rajeta batanada, y de otra cualquier tela, assi para hombres, como para mugeres, clerigos y frayles / compuesto y traçado por Diego el Freyle*, natural de la ciudad de Granada, y vezino de la ciudad de Seuilla, examinado del dicho officio, Impresso en Seuilla: Por Fernando Díaz.

Grassi, Bartolomeo (1585), *De i veri ritratti degl habiti di tutte le parti del mondo*, intagliati in rame, Roma, s.n.

Guerrero, María (s.f. entre 1900-1915), *Método de corte y confección*, 3ª ed. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

Hernando de Pereda, Cesáreo (1883), *Manual del sastre: método teórico-práctico para el corte y confección de toda clase de vestidos civiles, militares y eclesiásticos*, Madrid, Estb. Tip. Editorial de G. Estrada.

La moda de Madrid: periódico dedicado a la defensa de la sastrería española, Madrid, Sociedad de Maestros de Sastre La Confianza, 1884-1887.

Lozano, Clotilde (1912?), *Corte y confección al alcance de todos*, París, Paul Dupont.

Martí de Missé, Carmen (1896), *El corte parisién: Sistema especial Martí. Arte de cortar, confeccionar y adornar toda clase de prendas de ropa de vestir*, Barcelona, s.n., Tipografía de Ignacio Xalapeira.

Meléndez, Rafael (1859), *Manual del sastre sea confección de toda clase de vestidos: compendio de todos los adelantos modernos en el arte, origen de los vestidos, historia de los trajes, de la fabricación de paños*, París, Librería de Rosa y Bouret.

Monterde, Francisco (1896), *Guía del sastre: tratado teórico práctico de corte y confección. Enseña a cortar, probar, corregir y construir toda clase de prendas; además contiene una completa descripción de los trajes y uniformes, tanto civiles como militares, de nuestro país*. Contiene más de 300 grabados, Madrid, s.n., Ramón Anglés Imprenta y cromotipia.

Murillo, Ambrosio (1854), *Recopilación de reglas para la guía del sastre*, S. l., s.n., Zaragoza, Imp. De Roque Gallifa.

Ocháran de Ovares, Lucas (1890), *Tratado de corte y confección por papel: dos reglas con ocho escalas especiales con 61 espacios y método para el corte y confección*, Madrid, Romillo.

Ortiz García, Carmen (2003) "La Antropología pedagógica en España durante el primer tercio del siglo XX", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, Tomo 58, Cuaderno 2. Disponible en: http://rdtp.revistas.csic.es.

Pasalodos Salgado, Mercedes (2013), *Visita a la modista*. Pieza mes de junio, 2013. Museo del Romanticismo.

Puerta Escribano, Ruth de la (2001) "Los tratados del arte del vestido en la España moderna", *Archivo Español de Arte*, Tomo 74, nº293 . Disponible en: http://archivoespañoldearte.revistas.csic.es

Puerta Escribano, Ruth de la (1996): "Los avatares del asociacionismo de los artífices del vestir en la valencia moderna", *Estudios en Homenaje a la profesora Teresa Puente*, coord. Lorenzo Prats, Departamento de Derecho Civil, Universidad de Valencia.

Rocha Burguen, Francisco de la, (1618), *Geometria y traça perteneciente al oficio de sastre: donde se contiene el modo y orden de cortar todo genero de vestidos españoles y algunos franceses y turcos…*, Valencia, por Pedro Patricio Mey.

Rodríguez de Pascual, Serapia (1896), *Nuevo Método de corte y confección conteniendo explicaciones y dibujos aplicables a toda clase de prendas de vestir para señoras, lencería para caballero y canastilla de recién nacido*, S.l., s.n., Zaragoza, Estb.Tip. de Emilio Casañal.

Segovia, Baltazar (1617), Llibre de geometria del offici de sastre, que ensenya com se han de traçar y tallar los demes generos de robes del principat de Catalunya y comptats de Rosello y Cerdanya, Barcelona, est. de E. Liberos.

Sánchez Orense, Marta y Sánchez Martín, Francisco Javier (2008), "El léxico del oficio sartorial en el diccionario de Terreros y Pando: el caso de Juan de Alcega", *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII congreso de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española* (AJIHLE), Barcelona, del 2 al 14 de abril.

Zofío Llorente, J. Carlos (2011), "Reproducción social y artesanos. Sastres, curtidores y artesanos de la madera madrileños en el siglo XVII", *Hispania, Revista Española de Historia,* 2011, vol. LXXI, nº 237.

Vecellio, Cesare (1598), *Habiti antichi et moderni di tutto el mondo di Cesare Vecellio: de nuovaccresciuti di molte figure*, In Venetia, apresso Gio. Bernardo Sessa.

Virgili de Más, Enriqueta (s.f entre 1907-1910), *Método profesional de corte y confección parisien puesto al alcance de todas las inteligencias*, Barcelona, s.n., Imp. de la Casa Provincial de Caridad.

Weiditz, Christoph (2001), *Códice de Trajes*, Ed. Facsímil del original fechado entre 1531 y 1532, Valencia Grial; Nümberg, Germanisches National Museum.

LA MODA EN *CARLOS, REY EMPERADOR*. FUENTES ICONOGRÁFICAS Y ESCRITAS.

Pepe Reyes y Mónica Calderón

Como en otras ocasiones, me enfrento a la situación de resumir en un texto breve, toda la labor de diseño y creación que se ha desarrollado en los casi siete meses que ha durado la realización de la serie de televisión *Carlos, Rey Emperador*.

Diseñar el vestuario de una serie histórica como ésta o como *Isabel* es una empresa titánica por su volumen y complejidad, pero también un ejercicio de responsabilidad que va más allá del mero entretenimiento. El carácter divulgativo de este tipo de producciones, su deseo de mantenerse lo más fieles posible a la realidad histórica y la proliferación de información en las redes como herramienta crítica al alcance de todos los espectadores, hacen de este trabajo un reto difícilmente igualable.



Carlos V coronado en Aquisgrán. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).

Para abordar la construcción de toda esta indumentaria no era suficiente con las referencias visuales que nos ha legado la pintura, había que conocer y manejar todo un mundo de sayas, monjiles, calzas, acuchillados, cueras, gabanelas, sedas frisadas, telas de oro y plata, brocados, chapines… Acostumbrados a la imagen en dos dimensiones que nos dan los lienzos de figuras como la reina Juana I de Castilla, Carlos V, Felipe II o Isabel de Portugal, nuestra empresa consistía en hacerlas reales, tridimensionales, darles volumen, estudiar su movimiento, averiguar cómo se vestían las prendas exteriores pero también el interior; a todo esto se sumaban las necesidades del actor para que la ropa no fuese un obstáculo a la hora de desarrollar su trabajo, dotar a cada prenda de un significado que acompañase a la narración, separar los distintos mundos que aparecían en pantalla y hacer de toda aquella moda algo creíble para el espectador actual, poco acostumbrado a los grandes volúmenes y los colores brillantes. Sin duda, el mayor reto que un diseñador de vestuario puede encontrarse a lo largo de su carrera.

El resultado final de este tipo de producciones es fruto de un profundo y laborioso trabajo de investigación y estudio para el que se recurrió a numerosas y muy distintas fuentes, tanto estudios específicos sobre indumentaria de la época como fuentes iconográficas, escritas e incluso tendencias actuales pues un figurinista no es un arqueólogo, ni un simple reproductor de lo que ve sino un creador que debe saber navegar entre la fidelidad y la creatividad propia de su profesión.

LA BASE TEÓRICA

Pese a que son muchos los estudiosos de historia de la moda y la indumentaria en el ámbito europeo, en el caso español no es un tema muy desarrollado. Además de estudios clásicos como la *Historia del traje en Europa*… de Max von Boehn, publicado en 1928 y otros imprescindibles, para mi trabajo me he basado preferentemente en los estudios de la investigadora del CSIC Carmen Bernis, cuya vida consagrada a la moda española en la Edad Media y la Edad Moderna dio como fruto trabajos imprescindibles como *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos* (Instituto Diego Velázquez, 1979), *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del siglo XVI* (Real Academia de la Historia, 1959) o *Indumentaria española en tiempos de Carlos V* (Instituto Diego Velázquez, 1962), entre otras muchas publicaciones y artículos especializados en la revista *Archivo Español de Arte*.

Sería Bernis quien me abriría la puerta a aquel mundo de nomenclatura extraña y quien me familiarizaría con el nombre de cada prenda, su uso e incluso sus variantes regionales. De ella no sólo aprendí la vestimenta propiamente dicha, sino su importancia en el siglo XVI, las modas, los cortes de pelo de los hombres y los tocados de las mujeres, las variantes en los escotes, mangas y cuellos, la tendencia en el color según la década y un sinfín de datos convenientemente ilustrados que me servirían de mimbres para construir todo aquel mundo carolino.

Carmen Bernis no sólo me ofreció una base teórica sólida para construir el vestuario de Carlos, Rey Emperador sino que me descubrió a los teóricos de la moda del siglo XVI. Allí estaban Matthaeus Swarchz y su *Libro de la ropa*, escrito e ilustrado en la primera mitad del siglo XVI para conocer al detalle cada rasgo de la moda europea. Sin embargo, el gran descubrimiento y verdadero filón a la hora de construir a determinados personajes fue el *Trachtenbuch* de Christoph Weiditz, artista alemán de la primera mitad del S.XVI y verdadero visionario de la época; fascinado por la moda presente en aquel momento, retrató en su obra todos los usos y ropajes tradicionales y populares de muchos de los reinos de aquel tiempo. Viajero infatigable, queda fascinado al llegar a España y comprobar la riquísima variedad y riqueza del traje español en cada una de sus regiones. Fue Weiditz quien nos dio el atuendo completo para esas mujeres asturianas que aparecen en el arranque de la serie, una vez Carlos desembarca en Tazones.

Aunque su códice fue imprescindible para toda la creación de la corte castellana será en dos personajes femeninos de dicha corte donde podremos ver claramente esa inspiración, María Pacheco y Catalina Juárez de Marcaida.

En el caso de María Pacheco, castellana esposa de Juan Padilla, el malogrado líder del alzamiento comunero, nadie como "la leona de Castilla" para recrearnos en los detalles de los grabados del artista alemán. Su vestuario debía tener el empaque de esa noble brava y culta con ciertas reminiscencias moriscas

evocando a su tierra, Granada. Teniendo en cuenta que su personaje aparecía en el arranque de la serie, cuando toda una legión de extranjeros llegan a España a hacerse con el poder, María debía representar lo autóctono, la tierra, la diferencia.

Debiendo marcar las diferencias, estas quedan patentes en el vestido pero también en el modo en que como se tocaba la cabeza. Como tocado nos decidimos por el tranzado, recurrente en muchas de las ilustraciones de Weiditz.

En el caso de Catalina Juárez, esposa de Hernán Cortés, muchos de los atuendos de las mujeres que pintaba Weiditz se recrearon para diseñar su vestuario. Desde los cortes de un brial a los detalles de las basquiñas. En el atuendo de Catalina debía aligerar el peso de la indumentaria castellana, eligiendo colores más suaves y tejidos más ligeros pero siendo siempre fiel, particularmente en complementos como tocados o pendientes, al espíritu castellano.

LAS FUENTES ESCRITAS

A la hora de crear y construir un vestuario para una serie histórica como *Carlos Rey Emperador*, las fuentes escritas son un referente para completar toda la información gráfica y, sobre todo, dan la medida exacta del papel que la indumentaria jugaba en el momento trabajado.

Afortunadamente para nuestro trabajo, el siglo XVI está sembrado de fuentes escritas en forma de crónicas, cartas, tratados y relaciones que suelen recoger asombrosamente bien la vestimenta de los protagonistas de la historia carolina y europea, detallando sobre todo en los momentos más trascendentales, cómo iban vestidos Carlos, Isabel de Portugal, Leonor de Austria... pero también la marquesa del Cenete, el duque de Béjar o las damas de la emperatriz, entre el mar de nobles que acompañaban a los emperadores. También el pueblo llano encontraba sus descripciones en los relatos de los viajeros, asombrados por los curiosos atuendos y llamativos tocados de las mujeres asturianas, por ejemplo.



Aldeanas de Tazones. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).



Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1530s), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1530s), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1530s), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1530s), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1530s), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Como asesora histórica de la serie, mi labor era la de informar aspectos de guion, de dirección de arte, post-producción y resolver todas aquellas cuestiones que se planteaban a lo largo del rodaje. Pero también debía asesorar al departamento de vestuario, capital sin duda en una producción que recrearía el siglo XVI europeo. En este campo, mi labor no fue solamente la de indagar sobre aspectos concretos y puntuales sino intentar transmitir a departamentos como dirección o producción, la importancia real que la indumentaria y el vestido tenían en el siglo XVI; el vestido en la Europa del Quinientos no era simplemente una cuestión de moda sino un símbolo de estatus social y hasta una herramienta política. Este momento histórico vive una auténtica fiebre de la moda pues la indumentaria es signo externo de lujo y el lujo, para la mentalidad imperante, es la representación material de la virtud y nobleza del hombre. Así pues, no es simplemente una cuestión de exhibición del poder y la riqueza material de monarcas o nobles, sino la enseña de todo un sistema de valores y emblema de su superioridad moral sobre las clases medias y bajas.

En una sociedad estamental cerrada, se deniega el acceso al lujo a las clases más bajas manteniendo las diferencias hasta en los aspectos más externos como es el vestido. El acceso a determinados tejidos como los hechos con hilo de oro y plata, las sedas y los brocados se veda para la mayoría de los ciudadanos, al menos oficialmente. En la práctica, la burguesía naciente de las ciudades que aspira a ingresar en



Christoph Weiditz, *Trachtenbuch* (1530s), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.



Prueba de vestuario María Pacheco. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).

las filas de la nobleza (mediante cartas de hidalguía o matrimonios ventajosos) hace uso de estos tejidos y cortes prohibidos con toda la ostentación posible. Las referencias a este hecho en las cortes castellanas son muy abundantes, pidiéndose en numerosas ocasiones que se endurezcan las penas para quienes desobedezcan las pragmáticas reales. Desde 1515 se promulgan leyes suntuarias a petición de los procuradores de las ciudades en las cortes, que piden a sus reyes que pongan freno al «desorden en el vestir de brocados y sedas y en los trajes de toda manera de gente»[1], o como en las cortes de Valladolid de 1523, en que se hicieron «peticiones contra el exceso en el vestir ropas de seda, telas de oro y plata, brocados, dorados y bordados»[2].

No obstante, la demanda de costosos trajes no sólo no decayó sino que fue experimentando un paulatino avance entre todas las capas sociales. Si se prohibía la compra de brocados y sedas a pecheros e hidalgos, la picaresca hacía que los vestidos se enriquecieran con pasamanerías, alamares y complicados cortes y patronajes. De este modo, en 1537 vemos de nuevo quejarse a las ciudades y pedir al emperador que no «haya ni se



Prueba de vestuario de María Pacheco.
Carlos, Rey Emperador (fotografía Pepe Reyes).

[1] COLMEIRO, Manuel, *Cortes de los antiguos reinos de León y de Castilla*, vol. II, Madrid, 1884, pág. 88.
[2] COLMEIRO, Manuel, *Cortes de los antiguos reinos…*, vol. II, pág. 127.



Juan Padilla y María Pacheco. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Hernán Cortés y Catalina Juárez de Marcaida. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Catalina Juárez de Marcaida. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).

pueda traer otra guarnición, sino sólo un pasamano ó un ribete ó pestaña de seda de un dedo de ancho, é que no se pueda aforrar ninguna ropa en otra de seda ni tafetán».

No sólo estaba en juego el patrimonio de los ciudadanos, que no tenían mayor problema en endeudarse con sastres y jubeteros, sino el propio sistema estamental cuyos límites comenzaban a diluirse peligrosamente. Era socialmente alarmante que no se distinguiera al pechero del noble, al hidalgo o al burgués del nacido en cuna ilustre, a la mujer respetable de la que no lo era:

(...) que las mujeres enamoradas que conocidamente son malas de sus personas, no puedan traer, ni trayan en sus casas ni fuera dellas oro de martillo, ni perlas, ni seda, ni faldas, ni verdugados, ni sombreros, ni guantes, ni lleven escuderos, ni pajes, ni ropa que llegue al suelo, porque son excesivos los gastos y oros y sedas que traen, y así no son conocidas entre las buenas.[3]

Gracias precisamente a este gusto desaforado por el vestir, nos han llegado innumerables referencias de la época sobre cómo iban ataviados los personajes que transitaron y protagonizaron aquel convulso siglo XVI. Dichas referencias eran las transmitidas al departamento de vestuario, dirigido por Pepe Reyes.

Tanto las crónicas oficiales como las relaciones de visitantes o integrantes de la corte suelen dar profusos detalles de la indumentaria, tanto del emperador, como de los nobles más destacados. Así, en la entrada triunfal en Valladolid de Carlos de 1517, Laurent Vital (miembro de su séquito desde los Países Bajos) nos dice:

> llevaba un coselete de acero, muy luciente, con la gorguera, antebrazo y arnés de pierna y, por encima de ese coselete, una rica casaca con los colores de su casa: amarillo, blanco y rojo, por mitad, de la cual uno de los lados era de tela de oro puro y el otro de tela de plata con fondo de raso carmesí, estando recortada con muchas cuchilladas por las que se veía el raso rojo. Las cuchilladas en la tela de oro estaban anudadas con pasamanos de hilo de plata, y las cuchilladas en la tela de plata con pasamanos de hilo de oro; y creo que en la casaca podía haber largamente cien cuchilladas o más (...)[4]

También los cronistas portugueses son sorprendentemente rigurosos a la hora de describir el atuendo de los nobles castellanos y portugueses, e incluso este puede llegar a ser motivo de comparación como si de un torneo se tratase. Con motivo de la entrega de la emperatriz en la raya de Portugal a los representantes del emperador, en febrero de 1526, los cronistas Sousa y Andrada se deshacen en explicaciones describiendo la vestimenta de la tríada que encabezaba el cortejo castellano: Fernando de Aragón, duque de Calabria, Álvaro de Zúñiga, duque de Béjar y Alonso de Fonseca, Arzobispo de Toledo. No sólo se recrean en los pormenores de cada atuendo (colores, cuchilladas, forros, joyas...) sino en la librea de sus servidores y pajes, pues no dejaban de ser una prolongación de sí mismos y de su propia casa[5]. Ya en las crónicas portuguesas co-

---

[3] Ibíd. pág. 185.

[4] VITAL, Laurent, P*rimer viaje a España de Carlos I con su desembarco en Asturias*, GEA, 1992, pág. 249-250.

[5] Los cronistas portugueses que mejor describen el recibimiento de la emperatriz en su nuevo reino castellano son SOUSA, Frey Luís de, *Anais de D. João III*, pub. Lisboa, 1844, y ANDRADA, Francisco de, *Cronica do muyto alto e muyto poderoso rey destes reynos de Portugal dom João o III deste nome*, Lisboa, 1613.



Corte de Margarita de Austria. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).

mienza a traslucirse cierta competencia por ver cuál de las dos coronas es la mejor vestida y, por lo tanto, la más poderosa y elevada. Se quejaban los portugueses de lo pobremente vestidos que iban los castellanos a recibir a su emperatriz, crítica que curiosamente se repite del lado contrario.

Con ocasión del bautizo del príncipe Felipe II, en junio de 1527, Sandoval refiere con todo lujo de detalles el atavío de los nobles varones que allí concurrieron:

> (…) el duque de Béjar, que llevaba una ropa de terciopelo carmesí, aforrada en raso carmesí; el conde de Haro llevaba una ropa de terciopelo morado con mucha pedrería, aforrada en raso blanco; iban en calzas y jubón. Las calzas eran blancas y también el jubón, todo lleno de chapería, y gorras de terciopelo blanco con una pluma blanca. El prior de San Juan llevaba una capa y un sayo de paño negro frisado con mucha chapería. El marqués de los Vélez llevaba una capa de raso leonado aforrada en damasco leonado, y un sayo de terciopelo leonado, y una media gorra de paño leonado. El conde de Monte Agudo llevaba una capa de paño negro, con una guarnición de terciopelo negro, llena de la misma chapería.

Aunque donde realmente se aprecian las diferencias entre la corte lusa y la castellana es en la vestimenta femenina; el uso del color negro, exportado a toda Europa desde España, comienza a imponerse. Iba Leonor de Austria, madrina de Felipe, vestida con una saya de raso negro, adornada de piedras y perlas, el mismo color que eligieron todas las demás damas que iban «vestidas de raso negro y terciopelo negro, con muchos papos negros, perlas y cosas de oro». Las damas de la casa de la emperatriz, portuguesas en su mayor parte, iban en cambio vestidas de sedas de colores[6].

[6] SANDOVAL, Fray Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, tomo 3, libro XVI, cap. XIII.



Corte de Margarita de Austria. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).

La descripción por sistema del atuendo de los principales personajes de un acontecimiento no era una cuestión baladí; incluso el aguerrido capitán, Gonzalo Fernández de Oviedo, a quien debemos una completa visión del Nuevo Mundo en su *Historia general y natural de las Indias*..., no duda en dejar por un momento la espada y la borgoñota a un lado para describirnos cómo iba vestida Isabel de Portugal cuando fue recibida en Sevilla aquel mes de marzo de 1526: «Su Magt. venía vestida de raso blanco aforrado en muy rica tela de oro, y el raso acuchillado con una gorra de raso blanco con muchas piedras, y perlas de gran valor, y una pluma blanca en ella»[7].

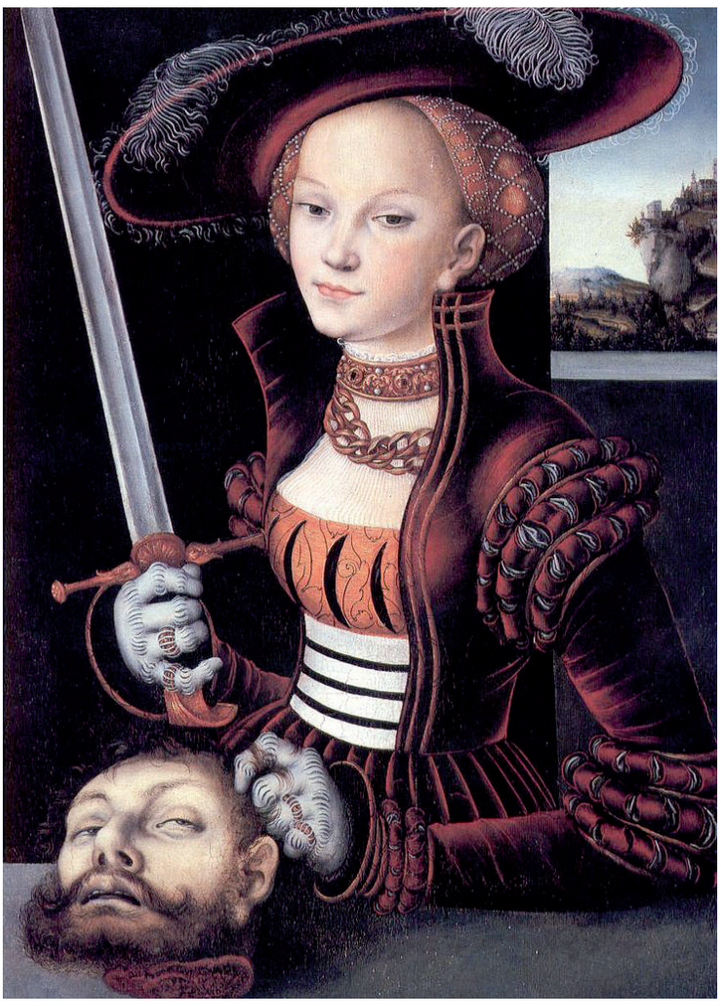
[7] FERNÁNDEZ DE OVIEDO, *Relación de lo sucedido en la prisión del rey de Francia*..., BNE, Mss/8756, h. 62 y 62v.

Crónicas, relaciones, relatos de viajeros, cartas de embajadores... todos se hacen eco, en mayor o menor medida, de cómo se vivía y cómo se vestía en la Europa del siglo XVI, a veces hasta límites que a nuestros ojos pueden parecer frívolos.

Así debían pensar los tratadistas, encabezados por Erasmo de Rotterdam, para quienes este desenfreno en el vestir era señal de liviandad, vacuidad y –para los más extremistas– signo de afeminamiento en el gobierno de la república y señal de su ruina inminente. Lo cierto es que la moda y el gusto por el lujo debieron rozar los límites de la cordura, encontrando en las palabras de fray Antonio de Guevara un sorprendente retrato del hombre de la primera mitad del siglo XVI:

> que muchos viejos de nuestro tiempo ponen no poca solicitud en escofiar las cabeças, en raparse las barbas, en buscar cabelleras ruvias, en traer joyeles a las gargantas, en sembrar de cabos de oro las gorras, en buscar invenciones de muchas medallas, en poblar los dedos de ricas sortijas, en andar perfumados con cosas olorosas, en buscar nuevos trajes de vestiduras; finalmente digo que, teniendo la cara toda arrugada, no pueden sufrir en su ropa ni sola una arruga[8].

Esto es sólo una mínima muestra de la cantidad ingente de fuentes escritas contemporáneas que nos hablan de la moda en la España del siglo XVI, muchas de las cuales han sido usadas para crear el vestuario de la serie *Carlos Rey Emperador*. En este sentido, el diseñador Pepe Reyes ha llevado a cabo una labor rigurosa y metódica, titánica siempre, para recrear uno de los períodos más complejos y ricos de toda la historia moderna.



Lucas Cranach el Viejo, *Judith victoriosa* (c. 1530), Jagdschloss Grunewald Berlín.

[8] GUEVARA, Fray Antonio de, *Reloj de príncipes*, libro III, cap. XVIII.

FUENTES PICTÓRICAS

Definitivamente, el siglo XVI es un período histórico realmente agradecido a la hora de recrearlo, no en vano estamos tratando el Renacimiento, un momento histórico en el que la pintura y la escultura se consagran definitivamente al hombre. La abundancia de escuelas pictóricas, de retratos, de escenas de género, de retratos escultóricos como los grupos de los Leoni, etc., son fuente inagotable de referencias a la hora de construir un vestuario.

Muchas fueron las reuniones que tuvimos previas al rodaje y durante el rodaje del mismo con el director de *Carlos, Rey Emperador*, Oriol Ferrer. Es aquí cuando hacemos una selección definitiva de todas esas fuentes pictóricas, para que las distintas cortes, mundos y personajes tuvieran ese aire que quería transmitir.

Tres son los mundos y personajes elegidos para ver claramente de donde nace a veces la inspiración.

La corte flamenca, de la que procede Carlos y cuyo mayor exponente femenino es Margarita de Austria, tenía por referencia evidente la pintura renacentista de la escuela flamenca. Este tipo de pintura, detallista, rica y minuciosa, siempre atenta a las calidades de los tejidos y de las joyas, fue la fuente desde la que se levantó el mundo flamenco.

Pero no sólo fueron los cortes o los tejidos los que inspiraron este mundo, sino los colores y el tratamiento de la luz. Verdes luminosos, rojos borgoña emblemáticos, puntos de luz y toda esa atmósfera de riqueza material que destila el adinerado siglo XVI borgoñón, ejemplificado perfectamente en las pinturas de, por ejemplo, Leyden.



Diseño para Leonor de Habsburgo. *Carlos, Rey Emperador* (Pepe Reyes).

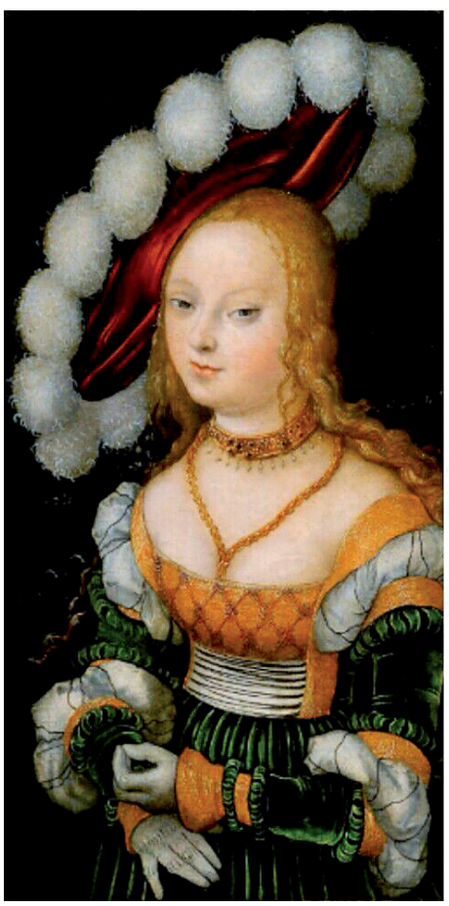
Esta riqueza debería contrastar con la austeridad castellana, llevada al límite en la serie con colores pardos y tostados, pues la imagen había de sustituir a toda una explicación en palabras de la que no se dispone en una narración visual.

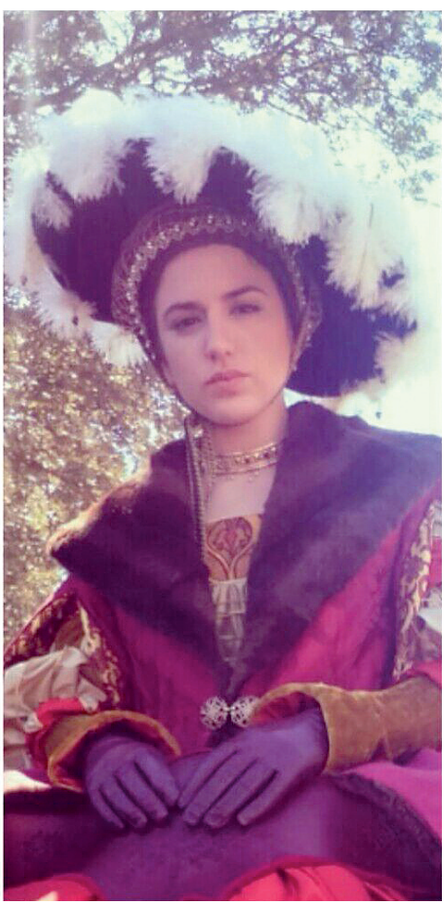
Para acentuar este contraste y generar en el espectador la sensación de invasión de una corte extranjera en la propia tierra, fijé el foco de atención en el personaje de Leonor de Austria, la joven hermana de Carlos V. Tomándome una licencia histórica, tomé para ella al tipo femenino que representa Lucas Cranach. Este pintor alemán nos sugiere en sus pinturas esa exaltación del vestuario, el detalle y el colorido que nos ayudaría a que el personaje de Leonor apareciera siempre como una extranjera en la sobria Corte Castellana, vestida de rojos encendidos, con vestidos que marcan la silueta y grandes tocados y gorras llenos de plumas que pasan por ser la antítesis del comedimiento castellano. Era el contrapunto perfecto a María Pacheco.

Para la corte francesa de Francisco I tomamos los retratos de Jean Clouet, no tanto para los volúmenes –que eran de difícil digestión para el es-



Llegada de Carlos a Asturias. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).





Lucas Cranach el Viejo, *Retrato de joven dama con sombrero rojo* (1530), Colección privada. Galerie De Jonckheere, Paris.
Leonor de Habsburgo. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).

pectador de hoy día– como para los colores. Los tonos claros, los azules y oros propios del escudo de los Valois, debían transmitir un mensaje de libertad, de refinamiento, de hedonismo pues todas estas son características de la corte de Amboise. La luz, en contraste con la oscuridad castellana o los claroscuros flamencos, debía dominar la escena y moverse con los personajes. Si Flandes era el lujo material y la ostentación, Francia debía ser la apertura intelectual, la cuna de la sensualidad y del amor por el arte.

No obstante la tremenda riqueza iconográfica que nos aporta la pintura renacentista, tuvimos siempre muy en cuenta la influencia innegable que la pintura historicista del siglo XIX ha tenido sobre nuestro inconsciente colectivo. Este género academicista moldeó y dibujó en nuestras mentes un modo de entender la historia; dotó de una iconografía propia momentos históricos que hasta entonces habían sido un discurso en palabras.

Serían Francisco Pradilla, Eduardo Rosales o José Madrazo, entre otros muchos, quienes conformaran las escenas más significativas de nuestra historia. Tanto en *Carlos, Rey Emperador* como en *Isabel*, o en la película *La corona partida*, se reprodujeron con más o menos libertad estos cuadros en forma de tableau vivant.

Imposible no evocar de nuevo uno de los arranques de mas potentes de la serie *Isabel*: el momento en que Boabdil entrega las llaves del reino de Granada a los Reyes Católicos inspirado en la obra de Francisco Pradilla, *La rendición de Granada* (1882, Palacio del Senado). Este lienzo es una de las joyas más preciadas del artista dentro del genero, sustentada sobretodo en su fastuosidad escenográfica y en su minuciosidad descriptiva. Siempre me maravilló la composición del cuadro en semicírculo que hace que los Reyes situados en



Jean Clouet, *Francisco I de Francia* (c. 1535), Musée du Louvre.

el centro del radio, sean los verdaderos protagonistas. Tanto la reina ataviada con saya y brial forrado de armiño con manto real azul brocado, situada delante de unos sobrios cipreses para iluminarla aún más, como el Rey Fernando cubierto con un manto veneciano de terciopelo púrpura adamascado para ensalzar la grandeza de ellos y su corte, ante los colores apagados y contenidos en Boabdil y su ejercito. Para dicha secuencia intentamos ser lo mas fieles posibles, siempre con ciertas licencias para aligerar tan pesado vestuario en un día que el sol caía de pleno en nuestros protagonistas.

También a Pradilla debemos la imagen más icónica de la reina Juana I de Castilla (Doña Juana la loca, 1877, Museo del Prado). Sólo testimonios escritos nos han quedado de su enajenación a la muerte de su marido y algunos retratos primitivos de su etapa de juventud. La obra de Pradilla inmortalizaba y dotaba de entidad real y visible el acontecimiento más turbio de su larga vida.

Este "tableau vivant", aunque pertenece a la película "La corona partida", dirigida por Jordi Frades, quería incluirlo ya que es uno de las secuencias más conseguidas que hicimos en cuanto a esta corriente se refiere. Se intentó lograr esa entonación tan especial, esos efectos de luz que recuerda un poco a Rembrandt y la atmósfera tangible en forma de nube de humo; casi se diría que se huele el frío y la madera ardiendo.

El director hizo hincapié en representar la maestría de la composición y la armonía de tan patética secuencia que Pradilla logró transmitir. El vestuario de Juana en paños y terciopelo negro se forzó debajo del pecho para que se viera claramente el avanzado estado de gestación de la reina. En el resto de la comitiva oscurecimos ciertos estampados que aparecen en el cuadro, para transmitir esa soledad y esa sensación de silencio absoluto que caracteriza la obra del pintor.

Fueron varios los *tableau vivant* que se reprodujeron en las dos series, pero quizás la secuencia más libre en cuanto a inspiración historicista se refiere fue el momento del reconocimiento del cadáver de la emperatriz Isabel por parte de su caballerizo mayor, Francisco de Borja. Inspirado en el lienzo de José Moreno Carbonero, *La conversión del duque de Gandía* (1884, Museo del Prado) se reprodujo esa atmósfera morbosa de la exaltación de la muerte con esa blancura del féretro en contraste con la oscuridad de a cripta para resaltarlo aún más, a la vez que se manifiesta el amor platónico que el Duque de Gandía sentía por su reina. A mi me parecer eso era precisamente lo que quería transmitir el director de dicho capítulo, Oriol Ferrer, obviando el dramatismo del resto de personajes y haciendo protagonista el dolor de un amor que ha sido y será imposible.



Francisco I de Francia. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín) y diseño de Pepe Reyes.



Corte de Francia. *Carlos, Rey emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Francisco de Pradilla y Ortiz, *La rendición de Granada* (1882), Salón de los Pasos Perdidos, Palacio del Senado. Madrid.



Rendición de Granada. Serie *Isabel* (foto-fija Javier de Agustín).



Francisco de Pradilla y Ortiz, *Doña Juana la Loca* (1877), Museo del Prado.



Cortejo fúnebre de Felipe el Hermoso. *La corona partida* (foto-fija Javier de Agustín).



José Moreno Carbonero, *Conversión del duque de Gandía* (1884), Museo del Prado.



Reconocimiento del cadáver de Isabel de Portugal por Francisco de Borja. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Prueba de vestuario de Catalina de Aragón. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).



Juramento de Carlos V en las Cortes de Castilla. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Campamento Hernán Cortés. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Corte de Portugal. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Daniel Hopfer, *Abanderado luchando contra cinco lansquenetes* (siglo XVI), Grabado. Colección privada.

EL DISEÑO Y LAS LICENCIAS COMPOSITIVAS.

Una vez encauzado ese exhaustivo proceso de documentación a través de las fuentes, empiezan los primeros esbozos para crear tanto la indumentaria como la atmósfera que tendría que tener cada una de los siete mundos distintos que se verían en la serie.

Sabíamos de la importancia del vestuario en el Renacimiento, una época donde grandes fortunas se arruinaban por llevar ropas y joyas aún más ostentosas que sus rivales. Había que recrear el gran número de vestuarios que estos personajes lucen en diversos cuadros conocidos ajustándonos a los siempre estrechos márgenes presupuestarios, pero intentando dar una entidad particular y distinta para que el espectador entendiese a primera vista en que corte o reino se estaba desarrollando la acción. Los colores y volúmenes del vestuario, los bordados, el tipo de joyas y tocados definirían una luz diferente para cada uno de esos mundos.



Chapines siglo XVI. Museo del Traje. Madrid.

Hemos hablado de la sensualidad francesa impresa en los blancos y los oros, de la materialidad flamenca en sus rojos intensos y estampados de la época hechos *ex profeso*. En Inglaterra todos los tonos más clásicos que las pinturas de Enrique VII y Catalina de Aragón tan bien reflejan; del coral al magenta en todas sus texturas para dar ese empaque reconocible.

Castilla debía ser un punto y aparte por ser el centro de la acción y verdadera corte protagonista; se caracterizaría por las tonalidades en tonos tierra, ocres y marrones para dar total dramatismo y asfixia a los tiempos tan convulsos que se vivían.

El Nuevo Mundo, impregnado de brutalidad, giraría en torno a los tejidos naturales y los cueros y pieles con una profunda labor de ambientación.



María Tudor. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).



Antonio Moro, *María Tudor, reina de Inglaterra, esposa de Felipe II* (1554), Museo del Prado.



Boda entre María Manuela de Portugal y Felipe II. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Copia anónima de un original perdido de Antoine Trouvéon, *María Manuela de Portugal* (siglo XVI), Museo del Prado.

Debía ser visible sobre todo en las texturas de Hernán Cortes y su guardia, para separar las Indias salvajes de la refinada Europa y para resaltar la exuberancia de Montezuma y su séquito, creado en base a colores puros y llamativos.

Portugal, pese a tener poca presencia en la serie, se concibió con el mismo mimo que el resto de mundos. Para ellos, teniendo en cuenta que allí se desarrolla la juventud de la emperatriz, me reservé los verdes y azulados de la azulejería portuguesa y el aire doméstico femenino de los cuadros de Pedro Berruguete.

A pesar de todo esto, de la búsqueda de fuentes y de la labor de reconstrucción y recreación de la indumentaria europea del siglo XVI, la labor del diseñador de vestuario se ve constreñida por las circunstancias propias que conforman un rodaje de una serie en pleno siglo XXI.

Hay una parte en la búsqueda de esas fuentes que me apasiona, es la aparición de muchos elementos y personajes auténticos que debido a lo excesivo de sus atuendos, será imposible recrear. El llegar muy a fondo del conocimiento de la época para luego poder substraer con ciertas licencias, es a veces desagradecido pero muy creativo a la hora de recrear esos cambios.

Así ocurriría con los volúmenes del personaje de Francisco I, imposible que esas mangas aparecieran jamás en un primer plano. No habría actor, solo habría mangas.

Sucedía lo mismo a la hora de recrear los cuerpos militares, especialmente los alemanes. Ateniéndonos al rigor histórico, deberían haber aparecido en varias secuencias el cuerpo mercenario europeo por excelencia, los lansquenetes. Había, sin embargo, un problema: ese aguerrido cuerpo militar vestía de colores chillones estrepitosamente combinados, lucía centenares de acuchillados anudados con multitud de lazos y grandes sombreros ladeados tocados con vistosas plumas. Respetar la imagen real de un lansquenete, que ya venía de los tiempos de Maximiliano, no hubiera convencido en absoluto al espectador de hoy en día.

Tampoco pudimos hacer uso del calzado de mujer por excelencia, los chapines. Este pequeño zueco abierto por detrás y con una plataforma de corcho de altura imposible, fue usado tan sólo en algunos momentos de inmovilidad de la actriz y por puro lucimiento de sus pies. Evidentemente, era un verdadero riesgo que alguna actriz se animase a interpretar subida a esas alturas, por lo que desistimos del intento.

VESTIR AL ACTOR.

Aquí llegamos a una de las polémicas que más juego dan, según sea la opinión, gusto o criterio del espectador.

Es obvio que al abordar una serie sobre una parte del S.XVI al público de hoy en día, el casting de actores siempre jugará uno de los papeles más importantes. En muy pocas ocasiones habrá un gran parecido en cuanto a personajes conocidos se refiere, las licencias para hacerlos más cercanos a los cánones de belleza de hoy en día serán interminables.

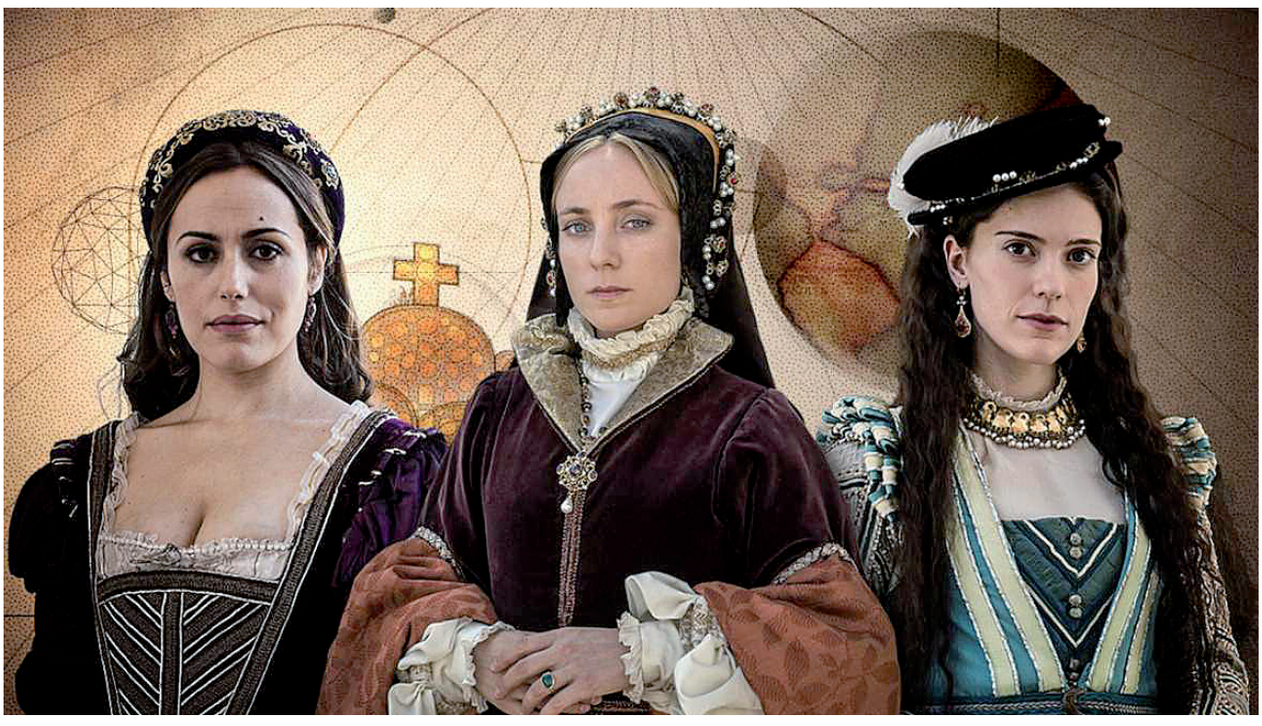
Por poner uno de los muchos ejemplos, pero quizás de los más claro, hablaremos de la elección de la bella Angela Cremonte para interpretar a la tan poquísimo agraciada María Tudor, de la cual los mejores piropos eran "vieja, fea, flaca y rancia" según las malas lenguas de sus propios coetáneos. Difícilmente podríamos presentar a una actriz de su porte como a la verdadera María Tudor, aquella que sufrió el desdén de su joven esposo, Felipe II, apocada, pacata y extremadamente religiosa de la que Rui Gómez de Silva decía al emperador Carlos "mucho Dios es menester para tragar este cáliz".

La consigna era presentar a actrices agraciadas y atractivas por lo que, desde vestuario, habría que revestirla de aquellas otras "virtudes" que la adornaban: la rigidez mental, la estricta moralidad y la sensación de opresión de la corte Tudor pre-isabelina. Para ello se escogió lo más púdico de la moda inglesa del momento: cuellos rígidos y alzados, colores oscuros e intensos, cuerpos encorsetados y mangas muy estrechas en el hombro y arranque del brazo. En contraste con personajes y cortes más liberales, en María Tudor apenas debería verse el rostro de la actriz.

Algo parecido ocurría con la elección de la que seria la interprete de María Manuela de Portugal, primera mujer de Felipe II. La que vino a desposar a nuestro futuro rey era, dicho educadamente, rellenita. Por



Isabel de Osorio y Felipe II. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Isabel de Osorio, María Tudor y María Manuela de Portugal. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).

lo que se sabe no era agraciada y por los consejos que le daba su madre, debía ser algo más que "rellenita". La actriz Itxaso Arana le dio otro giro al personaje y, aunque no tuviera nada que ver con la María Manuela real, dejó un buen recuerdo en el único capítulo donde aparece.

Considerada de trato simpático y abierto, respetamos el aire de candor e inocencia que transmiten los pocos retratos que nos han quedado de ella, vestida de rosa y con las flores siempre protagonistas.

Algo muy distinto ocurre en el casting cuando se trata de personajes de los cuales hay muy poca o ninguna referencia. Si con las fuentes de personajes archiconocidos para la mayoría, se toman tantas licencias, en los casos contrarios que carecen de ellas, la libertad es absoluta. Es el caso de Isabel de Osorio, amante de Felipe II, apoyada con un vestuario sugerente en cortes y colores; la actriz Irene Montalá aportaría toda esa sensualidad que no recibiría Felipe en sus dos primeras mujeres.

EL VESTUARIO PARLANTE.

Los tres casos anteriores son un ejemplo perfecto de cómo contar una historia o dotar de personalidad propia a un personaje sin necesidad de palabras, tan sólo a través del vestuario. Es, quizás, uno de los aspectos más hermosos de este proceso: lo que nosotros llamamos "el vestuario parlante". La indumentaria no es sólo tela que cubre y viste a los personajes, sino un vehículo versátil y efectivo con el que transmitir la historia y los sentimientos de los hombres y mujeres que la protagonizaron.

Si hay un personaje que me gustaría distinguir por lo especial que resultó vestirlo fue el de la reina loca, Juana I de Castilla (interpretado por Laia Marull). Sin ser el personaje más lucido, fue un verdadero disfrute componer unos diseños donde el peso de la ropa y tonalidades habrían de transmitir la angustia, impoten-





Juana de Castilla. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Primeros años de Carlos V. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).

cia y asfixia que esta reina tuvo que padecer durante aquel largo encierro en Tordesillas. Enterrada bajo una montaña de pesados paños negros que escondían su silueta y dejando sólo a la vista el rostro enmarcado por el velo blanco de las viudas –que al mismo tiempo debería remitirnos a otros tiempos, a su madre Isabel–, queríamos transmitir la claustrofobia de aquel palacio de Tordesillas con una única ventana por la que poder contemplar el exterior. La referencia es clara, esas vírgenes de la Soledad castellanas hundidas bajo el luto, santo y seña del dolor y la soledad femenina.

Para hablar del largo e intenso proceso evolutivo que sufre nuestro emperador a lo largo de los dieciocho capítulos que componen nuestra serie, hay que retomar esa llegada a Tazones del primer capítulo. Colores, volúmenes, pelo y maquillaje tenían que dar ese aire casi de post-adolescente y que ese vestuario parlante diera la inseguridad, inexperiencia e incomodidad que le producía la llegada a nuestros reinos.

En una época donde los cambios de la moda masculina fueron tan notables, había que tener un control casi exhaustivo, junto al



Coronación imperial de Carlos V. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Jakob Seisenegger, *El emperador Carlos V con perro* (1532), Kunsthistorisches Museum.



Carlos V en Yuste. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Carlos V con traje Tiziano/Seisenegger. *Carlos, Rey Emperador* (foto-fija Javier de Agustín).



Carlos V en armadura. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).

equipo de dirección, para poder llevarlo a cabo. Importante, apasionante, pero también desquiciante la evolución que tenían que tener los sayos masculinos hasta dividirse en cueras y coletos, con jubones interiores, en la parte de arriba y la desaparición de la faldilla del sayo transformándose en calzas cortadas y gregüescos por abajo.

Para los departamentos de peluquería y maquillaje no fue poco el esfuerzo de poder ocultar distintos cortes de pelo bajo el tocado (aunque la situación no lo requiriera) y dejar que la perilla del actor creciera bajo capas de maquillaje para no romper la continuidad y desarrollo de un personaje que aparece en casi la totalidad de la serie. Fue el momento de su vuelta como emperador del Sacro Imperio Romano, donde pudo aparecer con su nuevo y reconocible aspecto. Por lo que a mí respecta solo pude hacer la evolución del vestuario ocultando esas futuras prendas en superposiciones de gabanelas y dejándolas asomar poco a poco hasta convertirlo en el Carlos de la obra de Tiziano, *Carlos V con perro* (1533, Museo del Prado).

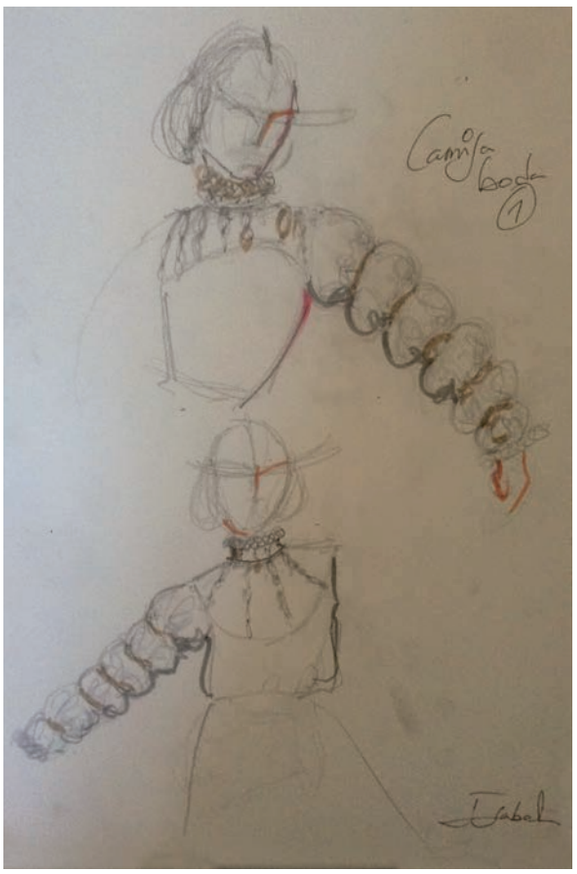
La transformación final se debe casi en su totalidad al trabajo camaleónico de nuestro actor, Alvaro Cervantes, quien adelgazó más de diez kilos hasta obtener ese aspecto enjuto y huesudo que reconocemos por las pinturas de su retiro en Yuste. El color negro y las texturas serían imprescindibles para que el vestuario hablara de ese cansancio y resignación que nuestro Emperador llevó al monasterio de Yuste para sobrellevar sus últimos días.



Tiziano Vecellio, *La emperatriz Isabel de Portugal* (1548), Museo del Prado.



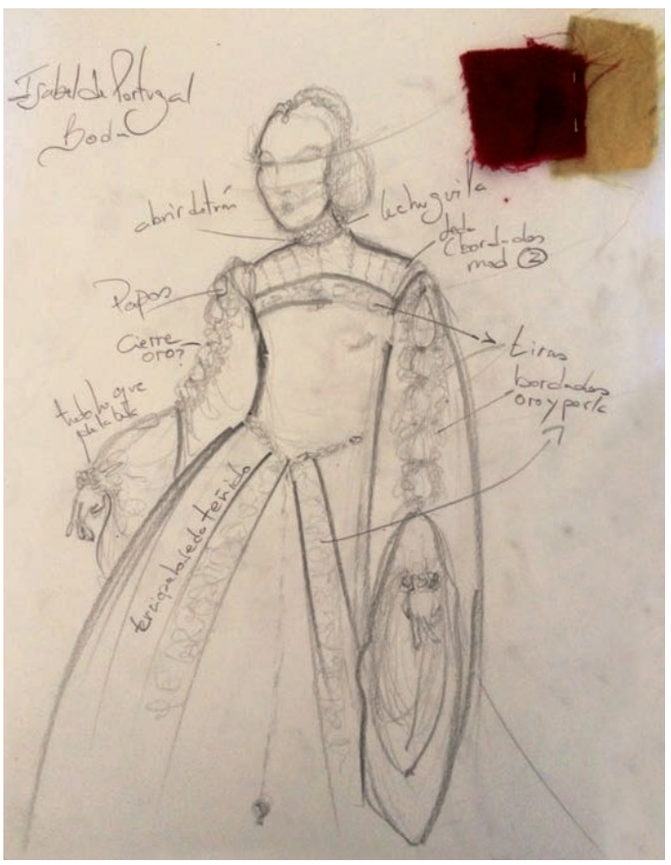
Copia anónima de un original perdido de Jakob Seisenegger, *Emperatriz Isabel de Portugal* (siglo XVI), Kunsthistorisches Museum.



Boceto de diseño para Isabel de Portugal.
Carlos, Rey Emperador (Pepe Reyes).



Boceto de diseño para Isabel de Portugal. *Carlos, Rey Emperador* (Pepe Reyes).



Boceto de diseño para Isabel de Portugal. *Carlos, Rey Emperador* (Pepe Reyes).



Toile de vestido de Isabel de Portugal. Detalle.
Carlos, Rey Emperador (fotografía Pepe Reyes).

DISEÑO FINAL.

Encontrar el momento de incluir el maravilloso vestido que Isabel de Portugal luce en la obra de Tiziano, donde ya se ve un claro cambio en la moda femenina, fue difícil hasta que leímos el capítulo donde se celebra la boda de nuestros emperadores en Sevilla. No había momento más bonito, lucido y especial para que el gran vestido rojo de terciopelo ticianesco se convirtiera en el vestido de novia de nuestra protagonista. Una vez más las licencias juegan a nuestro favor.

Se hicieron muchas *toiles* en los talleres de Cornejo para decidirnos finalmente por la manga de la camisa que aparece en el cuadro de Seisenegger del Kunsthistorisches Museum de Viena –versión en pie del mismo retrato de Tiziano–, sin lugar a dudas mas lucida por su caída que la manga follada de Tiziano.

También el color del terciopelo de seda del vestido tendría que ser lo más similar posible. Así que después de muchas pruebas y tintadas en el taller de María Calderón, se logró el tono que queríamos.



Isabel de Portugal. *Carlos, Rey Emperador* (fotografía Pepe Reyes).



Diseño de bordado para Isabel de Portugal.
Carlos, Rey Emperador (fotografía Pepe Reyes).

Uno de los momentos más angustiosos fue sin duda el bordado que lleva dicho vestido en la mayor parte de su diseño. Muy a mi pesar, pero dada la escasez del presupuesto que tenía, me vi obligado a realizar este carísimo bordado en la India para poder abaratar costes. Lo que nunca pude prever fueron los retrasos de entregas de aduanas debido a las duras condiciones meteorológicas que estaba atravesando el país en esos momentos. Tantas fueron las dificultades que tuve que pensar en una segunda opción, algo que evidentemente no atraía al director del capítulo, Jorge Torregrosa, que ya visionaba la secuencia como un cuadro de la época. Unos días antes de nuestra marcha a la localización, llegó el ansiado bordado, se cosió en un tiempo record y nuestra emperatriz se pudo casar tal y como habíamos imaginado.

CONCLUSIÓN

Hemos pretendido con esta breve exposición exponer el verdadero trabajo que hay tras las cámaras a la hora de vestir una serie de historia como *Carlos, Rey Emperador*: desde la búsqueda y uso de las fuentes disponibles hasta la materialización de la obra en sus más mínimos detalles.

Cómo enfrentar un proyecto de semejante magnitud y duración, el largo proceso de documentación y diseño, las distintas funciones que cumple el vestuario –entre ellas la de ser un protagonista más y ayudar a contar la historia– y las dificultades técnicas a la hora de realizarlo son sólo los aspectos más básicos del trabajo del figurinista.

Sin embargo, todo este esfuerzo y trabajo tiene una recompensa que difícilmente se puede pagar: tener el privilegio, el honor de dar vida a personajes de la talla de Carlos V o Isabel de Portugal, convertirlos en hombres y mujeres de carne y hueso, hacer –en definitiva– historia.

ICONO Y PATRIMONIO. EL TRAJE POPULAR EN LA EDAD DE PLATA[1]

Mª Antonia Herradón Figueroa
Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid)

> En gran parte, el futuro incierto al que nos enfrentamos en los primeros años del siglo XXI se debe a los inventos, las ideas y las transformaciones de los quince años, intensos como pocos, que van de 1900 a 1914, un período de creatividad extraordinaria en las artes y las ciencias, de enormes cambios en la sociedad y en la imagen que el hombre tenía de sí mismo.
>
> Todo lo que en el siglo XX llegaría a tener importancia –desde la física cuántica hasta la emancipación de la mujer, desde el arte abstracto hasta los viajes espaciales, desde el comunismo y el fascismo hasta la sociedad de consumo, desde el asesinato industrializado hasta el poder de los medios de comunicación– ya había dejado improntas profundas en los años anteriores a 1914, de modo que el resto del siglo fue poco más que un ejercicio, alternativamente maravilloso y horrendo, consistente en desarrollar esas nuevas posibilidades.
>
> (P. Blom, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914)*

Aunque en el contexto español, que queda al margen del ensayo de Blom, sean aplicables estas cuestiones si bien con todos los matices derivados de nuestra particular situación sociopolítica, a tan amplia nómina de asuntos que llegaron a tener una importancia decisiva en los inicios del siglo XX parece necesario añadir otros que en esas mismas décadas gozaron en nuestro país de singulares arraigo, desarrollo y proyección. Uno de ellos es, sin lugar a dudas, el relativo al traje popular, un sector de la cultura española siempre controvertido, que en este período recorrió sin solución de continuidad un camino ascendente hasta alcanzar unas sólidas y notables cotas de prestigio. Para transitar por estas felices orillas nuestro traje popular dispuso de un arco temporal más amplio que el señalado por el historiador alemán, debido a que en España la ruptura de la vida nacional se produjo dos décadas más tarde que en el resto de Europa. Considerando tales premisas analizaremos algunas de las iniciativas públicas y privadas que pivotaron en torno al citado grupo indumentario, situándolo en el escenario histórico, social y cultural de nuestra Edad de Plata. Como veremos, el resultado de todo ello fue una compacta red que proporcionó soporte y dotó de sentido, como en ningún otro período de nuestra historia reciente, al traje popular.

Siguiendo la propuesta de Mainer (1968), la Edad de Plata transcurre a lo largo de las cuatro primeras décadas del siglo XX, un tiempo de extraordinaria efervescencia cultural que puede interpretarse de muchas maneras y desde diversos puntos de vista, pero que por encima de todo, supuso una época de tanteos

[1] Este texto desarrolla algunas de las cuestiones planteadas en las lecciones pronunciadas por la autora en el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid) a lo largo de las tres ediciones del Curso de Indumentaria Popular. Los títulos de estas conferencias, que permanecen inéditas, son las siguientes: *El concepto de joyería popular* (2009), *La joyería popular española, una historia en el espejo* (2010) y *El traje popular español, icono en la Edad de Plata* (2012).

mediante los cuales se dio forma, se (re)inventó, se promocionó y, en resumidas cuentas, se aquilató en buena medida la identidad nacional. No podía ser de otro modo, si tenemos en cuenta el clima sociopolítico del comienzo del siglo XX, marcado por el regeneracionismo, el regionalismo derivado de la Primera República y el propósito firme de construir un entorno definido por elementos tangibles que permitieran tanto la identificación nacional como, en su caso, las regionales. Como apunta Tusell, el objetivo era delinear una nueva imagen de la nación, poniéndola en relación con el mundo europeo de la época (1998: 27). Para alcanzar este propósito se utilizaron fórmulas inexploradas hasta entonces, como la filología, la arqueología, la historia y la pintura. También se cultivó con esmero el sentimiento nacional y regional a través de los símbolos y las conmemoraciones, entre las que destacamos aquí la celebración del cuarto centenario del descubrimiento de América ya en 1892; o del tercer centenario de El Quijote en 1905; la publicación de la monumental obra de Manuel Bartolomé Cossío sobre El Greco en 1908; la institucionalización de la Fiesta de la Raza en 1914, entendida –según los parámetros del momento– como identidad cultural de la nación; o los actos que rememoraron la muerte de Miguel de Cervantes en 1916. Los ejemplos al respecto son numerosos y es posible encontrarlos en todos los sectores de la vida social, cultural y económica del país, caso éste último de la Exposición Regional Gallega y de la Exposición Regional Valenciana que tuvieron lugar en 1909. Por su parte, el pujante mundo editorial de las revistas ofreció un vehículo muy adecuado a todas las expresiones nacionalistas: como paradigma, citaremos aquí *Alma Española*, nacida en 1903, que desgranó a lo largo de sus números todo un repertorio de *almas* referidas a las identidades singulares de las distintas regiones españolas; *España*, que ofreció entre 1915 y 1924 un compendio de todas las manifestaciones de la vida nacional de la mano de los más prestigiosos escritores del momento; y *Raza Española*, editada entre 1919 y 1930 con la intención de recuperar el prestigio de la cultura española (González López 2001). El objetivo común era materializar del mejor modo posible la idea de nación o, según el caso, de naciones, puesta en marcha por los intelectuales, y para ello no había herramienta más adecuada que los recursos plásticos, apoyados en la la literatura y en la música[2].

Según nos recuerda Mainer (1968: 126), en esas décadas "el país se iba conociendo a sí mismo conforme los escritores palpaban la realidad nacional con un contradictorio sentimiento que mezcló la impotencia ante su solitaria miseria y el orgullo de saberla patrimonio dignificador. Pueblos incomunicados de la España rural, donde las gentes vestían todavía los trajes regionales y celebraban fiestas tradicionales, fueron descubiertos por escritores y artistas [...]". Sin embargo, puesto el proceso de descubrimiento no fue uniforme en todo el territorio debido a la aplicación de unos criterios radicalmente castellanistas, la balanza se desequilibró de tal manera que Castilla quedó encumbrada en detrimento de las áreas periféricas, las cuales se vieron empujadas a explotar sus particularidades para hacerse visibles en el conjunto de la nación. En ese proceso de descubrimiento impulsado por los intelectuales jugaron un papel fundamental las nuevas generaciones de alumnos vinculados a determinados centros educativos que impulsaron los viajes por España como forma de aprendizaje. Uno de esos centros fue la Institución Libre de Enseñanza, un proyecto educativo que impulsó la creación del Museo de Instrucción Primaria, actual Pedagógico Textil Complutense, que empezó a reunir indumentaria popular desde 1882, además de fomentar el contacto directo de los estudiantes con las zonas rurales del país. Otro fue la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa, que desde 1912 incluyó en su programa viajes de estudios como complemento a las enseñanzas regladas. Por ejemplo, sus alumnos estuvieron pintando en La Alberca, Salamanca, durante los veranos de 1923 y 1924, experiencia que se plasmó en una exposición "en la que se presentaban esculturas y acuarelas, todas ellas inspiradas en la vida singularísima, usos, costumbres y trajes de La Alberca (Salamanca), que es un milagro viviente del interés social y artístico gallardísimamente español" y que la prensa recogió puntualmente[3] (Herradón Figueroa 2005: 41-43).

En resumen, fue una corriente que determinó en buena medida muchos de los acontecimientos artísticos y culturales de un período en el que Sorolla, Zuloaga o Machado, por citar sólo algunos nombres, constituyen ejemplos de sobra conocidos por todos[4].

---

[2] En esas décadas se estrenaron, por ejemplo, el *Sombrero de tres picos* de Falla, así como numerosas zarzuelas de ambiente costumbrista o historicista, entre ellas *Maruxa* (A. Vives, 1915), *El caserío* (J. Guridi, 1926) y *El huésped del sevillano* (J. Guerrero, 1926).

[3] *La Esfera*, nº 549, 19 de julio de 1924. El archivo fotográfico de la Escuela Madrileña de Cerámica conserva cientos de fotografías realizadas durante los cursos de verano, ya que modelos y enseres se fotografiaban antes de que se iniciaran las sesiones de pintura. Se trata de un fondo documental todavía mal conocido, que, dado su interés, esperemos sea pronto objeto de estudio y publicación.

[4] Como reflejo de lo que estaba ocurriendo en España, al otro lado del Atlántico la Hispanic Society of America, fundada por Archer Hungtinton en 1904, está basada precisamente en los mismos principios, ya que su objetivo era reunir una colección de obras maestras de literatura y arte que representara la esencia de España y su cultura.

EL TRAJE POPULAR COMO ICONO

Pero además de encarnar el carácter nacional también había que promocionarlo, tarea a la que se iba a aplicar con entusiasmo la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística Popular. Este ambicioso proyecto echó a andar en 1911, pero al no disponer de recursos propios, ni presupuestarios ni de personal, tuvo en realidad más importancia simbólica que efectividad práctica: como ejemplo del planteamiento que guio su creación basta recordar que Benigno de la Vega Inclán, nombrado Comisario Regio y como tal "encargado de estudiar, proponer y plantear los medios conducentes al fomento del turismo y a la divulgación de la cultura artística popular", desempeñaba su cargo gratuitamente. A priori no parecía muy factible alcanzar los loables y ambiciosos objetivos señalados en el Real Decreto –entre ellos, vigilar la conservación eficaz y procurar la exhibición adecuada de la España artística, monumental y pintoresca– sin disponer de medios, y eso es lo que ocurrió exactamente[5]. Pero más allá de lo que pudiera interpretarse como un mero fracaso institucional debemos poner el énfasis en el espíritu subyacente en un proyecto que, entre otras cuestiones, había puesto sus ojos en la vida de los pueblos de España. El Marqués de la Vega Inclán, viajero empedernido y, por tanto, un excelente conocedor de los paisajes nacionales y de sus habitantes, compartía además su idea acerca del pueblo –ese anónimo protagonista de la intrahistoria según Unamuno– con otros intelectuales de la época como Francisco Giner de los Ríos, Joaquín Costa y el propio Unamuno (2006: 200). Además, su interés específico por la indumentaria de los pueblos de España fue en aumento a raíz del encargo que recibió Sorolla para pintar *Las regiones de España*, una comisión que también se formalizó en 1911 y cuyas caracterícticas iconográficas –en las que concurrían monumentos, paisajes y tipos populares españoles– iba a imprimir una huella indeleble en la vida cultural del país de las décadas sucesivas: de hecho, en todo el siglo XX (Herradón Figueroa 2013).

Las iniciativas de la Comisaría Regia fueron muy diversas, y en muchas de ellas planeaba más o menos explícitamente, la imagen de nuestro traje popular. Por ejemplo, la indumentaria popular en su más amplio sentido fue desde luego uno de los más destacados protagonistas de la exposición *Sunny Spain*, que, organizada por el propio Vega Inclán con el concurso del Conde de la Unión, miembro de la Secretaría particular de Alfonso XIII y del arquitecto de la propia Comisaría Regia Eladio Laredo, tuvo lugar en la Earl's Court de Londres entre mayo y octubre de 1914. Ya el cartel publicitario de la muestra, firmado por el inglés W. H. Barribel, presentaba en primer plano la figura de tres cuartos de una mujer española de inspiración netamente goyesca cubierta casi por completo con una mantilla negra, adornada con flores amarillas y sosteniendo un abanico en su mano derecha, mientras que la silueta de la Alhambra ocupaba el fondo de la composición. En *Sunny Spain* se presentó un repertorio de distintos paisajes nacionales, incluyendo monumentos, pintados por el escenógrafo Amalio Fernández; el arte del Museo del Prado evocado mediante reproducciones de sus obras maestras; algunos tapices del Palacio Real y, como no podía ser de otro modo, nuestros trajes populares, que en contraste con todo lo anterior fueron presentados en vivo y en directo ante los asombrados ojos de los visitantes, publicitándose de hecho como uno de los grandes atractivos del programa preparado por la delegación española. Así, en la reseña publcitaria insertada en el *Daily Telegraph* el día previo a la presentación oficial se anunciaban como grandes atracciones el desfile de "hundreds of Spaniards in Gorgeous National Costumes" y la actuación de la "Cordova Philarmonic Society, seventy-five artists in National Costumes". Los testimonios gráficos conservados corroboran esta descripción, y muestran grupos de majas madrileñas, albercanos, aragoneses, charros, salmantinos de otras comarcas, maragatos, segovianos, valencianos y majas andaluzas acompañadas de bandoleros que, según el caso, ejecutan danzas, tocan instrumentos, componen escenas colectivas o posan individualmente; por su parte, los miembros de la Sociedad Filarmónica de Córdoba actuaron convenientemente uniformados con un traje de tuno confeccionado ad hoc[6].

---

[5] El resto de las atribuciones de la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística Popular eran: proponer las medidas conducentes a la vulgarización de los conocimientos elementales del arte y al aumento de la cultura artística colectiva; promover y sostener las relaciones internacionales que las necesidades de la época actual exigen en materias artísticas; facilitar el conocimiento y el estudio de España, procurando la comodidad de los alojamientos, la seguridad y rapidez de las comunicaciones y el acceso a las bellezas artísticas de nuestra Patria y desarrollar por los métodos más eficaces las relaciones espirituales, sociales y económicas que enlazan América con España. V. *Gaceta de Madrid*, nº 171, 20 de junio de 1911.

[6] Tanto el Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico (Madrid) como el Museo Nacional del Romanticismo (Madrid) conservan imágenes de los grupos folklóricos presentados en Londres. Las fotografías fueron realizadas por el periodista y fotógrafo pictorialista inglés Bernard Alfieri (1860-1939), muy conocido en Inglaterra porque fue uno de los pioneros en la utilización de la fotografía como reclamo turístico.

La indumentaria popular española, sobre todo la castellana y especialmente la salmantina estuvo por tanto muy presente en una exhibición que intelectuales como Ramiro de Maeztu[7] criticaron precisamente porque su organización no había estado dirigida –dejando de lado el objetivo inicial– a mostrar las características reales y los atractivos singulares ofrecidos por España como destino turístico, sino que por el contrario, adolecía de insistir una vez más en los tópicos y no de la mejor manera posible. En efecto, y aunque el propósito de este trabajo no sea evaluar desde un punto de vista formal el grado de *autenticidad* de los trajes populares mencionados a lo largo de estas páginas, si observamos con atención las imágenes de los grupos folklóricos presentados en *Sunny Spain* es notorio que tanto la indumentaria allí mostrada como el modo de vestirla tienen ya bastante de disfraz: esta cuestión, complicada de establecer en el caso de los tejidos y/o las decoraciones de los trajes debido a las características de las imágenes, se advierte sin embargo muy bien en los peinados supuestamente populares, que las mujeres más jovenes resuelven claramente con unos moños postizos en singular contraste con el corte moderno de sus cabellos; y en las joyas, en ocasiones meras sartas de cuentas de colores que en nada se asemejan a los aderezos castellanos de filigrana (fig. 1).



Fig. 1.- Bernard Alfieri, salmantinos, 1914. Museo del Traje. CIPE, Madrid.

Por otro lado, también en algunas de las publicaciones de la Comisaría Regia se encuentran noticias de uno u otro tipo relativas al traje popular. Es el caso de la que recoge el viaje de Alfonso XIII a la comarca de Las Hurdes, ilustrada en la cubierta con la imagen de un hombre vestido con el típico chaleco de grandes botones de plata y en su interior, entre otras imágenes del mismo asunto, con la fotografía de un grupo vistiendo los trajes albercanos incorrectamente identificados (Pérez Cardenal 1922). O de la titulada *España*, en la que se hace referencia a nuestra indumentaria en diversos momentos del capítulo dedicado por

[7] *El Heraldo de Madrid,* 4 de julio de 1914.

el autor a la vida española, "una sucesión de cuadros de animación y variedad extraordinarias", haciendo incapié en la exhibición de su brillante colorido y su diversidad en el contexto de ceremonias y fiestas (Sánchez Cantón 1925: 65-75). Además, con el objetivo de evitar la desaparición del traje popular y de revitalizar su uso, la Comisaría promovió un premio anual como homenaje a las localidades que se distinguieran por la constancia en su utilización. La primera convocatoria tuvo lugar en 1923 y se centró en Fraga, Hecho y Ansó, localidades del Alto Aragón: el premio recayó en el hoy celebérrimo traje de Ansó[8], indumentaria que desde entonces no ha perdido, más bien al contrario, ni un ápice su prestigio. Por último, la construcción del parador Nacional de Gredos –el primero de los que hoy existen–, sirvió para recuperar la gastronomía local y para presentar al personal de servicio vestido con el traje propio de la zona, una costumbre que Paradores Nacionales ha mantenido viva hasta hace apenas algunas décadas.

Con el paso del tiempo las funciones de la Comisaría Regia del Turismo fueron heredadas por el Patronato Nacional del Turismo, que entre 1928 y 1936 desarrolló su tarea con mayor eficiencia que su antecesora, organizando entre otras cosas exposiciones, abriendo museos y, por encima de todo, utilizando ampliamente la publicidad y la fotografía para proclamar los alojamientos del país y la singularidad de sus atractivos de cara al turista, unos valores entre los cuales no podía faltar el traje popular. Por ello no es infrecuente que los carteles que editó publicitando paradores, ciudades y parajes españoles, incluyeran pequeñas figuras ataviadas con los trajes del lugar. Es el caso de los dedicados a Sevilla, Santiago de Compostela y Roncesvalles. También el de los paradores de Oropesa y, especialmente, de Gredos, cuyo cartel presenta en primer plano una escena en la que los personajes autóctonos despliegan todo un repertorio de indumentaria de fuerte sabor local que contrasta con los trajes a la moda que visten los turistas.

Asimismo, el Patronato Nacional del Turismo tuvo bien presente esta referencia iconográfica cuando se encargó de la promoción internacional de la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* y de la *Exposición Internacional de Barcelona*, unos certámenes que que tendrían lugar en 1929 y que se anunciaron conjuntamente como *Exposición General Española*. Quizás porque el estereotipo indumental femenino, atractivo y colorista, condensa las características de un colectivo como muy pocos iconos pueden hacerlo –Sorolla y sus *Visiones de España*, estrictamente contemporáneas del tema de nuestro trabajo, fueron una buena muestra de ello–, carteles y tarjetas postales editados por miles para ocasión lo hicieron suyo: por ejemplo, el diseño firmado por Fabregas presenta un mantón de Manila sobre el que destacan dos muchachas, una ataviada al modo andaluz y otra al estilo catalán, un esquema que Hohenleiter, autor de otras de las propuestas, apenas varia ya que sitúa una carabela en el fondo de la composición. Y para el caso específico del certamen sevillano, el conocido cartel de Gustavo Bacarisas equilibra la guirnalda de banderas de la parte superior con un friso de figuras femeninas ataviadas a la usanza de los países participantes, que el artista dispone en la mitad inferior del conjunto. Por último, y aunque en menor medida, también se usaron para la ocasión dúos de figuras masculinas ataviados al uso de uno y otro lado del Atlántico. Parece, pues, que el traje popular ya se había convertido en un icono nacional y regional muy valorado por su carácter representativo y, como tal, exportable. Por tanto, debía estar representado en el Pabellón Nacional de Turismo, erigido por el Patronato Nacional en la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*: el método elegido para la ocasión fue un gran diorama en el que se colocaron pequeñas figuras que representaban parejas de tipos regionales españoles[9]. Más explícita fue, sin embargo, la presencia del traje popular en los pabellones de las regiones españolas. Por ejemplo, el de Castilla la Vieja y León presentó un grupo de charros salamantinos que, según recogen las imágenes, paseaba sus galas por todo el recinto; el de Cataluña, un grupo femenino vestido al estilo regional que las fotografías inmortalizaron posando en diversos lugares del edificio; y el de Extremadura, hizo lo propio, exhibiendo sobre maniquíes seis conjuntos indumentales de Badajoz y nada menos que once de Cáceres (Valadés Sierra 2013: 1855, 1858-1865). Se reforzaba de esta manera una oferta turística conformada por tres aspectos de nuestra cultura nacional y regional: paisaje, arte y traje popular.

Así pues, en los años veintes la técnica publicitaria en sus distintas vertientes fue utilizada por las instancias oficiales españolas para transmitir nuestras singularidades artísticas y culturales, incluyendo entre

---

[8] La Fiesta del Traje de Ansó se celebró hasta 1934 bajo el impulso del Turismo del Alto Aragón. Posteriormente se recuperó en 1971 con el nombre Día de Exaltación del Traje Ansotano. En 2004 el Día del Traje Típico Ansotano fue declarado Fiesta de Interés Turístico de Aragón. Todavía hoy, el traje de Ansó sigue acaparando premios y menciones de honor, destacando entre los de otras muchas localidades. En las cinco ediciones del Concurso del Traje Aragonés que tiene lugar en Zaragoza el Día del Pilar desde 2010 los trajes de Ansó han estado siempre entre los finalistas.

[9] Debemos este dato a la generosidad de Juan José Cabrero Nieves
http://exposicioniberoamericanadesevilla1929.blogspot.com.es/2011/12/pabellon-de-turismo.html [consultado el 10 de septiembre de 2015].

ellas unos trajes populares revestidos ya con una importante carga simbólica. De ahí que su enorme potencial como icono también fuera advertido y aprovechado durante las dos primeras décadas del siglo XX por esa misma técnica publicitaria aunque con un sentido bien distinto. Nos referimos a las iniciatias privadas impulsadas por diversas firmas comerciales españolas, merced a las cuales nuestro traje popular quedó indisolublemente unido a una gran cantidad de productos que, por entonces, comenzaron a distribuirse a gran escala tanto en España como fuera de nuestras fronteras aprovechando el desarrollo industrial del país y, en ciertos casos, también la situación de conflicto que había paralizado la industria de buena parte de Europa. Como se recordará, la relación de la publicidad, de las marcas corporativas y también de ciertas corrientes políticas con el traje popular ya venía dando excelentes futos desde finales del XIX. Un paradigma de este vínculo lo encontramos en la cabecera diseñada por Sorolla en 1894 para *El pueblo. Diario republicano de Valencia*, que muestra una figura femenina ataviada con el traje valenciano, si bien iba tocada con gorro frigio. Y en el cartel ganador del concurso convocado en 1897 para publicitar el cava *Codorniu,* una elegante composición de Julio Tubilla en la que otra valenciana asoma su característico peinado por detrás del caballero con chistera del primer plano.

Pero va a ser a comienzos de la nueva centuria cuando los ejemplos se multipliquen, una tendencia que corre en paralelo con el propio desarrollo de la técnica publicitaria. Así, en relación al tema que nos ocupa son ejemplos bien conocidos los casos de bebidas tan populares todavía hoy como el *Anis de la Asturiana* (1916) o el *Anís la Castellana* (1919), ambos mostando una imagen muy similar: una figura femenina ataviada con el respectivo traje regional en el que destacan los colores rojo y negro. También los de las marcas de sidra *La Asturiana*, *La Praviana*, *la Aldeana* o *El Gaitero*. O el de *Matías López*, que en la década de 1910



Fig. 2.- Carlos Vázquez. Fruto de amor, 1925-1930. Museo del Traje. CIPE, Madrid.



Fig. 3.- Juan José Barreira Polo (¿). Paipai Casa Gil, 1930-1936. Museu Valencià d'Etnologia, Biblioteca-Centre de Documentació

acompañó sus chocolates, bombones y caramelos con coloristas litografías en las que asturianos, valencianos, salmantinos madrileños, aragoneses, etc., engalanados con sus respectivos trajes populares, protagonizaban escenas festivas, amorosas o solemnes. Tan grande fue el éxito de la propuesta de la empresa madrileña –pionera, no hay que olvidarlo, en anunciar sus productos– que otras firmas del ramo, como *Chocolates La España, Chocolates La Fortuna* o *Chocolates Amatller* siguieron la misma línea hasta los años 30, de manera que no sólo los envases propiamente dichos, sino también productos estrictamente publicitarios como calendarios o cromos sirvieron de soporte a nuestros trajes provinciales, recreados por una nutrida nómina de ilustradores como Luis Labarta y pintores como Carlos Vázquez, especializado en escenas charras (fig.2).

Otro tanto podría decirse, aunque ahora en un contexto ciertamente más local, de las fábricas de géneros de punto *Casa Gil y El as de oros;* la tintorería *Soto*; los almacenes *La Samaritana*; los tejidos *La huerta valenciana*; los licores *La Regional* o el refresco *Naranjina*. En la publicidad de estas razones comerciales valencianas, ilustrada entre otros por Juan José Barreira Polo sólo figuran valencianos y, especialmente, valencianas, un guiño consciente y directo tanto a la localización del negocio como a la procedencia más probable de sus potenciales clientes. Los mismos protagonistas fueron también los favoritos de los exportadores de cítricos, que los utilizaron como exótica y genuina certificación de origen de sus productos. Desde un punto de vista formal, en los ejemplos citados predominan las influencias estéticas de la pintura costumbrista del siglo XIX así como el realismo de la pintura regionalista contemporánea, aunque es cierto que, a medida que las décadas avanzan son más usuales interpretaciones del tema ciertamente renovadas, en las cuales el detallismo a ultranza deja paso a líneas más sintéticas y decoraciones más depuradas, en plena sintonía por tanto con el moderno espíritu déco propio de los años 30 (fig. 3).

Pero sin duda alguna, uno de los sectores que mejor supo aprovechar el tirón comercial que proporcionaban los trajes populares españoles fue el de la perfumería. Las empresas de perfumería, entonces como ahora, siempre han estado muy atentas a los gustos y anhelos de sus potenciales compradores, así como a las corrientes estéticas y sociológicas de cada momento, de ahí que las posibilidades plásticas del traje popular no pasaran desapercibidas para los directores artísticos de sus departamentos de publicidad. Como ejemplo de esta utilización de nuestro traje popular desde un punto de vista iconográfico presentaremos los casos, bien distintos entre sí, de dos compañías perfumeras españolas.

La primera es la Perfumería Gal, fundada en Madrid en 1898, que fue desde sus orígenes una verdadera experta en el manejo de la técnica publicitaria. En 1916 Gal contrató como director artístico de su departamento de publicidad al gran dibujante Federico Ribas, que había resultado ser el ganador del concurso de carteles convocado por la firma para publicitar su producto estrella, el jabón *Heno de Pravia*, lanzado en 1905. Uno de los primeros trabajos de Ribas fue poner en marcha una formidable campaña publicitaria para el mismo jabón, para lo cual diseñó una serie de imágenes femeninas que se editaron en distintos formatos: tarjeta postal convencional; cartel para el interior de los escaparates; y anuncios de prensa insertados en medio centenar de sobreportadas de la revista reina de la ilustración española, *La Esfera*, a lo largo de 1917. Cada una de estas figuras está dedicada a una provincia española, incluyendo Marruecos, personificada mediante una figura femenina ataviada con sus respectivas ropas: se trata de dibujos del propio Ribas, un ilustrador que había pasado por París –de hecho, sus primeros trabajos para Gal los firma viviendo todavía en esa ciudad– y que, en consecuencia, moderniza de manera considerable la representación de la indumentaria popular española estilizando sus líneas, depurando sus motivos decorativos y, en definitiva, componiendo unos modelos que recuerdan extraordinariamente a los trajes coetáneos, fieles a los dictados de la moda, que podían verse en ese mismo año en los escaparates parisinos. Así, encontramos trajes populares recreados siguiendo la línea de los vestidos *de estilo* que, por ejemplo, la *couturière* Jeanne Lanvin estaba creando en esos momentos: cuerpos ceñidos, faldas abullonadas, de amplio vuelo, bastante largas, decoradas con motivos sobredimensionados o repetidos en una secuencia sin fin; es claramente el caso de los trajes populares de Valencia, Toledo y Tarragona que diseña Ribas (fig.4). Y también trajes populares de talles bajos y líneas verticales muy sencillas, remedo de esa nueva indumentaria liberadora que había ido ganando el favor de las mujeres a partir de la segunda década del siglo XX; es la silueta de los diseños correspondientes a Álava, La Coruña, Córdoba, Guipúzcoa y Málaga entre otros. Estas seductoras y elegantes representaciones de nuestra indumentaria tradicional se caracterizan por condensar de manera admirable la esencia de cada atuendo: lo reducen a sus líneas y a sus decoraciones esenciales, si bien en ocasiones, buscando el equilibrio o el contraste, reducen o aumentan intencionadamente el tamaño de una prenda o



Fig. 4.- Valenciana. Federico Ribas, 1917. Museo del Traje. CIPE, Madrid.



Fig. 5.- Jabón Maja, 1918. Museo del Traje. CIPE, Madrid.

de un motivo decorativo, justamente lo que hacían los más avanzados modistos parisinos contemporáneos. Al mismo tiempo, las mujeres que visten estos trajes son mujeres modernas que van calzadas, peinadas y maquilladas en consonancia. Por último, en muchos de los casos cada ilustración iba acompañada de unos versos alusivos a las cualidades que hermoseaban a la mujer en cuestión, valores que estaban directamente relacionados, a su vez, con el uso del jabón publicitado.

Así pues, con la intención de incrementar la venta de su producto en todos los rincones del país, Gal utilizó la imagen de mujeres absolutamente actuales, revestidas, eso sí, con unos trajes provinciales que, pese a su modernidad formal, eran lo sufientemente identificables como para garantizar la conexión emocional de sus potenciales clientas con el artículo publicitado. A nuestro juicio, pues, una campaña publicitaria perfecta, en la que quedaba bien patente el equilibrio entre tradición y la modernidad. Porque, como bien señalaba Ortega y Gasset, "la gracia del traje popular no está en su efectiva antigüedad, sino, precisamente, en la portentosa ilusión de vetustez, más aún de sin edad, que el pueblo da a cuando adopta, aunque sea de ayer" (1930: 10).

También la firma barcelonesa Myrurgia, fundada en 1916 por el escultor Esteve Monegal y cuyo director artístico era el pintor Eduardo Jener, utilizó los trajes populares como imagen y reclamo de sus creaciones. En esta ocasión, sin embargo, con un carácter bien distinto, ya que en lugar de diseñar ilustraciones alusivas a áreas geográficas concretas, Jener optó por representaciones de indumentaria que condensaban la esencia española en su conjunto, apoyando además esas imágenes con nombres netamente españoles. El caso de la línea de productos *Maja*, lanzada en 1918, es paradigmático en este sentido. Su campaña publicitaria fue protagonizada por Tórtola Valencia, por entonces en el cenit de su carrera como creadora e intérprete de todo tipo de bailes exóticos, incluyendo por supuesto, los inspirados en las tradiciones andaluzas y españolas. En consonancia con el nombre del producto, la figura femenina viste en esta ocasión el traje de las majas goyescas, el mismo que la artista llevaba en sus espectáculos y con el que fue tantas veces foto-

grafiada y pintada: peineta alta cubierta con larga mantilla, vestido con volantes de encaje y gran abanico; como colores se eligieron el rojo y el negro, que ofrecían un dramático contraste (fig. 5). Los diseños de Myrurgia inspirados en majas, goyescas y andaluzas, así como en bailaoras se sucedieron en los años siguientes, proporcionando una singular identidad castiza española a productos que gozaron de gran éxito fuera y dentro de nuestras fronteras. De hecho, muy pronto fueron exportados a toda Europa, Canadá, Japón, India, Brasil, Estados Unidos, Australia y Persia, y su presentación en la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels de Paris* en 1925 les hizo merecedores de una medalla de oro (Fondevila 2003:82). Así pues, el españolismo que abanderaba Myrurgia era evidente en productos como *Tu reja*, lanzado en 1921; *Suspiro de Granada*, en 1922; *Sol de Triana,* en 1927; *Goyesca*, en 1929; o *Embrujo de Sevilla*, que nace en 1933 y que presenta junto a la maja la figura de un hombre embozado bajo la capa española, cuyo casticismo se ponía de manifiesto mediante representaciones plásticas de la más rabiosa modernidad.

El mismo gusto por lo español que proclamaban estos perfumes estaba presente en los espectáculos de baile más exitosos de esas décadas. Gracias a ellos triunfaron en todo el mundo figuras como Raquel Meller –portada de la revista inglesa *Time* en abril de 1926–, Pastora Imperio, Conchita Piquer, Carmen Sancha, reinas del flamenco con sus volantes y sus peinetas, o Laura Santelmo que también aparecía en sus espectáculos ataviada con el traje de Lagartera. En resumen, durante la Edad de Plata el traje popular en todas sus variantes formales y estéticas pasó a formar parte del imaginario colectivo y cotidiano de los españoles, conquistando los más diversos territorios, desde el chocolate hasta el perfume, pasando por el cine y los espectáculos musicales y teatrales.

EL TRAJE POPULAR COMO PATRIMONIO

Pero además de otorgar carta de naturaleza a los símbolos nacionales y de potenciar su conocimiento entre propios y extraños, era imprescindible impedir la desaparición de los testimonios materiales que definían esa identidad. Así venían haciéndolo los países europeos de nuestro entorno desde el momento en que, por un lado, la pérdida de las colonias se supo irreversible y, por otro, las particularidades locales iban perdiendo terreno frente a la uniformidad impuesta por el progreso. Como el arte con mayúsculas no corría demasiado peligro y estaba relativamente bien protegido en este contexto, era preciso volver la mirada hacia los elementos y objetos que habían estado y estaban todavía en contacto con el pueblo del que hablaba Unamuno. La indumentaria popular fue uno de los primeros objetivos de esta campaña de salvamento: primero porque se trataba de algo visible; seguno porque a esas alturas ya se había convertido en un fósil; tercero, porque a través de la indumentaria parecía posible fijar la(s) ansiada(s) identidad(es).

No nos vamos a extender demasiado en los mecanismos que se pusieron en macha a fin de reunir y conservar los elementos u objetos que mejor pudieran definir esa identidad nacional en construcción. Pero si hay que recordar que el Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior del Magisterio de Madrid inició su andadura en 1914 bajo la dirección de Luis de Hoyos Sáinz, una figura fundamental para el devenir de nuestro traje popular por diversas razones. En primer lugar, porque el Seminario ofreció un estímulo intelectual adecuado a sus alumnos, que no solo comenzaron muy pronto a investigar sobre la indumentaria de nuestras provincias, sino que, en la mayor parte de los casos mantuvieron viva la llama de su compromiso con el tema a lo largo de su vida profesional. En segundo lugar, porque esos estudios pusieron en práctica el luego famosísimo método etnográfico fijado por Hoyos Sainz en 1922, un sistema de trabajo en el que confluían aspectos históricos, geográficos, artísticos, técnicos y de uso, con el único objetivo de recoger con urgencia los restos del traje nacional antes de la total homogeneización cosmopolita de nuestra indumentaria (1922: 91).

El resultado de estas investigaciones se plasmó en una serie de memorias, presentadas al final del ciclo formativo, unos trabajos que estaban dedicados a los más diversos temas de Etnografía y Folklore, entre ellos el traje. El estudio de este asunto, elegido por más de treinta alumnas entre los cursos 1917-1918 y 1929-1930, dio sus primeros frutos en 1918. Estos trabajos son: *Estudio del traje en las provincias de Salamanca y Segovia*, de Julia Gómez Olmedo; *Ligeros apuntes para el estudio de los trajes típicos regionales en la provincia de Toledo*, de Teresa Izquierdo Izcué; y *El traje regional en Cataluña*, de Concepción Ramón y Amat.

Aunque la calidad del conjunto de los trabajos es muy desigual, lo mismo que el valor científico de sus aportaciones al estudio de los respectivos trajes populares –especialmente si las analizamos bajo los pará-

metros de la investigación actual–, las memorias de la Escuela Superior del Magisterio en su conjunto presentan un valiosísimo material de primera mano, reunido por las alumnas mediante un trabajo de campo rudimentario e intuitivo, pero trabajo de campo al fin y al cabo. Además, en unos momentos en los que, no hay que olvidarlo, la bibliografía sobre el asunto era prácticamente inexistente: de hecho, las primeras publicaciones sobre el traje popular en España son posteriores a 1925 y utilizan precisamente imágenes ya incorporadas a las memorias. Porque para documentar el traje popular las alumnas utilizaron una gran diversidad de recursos gráficos, entre los cuales destaca especialmente la fotografía. En ocasiones dibujaron conjuntos, prendas o motivos decorativos, adjuntando también documentos gráficos diversos procedentes de las revistas ilustradas de los últimos treinta años anteriores, pero a tenor del material conservado, parece que el uso de la fotografía fue mayoritario. Así, en estas memorias encontramos desde las firmadas por Jean Laurent en 1878 con motivo de la boda de Alfonso XII hasta las realizadas en las primeras décadas del siglo y, por tanto, contemporáneas de los trabajos. Unas están firmadas por fotógrafos locales especializados en retratos, caso de los estudios salmantinos de Venancio Gombau, Ansede y Juanes, Emiliano, Vda. de Calón e Hijo; del de Juan Requena, ubicado en Béjar; o del madrileño M. Alviach. Algunas llevan la firma de fotógrafos pictoralistas, como Francisco Andrada Escribano o el inglés Bernard Alfieri. Y otras fueron realizadas por fotógrafos más directamente interesados en el carácter documental de la imagen, caso de los madrileños Antonio Prast Rodríguez del Llano y Luis Lladó Fábregas; del toledano Ruiz de Luna; de los catalanes Adolfo Mas Ginestá y Pelayo Mas Castañeda, impulsores de la creación del Archivo Iconográfico Nacional; del segoviano Benito de Frutos; del soriano Arturo Pérez Rioja; o del alemán Kurt Hielscher (fig. 6), que recorrió España durante los años de la Primera Guerra Mundial y cuya aportación al conocimiento del traje popular española ya analizamos (Herradón Figueroa 2007).



Fig. 6.-. Garteranos en traje de diario. Kurt Hielscher, 1914-1918. Museo del Traje. CIPE, Madrid.

Además, la información que las alumnas aportan en relación a tales imágenes reviste en ocasiones especial interés, ya que está basada en datos reales procedentes de fuentes primarias y de informantes. Es el caso, por ejemplo, de la que reza al pie de una fotografía de Laurent en *El traje y las costumbres en la provincia de Guadalajara*, estudio presentado en 1920 por María Butrón Moreno: "Este grupo fue compuesto y enviado por la Diputación Provincial a Madrid para formar parte de las cuadrillas de bailes regionales en los festejos de las bodas de Alfonso XII con Dª M. de Orleans; pero hubo al mal acuerdo de uniformarlos con un traje de capricho en el que se mezclaron distintas prendas de la Sierra, Alcarria y Campiña". En concreto, esta memoria reúne más de ochenta ilustraciones, entre fotografías, grabados y acuarelas, un dato que puede servrinos para calibrar la importancia del aparato documental reunido a instancias de Hoyos.

Pero en las memorias se adjuntaban también muestras de tejidos utilizados en la confección de los trajes (fig.7), además de prendas propiamente dichas –bien de tamaño real, bien reducidas a escala–, y en ocasiones incluso unos rudimentarios patrones. Estas piezas eran indispensables para documentar las descripciones y poner color a las imágenes en blanco y negro. Por ejemplo, el trabajo citado anteriormente iba acompañado nade menos que de una mantilla, una servilleta, un bolsillo de piel de gato, un bolsillo de estambres, un calcetín, tres medias, una camisa de hombre, una camisa de mujer, un calzoncillo, cuatro pañuelos de talle, un peal, una faja, doce botones del traje de hombre, una peineta, una sortija,

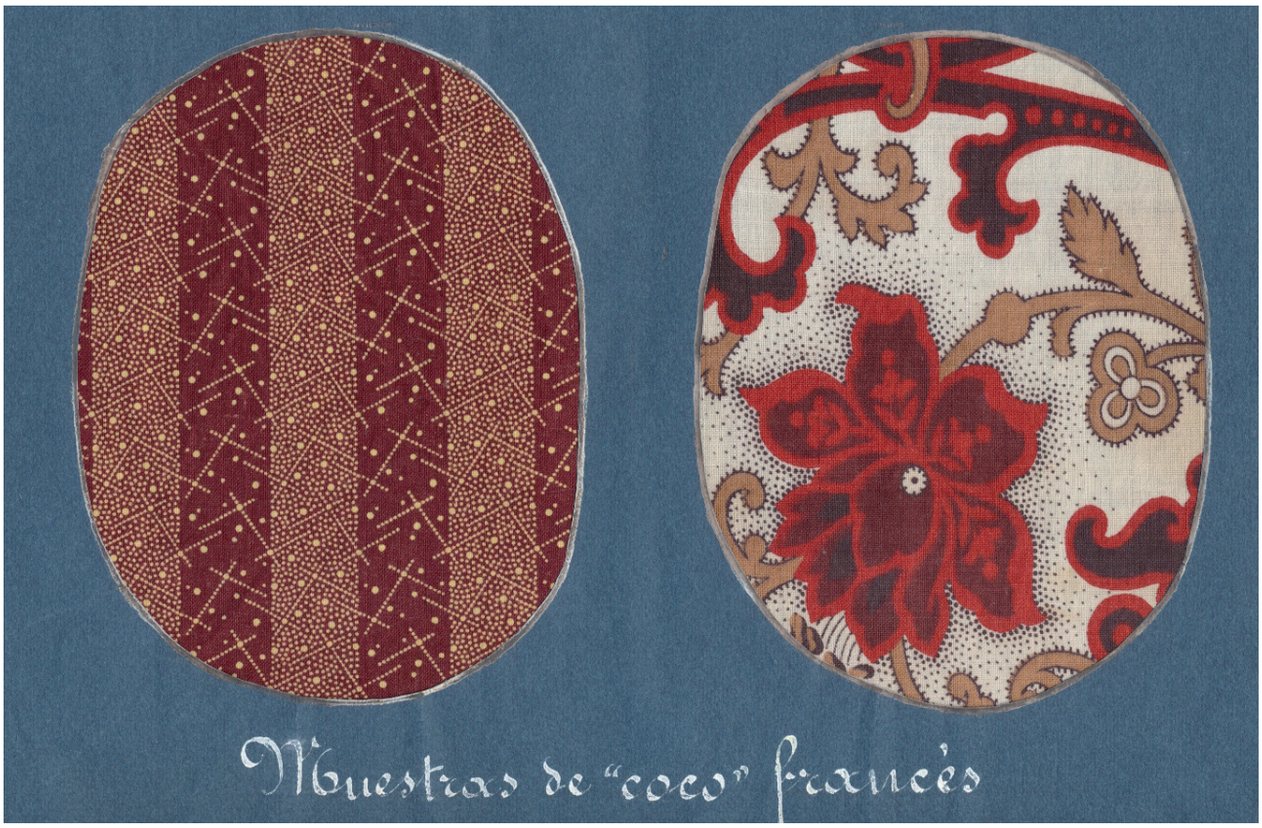


Fig. 7.- Muestras de percal o coco, 1850-1899. Museo del Traje. CIPE, Madrid.



Fig. 8.- Fragmento de cinta, 1800-1825. Museo del Traje. CIPE, Madrid.

un par de pendientes, una muestra de montera, una muestra de albarca, quince muestras de la indumentaria masculina, treinta y seis de la indumentaria femenina, y veinte variadas. Y en el caso del estudio dedicado al traje popular toledano, su autora reunió más de cuarenta muestras entre cintas, tejidos, bordados, prendas en miniatura e incluso el moño trenzado propio de Lagartera (fig. 8).

El método etnográfico, las memorias que lo pusieron en práctica y los materiales, documentos e informaciones reunidos a partir de estos trabajos se conviertieron a la postre en la base científica necesaria que sustentó la organización de la *Exposición del Traje Regional e Histórico* de 1925, en cuya junta directiva, por cierto, también figuraba Benigno de la Vega Inclán. En efecto, Luis de Hoyos, apoyado por un equipo de antiguas alumnas, fue el director técnico de la muestra, cuya museografía fue encomendada a Juan Comba, catedrático de Indumentaria del Real

Conservatorio de Música y Declamación[10] y cuya iluminación diseñó Mariano Fortuny y Madrazo. Celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid bajo la presidencia de honor de la Reina Victoria Eugenia, en su organización trabajaron desde 1920 los más destacados representantes de la aristocracia y de la cultura española de la época, tanto de la capital como de las provincias. El resultado fue una exposición extraordinaria en la que tan destacable fue el elevadísimo número de objetos reunidos y expuestos –casi cuatro mil a los que hay que sumar más de seiscientas fotografías– como la forma de mostrarlos (fig. 9). La gran cantidad de testimonios del traje popular recolectados para la ocasión condujo casi espontáneamente a considerar la conveniencia de dar carácter definitivo a la muestra mediante la creación de un museo del traje, asunto que el Conde de Romanones trató en el discurso inaugural, una idea que, sin embargo, no era nueva ya que en cierto modo había sido sugerida en 1915 por el propio Hoyos y Telesforo de Aranzadi cuando pusieron de manifiesto la necesidad de crear en España un museo o colección etnográfica nacional "tan interesante por ser de ciencia como por ser de patria" (1917: 231-235). Estos deseos se hicieron realidad en 1927 con la creación de la Junta del Patronato del Museo del Traje Regional e Histórico, y culminaron, en 1934 con la fundación del Museo del Pueblo Español.



Fig. 9.- Exposición Nacional del Traje (boceto). R. Lillo, 1925. Museo del Traje. CIPE, Madrid.

La exposición de 1925 fue todo un éxito y no hablamos en términos de visitantes o de repercusión periodística: lo fue ante todo porque cambió para siempre la percepción que la nación tenía del traje popular, sentando al mismo tiempo las bases de su patrimonialización, es decir, del proceso que convirtió a la indumentaria de las regiones españolas en un nuevo miembro de nuestro patrimonio museable. El traje popular entraba así a formar parte del denominado sistema arte-cultura sobre el que reflexiona Clifford en *On Collecting Art and Culture* (1988: 215-251), un esquema que, a partir de la formación de una determinada colección, clasifica los objetos, asignándoles un determinado valor y unos contextos adecuados. Según el cuadrado semiótico que analiza el investigador estadounidense, el traje popular como elemento de valor coleccionado a partir de la *Exposición del Traje Regional e Histórico* y, previamente, en la Escuela Superior del Magisterio quedó situado en España en una línea que transcurre entre la zona acotada para la obra de arte (original-singular) y la zona dedicada a la cultura (tradicional-colectiva), basculando hacia uno u otro lado en función de las características de la institución de acogida y también en función del predominio de protocolos formalistas o contextualistas a la hora de su exhibixión.

[10] *ABC*, 23 de enero de 1921.

CUADROS PARA UN MUSEO. EL CONCURSO NACIONAL DE PINTURA DE 1934.

Los Concursos Nacionales habían nacido en 1922 por iniciativa del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes[11], unos certámenes que, en principio no tuvieron un carácter estrictamente artístico, puesto que en ellos se contemplaba también un apartado dedicado a la creación literaria, pero que con el paso de los años fueron depurando sus planteamientos iniciales, cuestión que no sólo permitió alcanzar su objetivo inicial de "mantener el diálogo y colaboración entre nuestros ingenios y los organismos oficiales, beneficiándose así el interés y el gusto estético de las gentes, dignificándose el ornamento de nuestras ciudades…", sino que también acabaría redundando en beneficio de las artes decorativas en general. En efecto, estos certámenes tenían como objetivo principal reforzar el carácter artístico de unas disciplinas de escaso prestigio, muy discutidas y discutibles tanto en el contexto de las generales Exposiciones Nacionales de Bellas Artes como en el más específico de las Exposiciones Nacionales de Artes Decorativas.

El 7 de mayo de 1934, siendo Director General de Bellas Artes Eduardo Chicharro se convoca un concurso de pintura al óleo, cuya idea fundamental es la de "exaltar el amor que los españoles deben sentir hacia el tesoro folklórico nacional, de gran valor y trascendencia. De esta forma se procura, al mismo tiempo, la conservación y la divulgación de las características esenciales de nuestro pueblo –espíritu, indumentaria, mobiliario, carácter, etc.–, perpetuándolo así en el tiempo y ante las nuevas generaciones". Según las bases, el tema del concurso era un cuadro de composición al óleo, cuyas figuras debían ser de tamaño natural y que no hubiera figurado en ninguna exposición anterior. Además, cada artista sólo podía presentar una obra. En cuanto al asunto, tenía que referirse a tipos regionales, de acuerdo con el preámbulo de la convocatoria. Por lo demás, la cuantía de las recompensas no era en absoluto despreciable (una primera medalla de la sección de pintura de la Exposición Nacional de Bellas Artes llevaba aparejado un premio de 6.000 pesetas), ya que se iban a conceder cuatro premios, uno de 10.000 pesetas, tres de 6.000 pesetas y dos accésits de 1.000 pesetas cada uno. Finalmente, como venía siendo usual en este tipo de certámenes, las bases especificaba el destino de las obras premiadas, que pasarían a ser propiedad del Estado y serían destinadas al todavía por entonces denominado Museo del Traje Regional e Histórico (el decreto de fundación del Museo del Pueblo Español está fechado el 20 de diciembre de 1934).

La convocatoria fue un rotundo éxito, lo que no era de extrañar teniendo en cuenta la ya para entonces larguísima trayectoria que la pintura de temática costumbrista y regionalista habían recorrido en España: se presentaron nada menos que sesenta trabajos, algunos además firmados por famosos pintores del momento, asiduos a las exposiciones nacionales de Bellas Artes y a las de la Sociedad de Artistas Ibéricos, y ganadores de galardones, de manera que la muestra tuvo que acomodarse finalmente en el Palacio del Retiro en vez de en la sala del Museo de Arte Moderno elegida en principio. La tarea del jurado, formado por Aurelio Arteta, Enrique Martínez Cubells, J. Ramón Zaragoza, Gutiérrez Solana y López Mezquita, no debió resultar sencilla, sobre todo si tenemos en cuenta el carácter documental o, mejor dicho, vagamente documental implícito en el tema propuesto, unos "tipos regionales" cuya caracterización era complicado aquilatar por entonces. Y máxime cuando la intención era que los lienzos premiados sirvieran como documentos de apoyo para los trajes populares propiamente dichos.

La crítica vertió opiniones encontradas sobre el sentido del concurso, sobre la idoneidad del lema propuesto y, más aún, sobre la calidad pictórica de los trabajos. Por ejemplo, Estévez-Ortega valoró positivamente el tema elegido por Chicharro, un asunto que distinguía esta muestra –que él tituló Exposición del Traje Regional– de otras anteriores porque constituía "un gran ejemplo de un ímpetu españolista que estamos en el deber de proclamar y extender […], exaltación precisa y admirable y, sobre todo, oportuna en estos instantes en que trastueca y confunde de un modo lamentable el verdadero sentimiento racial y regionalista" (1934: 5). También lo hizo el periodista Luis de Galinsoga, que dedicó en el diario *ABC* al menos tres artículos al certamen[12]. Con una retórica complaciente, en el primero se congratula de lo acertado del tema, un mérito singularmente oportuno al ser un "asunto español brindado a pintores genuinamente españoles: el traje regional. No se dirá –continua– que no hay pura esencia de hispanidad en el designio de enriquecer la

[11] *Gaceta de Madrid,* 30 de septiembre de 1922.

[12] El concurso nacional de pintura de este año. Un tema español, para pintores genuinamente españoles. *ABC*, 4 de diciembre de 1934. Concurso nacional de pintura. La Exposición de cuadros representativos del Traje regional en España. *ABC*, 8 de diciembre de 1934. Y Concurso Nacional de Pintura. La Exposición de cuadros representativos del Traje regional de España. *ABC*, 26 de diciembre de 1934.

iconografía típica de la indumentaria regional variadísima de España, en cuadros que habrán de ir a decorar el Museo del Pueblo Español". En su opinión, sin embargo, fueron muy pocos los concursantes que consiguieron representar la "indumentaria regional tal como es, airosa o desgarbada, con recargo de arrequives y de arreos o sobria y austera, bonita de líneas y colores o de apariencia poco atrayente……". El articulista pensaba, en definitiva, que para ciertos artistas era mucho pedir pintura española, documental y gráfica de la vistosidad vibrante de las indumentarias regionales. A este respecto Estevez-Ortega consideraba, por el contrario, que "todos los autores que acudieron al certamen son interesantes. Unos por lo que representan. Otros por lo que nos muestran, y otros por lo que sugieren. Y todos porque en la medida de sus posibilidades han contribuído acaso sin proponérselo a hacer un homenaje a España al glorificar y exaltar tipos tegionales tan magníficos, tan diversos, tan expresivos y autóctonos que componen esta españa nuestra admirable, una e indivisible" (ibíd.: 14).

Por el contrario, otras voces fueron extraordinariamente críticas con el certamen, caso de un texto anónimo, publicado en 1935 en la *Gaceta de Bellas Artes* nº 451, que debate entre forma y fondo de las obras concurrentes, las cuales quedan eclipsadas por el brillo de lo pintado por Sorolla:

> Otra vez el Concurso Nacional de Pintura. Otro tema más.
>
> […] Esto fue algo mucho pero [que el retrato]: fue un resbalón terrible. Sobre todo con el carácter documental que se dio a este concurso. Entre el traje regional y lo pictórico hay tanta analogía como entre una mangosta y una lata de sardinas. Y todavía nos llena de asombro recordar cómo no hubo un solo pintor que hiciese su cuadro con telas, collares y botones de verdad, como se hace en algunos carteles modernos, fue una lástima. Los originalistas se perdieron una ocasión magnífica para desarrollar otra tendencia.
>
> Pero hablemos en serio de una vez. Si a un concurso de pintura se le pone el traje regional como tema, el sentido pictórico del concurso quedará automáticamente relegado a segundo lugar, mientras que el carácter de exactitud documental pasa a ocupar el primer puesto. Se me puede objetar que el verdadero pintor no descuida por eso el sentido pictórico; ¿pero no hemos convenido que el carácter de estos concursos debe ser el de dignidad y purificación pictóricas? ¿Qué valor representa entonces contra la desorientación ambiente el tema del traje regional? Un valor negativo. Desorienta en vez de orientar; fomenta las tendencias más absurdas en vez de reprimirlas. Como no se especifica nada, ocurre lo mismo que con el tema del retrato: cada cual sigue salvando su tendencia del panorama desolador de la pintura moderna.
>
> Tampoco hubiésemos tenido nada que objetar si nuestros pintores hubiesen desarrollado el tema como lo hizo en otra ocasión Sorolla; pero nuestros pintores están en un lugar muy alto –léase bajo– para hacer eso.
>
> Otro tema que no sirve.

El catálogo de la muestra nunca se editó, de manera que la nómina de artistas concurrentes sólo la conocemos a través de lo publicado en artículos periodísticos, de los cuales el más completo es un breve texto anónimo titulado *El "barnizado" de las obras del Concurso Nacional de Pintura*[13]:

> Ayer tarde ha tenido lugar, en el palacio de Exposiciones del Retiro, el "barnizado" de los cuadros enviados al Concurso Nacional de Pintura, que este año tiene por tema "el traje regional", y cuya finalidad es la de recoger gráficamente los variados tipos de indumentaria popular española que tan rápidamente tiende a desaparecer.
>
> Las obras premiadas por el Jurado pasarán a ser propiedad del Museo del Pueblo Español.
>
> La demanda oficial, en relación con el Museo citado es, en cierto modo, la de figurines artísticos en los que, el valor narrativo sea el fundamental, sin descuidar, claro es, el decoro artístico de las formas. Han concurrido a este concurso cincuenta y ocho artistas, representando

[13] Anónimo. *ABC*, 23 de noviembre de 1934.

> no solo a las regiones españolas, sino también, más concretamente, a determinadas comarcas que han conservado y aún conservan, personalidad folklórica en la vestimenta popular.
>
> Lo exhibido es muy vario, hay obras acertadas y aún excelentes, pero también hay cosas lamentables. Cuadros hay en que el virtuosismo técnico, con la obsesión del asunto, anula la finalidad narrativa de este concurso; en otros, lo narrativo no alcanza a elevarse sobre la vulgaridad de un plano topográfico. No obstante, el Jurado tiene sobradamente en donde elegir obras acertadas que cumplen a maravilla con todos los aspectos demandados.
>
> Concurren los artistas siguientes: Bardasano, Miguel Sánchez, Seijo Rubio, Moreno, Díaz Domínguez, Aguiar, Alvear, Pacheco, Aguirre, Marín, Alberti, Segura, Martínez Kleiser (Carmen), Puget, González del Blanco, Delhy Tejera[sic], Moré, Borrás, Cristóbal González, Asarte, Teresa Condeminas, González Figueroa, Muntané, Velasco (Rosarito), Soria Aedo, Sancho, Del Pino, Martínez Vázquez, Sebastián García, Tuset, Pedro Antonio, Florit, Isaías, Pérez Rubio, Cossio, Leonardo, Dorta, Zubianne (Ramón de) [sic], Campos, Prieto (Gregorio), López Cabrera, Pardo, Moreno, Gimeno, Searle, Prieto Santos, Moreno Sanjuán, Usata, Herrero, Quintana, Daró [sic], Eduardo Vicente, Marín Bogües[sic], Álvarez Martínez y Gálvez.
>
> Esta tarde, a las tres y media, se inaugurará oficialmente esta Exposición, de la que nos ocuparemos más despacio en los artículos de crítica correspondientes.

En nuestra opinión este concurso pictórico tiene un interés que va mucho más allá de las cualidades formales o pictóricas de las obras. Porque supuso una iniciativa más de las que se pusieron en marcha durante la Edad de Plata, esta vez desde las instancias oficiales, con el objetivo de poner en valor nuestro traje popular, que entonces estaba considerado como uno de los más destacados símbolos de nuestra identidad. La idea de presentar en el Museo del Pueblo Español los trajes propiamente dichos acompañados de sus representaciones plásticas encajaba muy bien en un contexto académico en el que exponer indumentaria suponía en nuestro país una auténtica novedad y en el que la pintura era la reina indiscutible de las Bellas Artes: los lienzos premiados pretendían ser fieles documentos de una indumentaria ya desaparecida o a punto de hacerlo, y vehículos necesarios para dar color a las calidades de unas prendas que la fotografía no podía reproducir. Pero si los miramos con los ojos del siglo XXI esos lienzos tan sólo podían entenderse como los ángeles tutelares que el traje popular necesitaba para ser plenamente reconocido y valorado en nuestro país. El caso es que concurrieron obras que representaban indumentarias de gran parte del territorio, aunque numéricamente ganaron por goleada las relativas a los trajes ansotanos y al atavío salmantino. En cuanto a los premios, el jurado parece haber mostrado especial predilección por los trajes salmantinos –Castilla otra vez–, charros y albercanos, tipos representados en dos de los lienzos galardonados.

En el acta de la sesión constitutiva del Comité ejecutivo del Museo del Pueblo Español, celebrada el 25 de febrero de 1935, se hace mención de la "cesión que hace al Museo la Dirección General de Bellas Artes de los cuatro cuadros premiados en el Concurso Nacional de Pintura, cuyos autores son los señores Aguiar, García Váquez, Piña y Sardá (sic) y Rosario Velasco" (Herradón Figueroa 2005: 41). Sin embargo, todo indica que sólo llegaron a depositarse en la institución los óleos de García Vázquez, Velasco, y de Miguel Ángel del Pino, que en la actualidad forman parte de las colecciones del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. Sin embargo, este centro también conserva la obra de Manuel Moreno Gimeno, *Albarracín*, que no obtuvo ninguna recompensa y que, posiblemente, fuera intercambiada por la de Aguiar por razones que desconocemos.

El primer premio recayó en *Ansotanos,* de José Aguiar. Los tres segundos en *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña*, de Sebastián García Vázquez; *Baile de charros*, de Miguel Angel del Pino y *Maragatos*, de Rosario de Velasco.

Con el objetivo de evocar el espíritu que guió este concurso hemos fijado la nómina de pintores que enviaron trabajos a partir de los nombres recogidos en los articulos contemporáneos. En cuanto a las obras presentadas, hemos recogido sus títulos a partir de las menciones de las mismas realizadas por los críticos de arte coetáneos antes citados y, más tardíamente, por Aguilera (1948). No siempre hemos podido identificarlas, ya que las fotos de muchas de ellas no fueron publicadas entonces. Tampoco hemos podido determi-

nar en todos los casos dónde se encuentran en la actualidad, aunque es posible que algunas estén todavía en manos de la familia del artista. La lista sigue un orden alfabético y, siempre que conozcamos el dato incluimos en ella el título de la obra, sus dimensiones y su paradero actual.

ARTISTAS CONCURRENTES

1.– Aguiar, José (Vueltas de Santa Clara, Cuba 1895-Madrid 1976). *Ansotanos* (fig. 10).
Obtuvo el primer premio del certamen. Desconocemos su paradero actual.
2.– Aguirre Sánchez, Lorenzo (Pamplona 1884-Madrid 1942). *El remat de casament en Biar*.
Desconocemos su paradero actual (fig. 11).
3.– Albarrán Sánchez, Lorenzo (Alaraz, Salamanca, 1874-Villadiego, Burgos, 1938). *Charros en la catedral de Salamanca* (200 x 250 cm.).
Museo Nacional del Prado, depositado en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Cecilia, El Puerto de Santa María, Cádiz.
4.– Alberti
Envío no identificado.
5.– Alvarez Martínez.
Envío no identificado,
6.– Alvear Aguirre, Gerardo de (Castillo de Siete Villas, Cantabria 1887-Madrid 1964). *Pasiegos* (215 x 216 cm.).
Colección Gobierno de Cantabria, Santander (fig. 12).
7.– Asarta, Asunción (Gastiaín, Navarra 1905-Bilbao 1986).
Envío no identificado.
8.– Bardásano y Baos, José (Madrid 1910-1979). *Día de mercado en Galicia*.
Desconocemos su paradero actual (fig. 13).
9.– Borrás Casanova, C. (L'Olleria, Valencia 1909-Valencia 1987).
Envío no identificado.
10.– Campos Fleitas, Cecilio (1906-1992).
Envío no identificado.
11.– Condeminas Soler, Teresa (1905-2003). *La carta.*
Desconocemos su paradero actual (fig. 14).
12.– Cossio, Pancho (San Diego de los Baños 1984-Alicante 1970).
Desconocemos su paradero actual.
13.– Davo Rodríguez, Juan (1897-1967).
Envío no identificado.
14.– Díaz, Isaías (Romangordo, Cáceres 1898-).
Envío no identificado.
15.– Díaz Dominguez, A. (Logroño 1879-Madrid 1952).
Envío no identificado.
16.– Florit Rodero, José Luis (Madrid 1909-París 2000). *Tipos de Ansó*.
Desconocemos su paradero actual.
17.– Dorta, Juana.
Envío no identificado.
18.– Gálvez Roch, José (Jacarilla, Alicante 1905-1991).
Envío no identificado.
19.– García Condoy, Julio (Zaragoza, 1889-1977). *Mujeres de Ansó en la iglesia.*
Desconocemos su paradero actual (fig. 15).
20.– García Vázquez, Sebastián (Huelva 1904-1989). *Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña* (225 x 170 cm.).
Obtuvo un segundo premio (fig.16).
Museo del Traje. CIPE, Madrid, depositado desde 1975 en el Museo de Artes y Tradiciones Populares, Sevilla.
21.– González del Blanco, Roberto (León 1887-Santiago de Compostela 1959), *Campesinas gallegas (Carro)* (190 x 190 cm.).
Parlamento de Galicia, Santiago de Compostela, La Coruña.
22.– González Figueroa, Amparo (¿ –Madrid 1956). *Mujer de Palma de Mallorca.*
Desconocemos su paradero actual.

23.– Herrero.
Envío no identificado.
24.– Leonardo.
Envío no identificado.
25.– López Cabrera, Ricardo (Cantillana 1864-Sevilla 1950)
Envío no identificado.
26.– Marín Bagués, Francisco (Leciñena, Zaragoza 1879-Zaragoza 1961). *La jota* (182 x 225 cm.).
Ayuntamiento de Zaragoza, depositado en el Museo de Zaragoza (fig.17).
27.– Martínez Expósito, Pedro Antonio (Pulpí, Almería, 1886-). *Región andaluza, Almería.*
Desconocemos su paradero actual.
28.– Martínez Kleisler, Maria del Carmen (Madrid 1883-1971). *Ansó.*
Desconocemos su paradero actual.
29.– Martínez Vázquez.
Envío no identificado.
30.– Moré Cors, Mariano (Gijón 1899-1974)
Envío no identificado.
31.– Moreno Gimeno, Manuel (Valencia 1900-1982). *Albarracín* (214 x 224 cm.)
Museo del Traje. CIPE, Madrid.
32.– Moreno Pascual, Marcial (Lagartera, Toledo 1911-Estados Unidos 1983). *Compuesta y sin novio* (fig. 18).
Museo Municipal Marcial Moreno Pascual, Lagartera, Toledo.
33.– Moreno Sanjuán, Adolfo.
Envío no identificado.
34.– Muntaner, Luis. *Sardana*.
Fue galardonado con un accésit (fig.19).
Desconocemos su paradero actual.
35.– Pacheco Picazo. *Charros*.
Desconocemos su paradero actual.
36.– Pérez Rubio, Timoteo (Oliva de la Frontera, Badajoz 1896-Río de Janeiro 1977). *Mallorquinas.*
Desconocemos su paradero actual.
37.– Pino y Sardá, Miguel Ángel (Sevilla 1890-1973). *Baile de charros* (251 x 181 cm.)
Obtuvo un segundo premio (fig. 20).
Museo del Traje. CIPE, Madrid.
38.– Prieto Muñoz, Gregorio (Valdepeñas 1897-1992). *Mi madre y yo (Personajes manchegos)* (190 x 191 cm.).
Ayuntamiento de Valdepeñas, Ciudad Real.
39.– Puget Viñas, Narcis (Ibiza 1874-Santa Eulalia del Río 1960). *Tipos ibicencos* (166 x 223 cm.).
Colección Familia Puget, Ibiza (fig. 21).
40.– Sánchez, Juan Miguel.
Envío no identificado
41.– Sancho, Mariano (1895-1977). *En la fuente (Albercanas)*.
Fue galardonado con un accésit (fig. 22).
Colección Caja Duero, Salamanca.
42.– Seijo Rubio, José (Madrid 1881-La Coruña 1970). *Galicia. Fiesta de Muredanas.*
Diputación Provincial de A Coruña.
43.– Segura Iglesia, Agustín (Tarifa 1900-Madrid 1988). *Baile en Fuentearmegil.*
Desconocemos su paradero actual.
44.– Soria Aedo, Francisco (Granada 1898-1965). *Tipos de Segovia*.
Desconocemos su paradero actual.
45.– Tejero, Delhy (Toro 1904-Madrid 1968). *Mercado zamorano.*
Desconocemos su paradero actual.
46.– Tuset Tuset, Salvador (Valencia 1883-1951). *Novia ante el espejo.*
Desconocemos su paradero actual.
47.– Quintana.
Envío no identificado.
48.– Usaba /Usata
Envío no identificado.

49.– Vázquez Díaz, Daniel (1882-1969). *Damas de Andévalo*.
Desconocemos su paradero actual.
50.– Vázquez Ubeda, Carlos (Ciudad Real 1869-Barcelona 1944)
Envio no identificado.
51.– Velasco de Belausteguigoita, Rosario (Madrid 1901-Sitges 1991), *Maragatos* (210-150 cm.).
Obtuvo un segundo premio (fig. 23).
Museo del Traje. CIPE, Madrid.
52.– Zubiaurre, Ramón (1882-1969), *Tipos vascos*
Envío no identificado.



Fig. 10.- Ansotanos. José Aguiar, 1934.



Fig. 11.- Remat de casament en Biar. Lorenzo Aguirre Sánchez, 1934. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Madrid.



Fig. 12.- Pasiegos. Gerardo de Alvear Aguirre, 1934.



Fig. 13.- Día de mercado en Galicia. José Bardásano y Baos, 1934.



Fig. 14.- La carta. Teresa Condeminas Soler, 1934.



Fig. 15.- Mujeres de Ansó en la iglesia. Julio García Condoy, 1934.



Fig. 16.- La jota. Francisco Marín Bagües, 1932. Imagen José Garrido. Museo de Zaragoza.



Fig. 17.- Antiguos mayordomos de la Virgen de la Peña. Sebastián García Vázquez, 1934. Museo del Traje. CIPE. Madrid.



Fig. 18.- Compuesta y sin novio. Marcial Moreno Pascual, 1934. Ayuntamiento de Lagartera, Toledo.



Fig. 19.- Sardana. Luis Muntaner, 1934.



Fig. 20.- Baile de charros. Miguel Angel del Pino, 1934. Museo del Traje. CIPE, Madrid.



Fig. 21.- Tipos ibicencos. Narcis Puget, 1934. Colección particular, Ibiza, Islas Baleares.



Fig. 22.- En la fuente (albercanas). Mariano Sancho, 1934.
Caja Duero, Salamanca.



Fig. 23.- Maragatos. Rosario Velasco, 1934. Museo del Traje. CIPE. Madrid.

Pero el Concurso Nacional de Pintura que hemos revisado no fue el único certamen promovido desde el Ministerio de Instrucción Pública con el objetivo de destinar las obras galardonadas al Museo del Pueblo Español. Similares intenciones articularon las bases del Concurso Nacional de Arte Decorativo convocado también en 1934, pero en esta ocasión ninguna de las obras premiadas llegaría a depositarse en el lugar previsto para ellas. El primer premio de la sección de cerámica lo ganó Juan Zuloaga Estringana, hermano de Daniel e hijo de Ignacio Zuloaga, que concurrió con tres obras, entre ellos un plato titulado *La última castellana*, hoy conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas. El segundo premio recayó en el ceramista castellonense Antonio Peyró Mezquita, el cual, al igual que la empresa Hijos de Zuloaga, expuso en 1925 en la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París. Desconocemos cuál de sus obras recibió el galardón, pero si recordamos algunos de los títulos de las presentadas en Francia –*Maja española, Cantaora gitana, Gitana de Granada, Pastor del Maestrazgo, La Trini, La Machoralesa, Valenciana vengadora, Cabeza de valenciana, Chula madrileña, Alcalde rural*, etc. –, tendremos una idea aproximada de la iconografía más valorada por el jurado de acuerdo con las bases. El tercer premio se desglosó en dos accésit que recayeron en el gran ceramista granadino Agustín Morales Alguacil y en Emilio Peyró[14]. Es probable que estos trabajos, como el de Zuloaga, se conserven en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Queremos terminar estas páginas, a lo largo de las cuales hemos ofrecido una panorámica de algunos aspectos que contribuyeron a cimentar en España el prestigio del traje popular como símbolo de identidad y como objeto patrimonial, haciendo referencia a un acontecimiento que tuvo lugar en Madrid el 30 de mayo de 1935. Se trata de la denominada *Cabalgata de las regiones*, un desfile organizado por el Ayuntamiento de la capital que transcurrió entre el Retiro y la Plaza de la Villa, pasando por Callao, Eduardo Dato y Plaza de España. Según la prensa de la época, los carruajes y carretas que desfilaron iban ocupados por señoritas ataviadas con los trajes de sus regiones. Andando y a caballo iban también muchas parejas con trajes regionales que bailaron y cantaron durante todo el recorrido. Desde un punto de vista simbólico, esta jornada de exaltación de nuestra indumentaria, que culminó con un baile en honor a las regiones celebrado en el Círculo de Bellas Artes, puso el punto final a una etapa gloriosa de nuestro traje popular. La Edad de Plata había terminado.

[14] *Gaceta de Madrid*, 21 de diciembre de 1934.

BIBLIOGRAFÍA

ABRIL, M. Concurso Nacional sobre trajes regionales. *Blanco y Negro*, nº 2262, 25 de noviembre de 1934.

ABRIL, M. Trajes regionales de ritual. *Blanco y Negro*, nº 2264, 9 de diciembre de 1934.

AGUILERA, E. 1948. *Los trajes populares de España vistos por lo pintores españoles*. Barcelona: Ediciones Omega, S. A.

CLIFFORD, J. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art.* Cambrigde: Harvard University Press, 1988.

ESTÉVEZ ORTEGA, E. Un concurso excepcional. La Exposición del Traje. *Gaceta de bellas Artes*, nº 440, 1934.

Exposición del traje regional. Guía. 1925. Madrid: Imp. Artes de la Ilustración.

FONDEVILLA, M. (ed.) *Myrurgia, belleza y glamour, 1916-1936.* Barcelona: Lunwerg, 2003.

HERRADÓN FIGUEROA, Mª A. 2005. *La Alberca. Joyas.* Madrid: Minsiterio de Cultura.

HERRADÓN FIGUEROA, Mª A. 2007. Así nos vieron: fotografía y etnografía en España entre 1910 y 1930 Imagen, Cultura y Tecnología. Quintas Jornadas, Madrid: Universidad Carlos III, pp. 265-274.

HERRADÓN FIGUEROA, Mª A. 2011. Some Notes about the Spanish Regional Jewelry. En *Joaquín Sorolla and the Glory of Spanish Dress,* New York: Queen Sofia Spanish Institute: 103-117.

HERRADÓN FIGUEROA, Mª A. 2013. "Sorolla, agente cultural". En *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*. Madrid: Fundación Museo Sorolla: 31-39.

HOYOS SAINZ, L. y ARANZADI, T. *Etnografía: sus bases, sus métodos y aplicaciones a España*. Madrid: imp. Clásica Española, 1917.

HOYOS SAINZ, L. de. 1922. *Cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales.* [Madrid: Sociedad Española de Antropología].

MAINER, J. C. 1968. *La Edad de Plata (1902-1939): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Taurus.

MENÉNDEZ ROBLES, Mª L. 2006. *El Marqués de la Vega Inclán y los origenes del turismo en España*. Madrid: Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, 2006.

PALENCIA, I. de. 1926. *El traje regional de España: su importancia como expresión de los ideales estéticos del país*. Madrid: Voluntad.

PÉREZ-CARDENAL, A. 1922. *Sierra y campos salmantinos: el Rey en Las Hurdes*. Salamanca: Comisaría Regia del Turismo.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. 1925. *España*. Madrid: Comisaría Regia de Turismo y de la Cultura Artística.

ORTEGA Y GASSET, J. 1930. *Para una ciencia del traje popular*. En Tipos y Trajes de España: Madrid, Espasa-Calpe.

ORTIZ ECHAGÜE, J. 1930. *Tipos y Trajes de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

TUSELL, J. 1998. *Historia de España en el siglo XX*. Madrid: Taurus.

VALADÉS SIERRA, J. M. 2013. La aportación cacereña al Pabellón de Extremadura en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). *Revista de Estudios Extremeños*, t. LXIX, nº III, 2013, pp. 1811-1880.

LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE INDUMENTARIA HISTÓRICA Y POPULAR: CRITERIOS Y METODOLOGÍA

Iván Mateo Viciosa.

Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BBCC
"Mariano Timón" de Palencia. Especialidad: Textiles

Resumen: La Conservación y Restauración de Tejidos e Indumentaria Histórica es una disciplina ampliamente desconocida. El objetivo de esta ponencia se centra en acercar al público general todos los aspectos que conlleva la intervención sobre una pieza de estas características: desde la fase de documentación y estudio histórico, pasando por los análisis físico-químicos e identificación de materiales, estudios técnicos y tecnológicos. Del mismo modo, se abordarán los criterios y las metodologías básicas que rigen esta especialidad, dotándola de un fuerte carácter científico.

Palabras Clave: Indumentaria, Conservación, Restauración, Criterios, Metodología.

I.– PUNTO DE PARTIDA: OBJETIVOS Y DEFINICIONES.

La indumentaria histórica, y especialmente la indumentaria popular, sigue siendo totalmente desconocida para la mayor parte de la ciudadanía que, en muchos casos, no la consideran obra de arte, ni siquiera objetos con un interés Cultural al mismo nivel que otros muchos presentes en Museos y colecciones. De igual forma, el tratamiento que se le ha dado en la literatura especializada ha sido siempre de "artes menores o decorativas", incluyendo su análisis junto a disciplinas tan dispares como la orfebrería, el mobiliario, la cerámica, etc. Esta situación, unida a la ausencia de especialistas en esta materia, la carencia de centros de formación y la desaparición acelerada de los oficios textiles, ha generado un profundo vacío cognoscitivo que está teniendo consecuencias directas muy negativas en la Conservación de los mismos.

Como punto de partida, es necesario establecer los ***objetivos*** o finalidades generales y específicas de este texto, que ayuden a acotar un tema tan amplio y fascinante como es el que nos ocupa. Lo haremos desde una perspectiva totalmente didáctica, con el fin de acercar las claves y los fundamentos de la Conservación-Restauración textil a un público general.

En primer lugar, se pretende ofrecer unas sencillas pautas que ayuden al *reconocimiento* de la Indumentaria histórica como Bien de Interés Cultural. Tras este imprescindible primer estadio, creemos necesario argumentar el tratamiento de estos Bienes como objetos susceptibles de ser *Conservados y Restaurados*, si procede. Tomando como base esta discusión, estableceremos unos *Criterios de actuación* concretos y fundamentados. Es necesario exponer, además, las *limitaciones específicas* que plantea la intervención sobre una pieza de indumentaria y las dificultades con las que habitualmente nos encontramos en el día a día de nuestro trabajo. Se pretende con todo ello, como objetivo fundamental, mostrar la metodología y los aspectos claves que guían una intervención de conservación-restauración de una obra de Indumentaria.

Una vez presentados los objetivos de este texto, pasemos a ***definir*** dos de los ***conceptos*** con los que vamos a trabajar: Indumentaria y Restauración.

En primer lugar, la definición que nos ofrece el diccionario de la RAE, de la voz ***Indumentaria*** (de *Indumento*), tiene tres acepciones: "***1****. (adj.) Perteneciente o relativo al vestido;* ***2.*** *Estudio histórico del traje; y* ***3.*** *Ves-*

timenta de una persona para adorno o abrigo de su cuerpo". Sin duda alguna, se trata de una definición manifiestamente incompleta y parcial, pues únicamente se centra en el aspecto funcional y utilitario, como recubrimiento del cuerpo y adorno o abrigo del mismo.

Para el segundo concepto, tomaremos como referencia un texto fundamental en nuestro campo profesional, el de Cesare Brandi, quien define la ***Restauración*** como "*el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro*" (Brandi 1988).

Fijémonos que el punto de partida de esta disciplina NO es la mera intervención sobre las obras, sino *el reconocimiento de las mismas*. Este momento singular, otorga legitimidad a la obra y es el paso previo necesario a cualquier propuesta metodológica. Este, va asociado a una serie de VALORES (físicos, estéticos e históricos), a través de los cuales se da un alcance, una significación e importancia a estas obras, como objetos susceptibles de ser conservados y/o restaurados garantizando, con ello, su transmisión a generaciones futuras.

Desde una visión más integradora y actual, se debe reconocer en la Indumentaria aquellos aspectos proporcionados por la Cultura, en la que se sumen no sólo *valores tangibles* (materiales, estéticos, históricos), sino los *aspectos intangibles* (intelectuales, espirituales, tradicionales, etc.) que caracterizan y representan a una sociedad, desde sus orígenes hasta el momento actual.

Así, sumaremos a los ya mencionados conceptos de carácter ***utilitario*** (abrigo y adorno), VALORES físicos, estéticos e históricos incuestionables. Y de igual forma, añadiremos una larga lista de valores asociados: ***identificativos*** (poder, riqueza, pertenencia a un grupo), ***antropológicos*** (género y sexo), ***sociológicos***, ***ideológicos*** (religiosos o políticos), ***morales*** (pudor), ***tecnológicos***, ***comerciales***, e incluso ***geopolíticos***. De la conjunción de todos ellos, debe resultar la consideración de la Indumentaria como un Bien de Interés Cultural, lo que implicaría, por definición, una responsabilidad colectiva de reconocimiento y protección, así como unos requerimientos especiales en cuanto a su Conservación y Restauración (González-Varas 1999).

II.– CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La Conservación y la Restauración, funciona bajo las premisas de un conjunto de reglas ordenadas, que la gobiernan y permiten a sus profesionales evaluar tanto sus actuaciones como sus fines. Del mismo modo, se necesitan profesionales con un alto grado de formación. Actualmente, es necesario cursar un Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en nuestro caso, con especialidad en textiles[1].

Como ya planteamos desde el inicio, la finalidad de estas líneas es la de mostrar a un público general el conjunto de Normas o Criterios que guían esta profesión, y que se fundamentan en normativas nacionales e internacionales ampliamente reconocidas. Entre ellas destacamos: la *Ley de Patrimonio Histórico Español* 16/1985, *Ley de Patrimonio Cultural de Castilla y León* 12/2002 (y resto de legislaciones autonómicas), *Cartas y Documentos* de Restauración (Nacionales e Internacionales) y las directrices Profesionales de *ECCO*, quien establece el código ético de nuestra profesión. Todas ellas insisten en conceptos fundamentales como: la ***mínima intervención***, el ***respeto al original***, la ***reversibilidad***, ***inocuidad*** y la ***discernibilidad*** de las actuaciones.

Estos Criterios son fundamentales para garantizar la conservación material de las obras y salvaguardar la integridad del Bien Cultural en cuestión. Así, la elección de un criterio debe perseguir y garantizar la preservación de todos y cada uno de los Valores anteriormente nombrados, asociados a una obra o colección de Indumentaria. Pasemos a definir brevemente cada uno de ellos.

El criterio principal, que debe prevalecer sobre el resto, es el de ***Mínima Intervención***. Este, implica la renuncia a toda participación creadora por parte del restaurador y, con ello, el respeto al autor de la

---

[1] La *Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de BB.CC "Mariano Timón"* de Palencia, es el único centro que imparte esta especialidad a nivel nacional. Son estudios oficiales de cuatro años: los dos primeros cursos son comunes y los dos últimos los alumnos se especializan en Conservación y Restauración de Textiles.

prenda, la secuencia histórica y los valores implícitos. Del mismo modo, es deseable la aplicación del menor número de tratamientos posibles y la adición de cuantos menos productos y materiales seamos capaces de utilizar para la consecución de nuestros fines. Tengamos en cuenta que nuestra intervención persigue la estabilización de la obra, con el objeto de frenar, controlar o mitigar los procesos de degradación de la misma.

Paralelamente a este criterio, debe imponerse el ***Respeto al original***. En este sentido, debemos primar la integridad del objeto, tanto en su vertiente material, como en la información que aporta. Desde este punto de vista, descartaremos aquellas acciones que impliquen sustitución, cambio, modificación total o parcial de los valores auténticos de la obra, a nivel material, funcional, histórico, artístico, etc.

Ningún método o material debería ser utilizado si no es bajo la premisa del criterio de ***Reversibilidad***. A nivel teórico, este criterio implica que cualquier material que añadamos en nuestra intervención, debe ser fácilmente "eliminable" y, en consecuencia, que una vez retirado, la pieza conserve su aspecto primitivo sin haber causado degradaciones o alteraciones importantes. Este criterio es actualmente muy posible y deseable en un amplio porcentaje de casos, tanto en la aplicación de métodos como en la elección de materiales. Sin embargo, el estado de conservación de determinadas materiales presentes en estas obras (fibras, colorantes, u otros), demanda en ocasiones tratamientos que pueden comprometer los criterios académicos de reversibilidad. Hablamos principalmente de los procesos de lavado (ya sea por medios acuosos o químicos). Los posibles beneficios y/o perjuicios, a medio y largo plazo, de estos tratamientos deben ser valorados convenientemente por los profesionales en la fase de estudios previos.

Otro criterio importante en este campo, tiene que ver con la ***selección y uso de materiales adecuados***. Por supuesto, todos los materiales deben atender a los principios universales de inocuidad, tanto para el operario como para el textil, y reversibilidad. En este sentido, la ***responsabilidad y el compromiso*** del restaurador para con la obra, debe llevarle siempre al *estudio* de los materiales más adecuados para la conservación de Indumentaria histórica, evitando soluciones meramente funcionales, domésticas o "reparadoras", que conlleven más degradaciones en un corto espacio de tiempo.

La ***Reintegración***, es otro de los criterios que debemos plantearnos bajo una base teórica sólida. Empezaremos señalando que la opción de "retejer", entendida esta como la recomposición o reconstrucción de un faltante o laguna, debe ser rechazada desde todos los puntos de vista. Físicamente supone una opción extrema y agresiva, atenta de manera directa contra algunos de los criterios que estamos analizando, y va en contra de los valores de los que es portadora toda obra de Indumentaria.

La reintegración debe plantearse como una solución de *carácter estético y técnico*, cuya finalidad es buscar una lectura apropiada del conjunto, así como la *consolidación*, total o parcial, del tejido. A menudo encontramos degradaciones como la falta de resistencia del tejido, la presencia de rotos, desgarros, desgastes, rotura localizada de tramas o urdimbres, lagunas, etc., que deben ser solucionadas desde el plano estético mediante reintegración, y desde el plano técnico, con una consolidación que busque estabilizar o mitigar los efectos provocados por diversos agentes de alteración. Por ello, debe ejecutarse siempre a nivel práctico con materiales de reconocida calidad, compatibilidad y reversibilidad. A nivel teórico, plantearemos esta operación bajo la premisa de la ***discernibilidad***. Esto, implica que la parte reintegrada sea fácilmente distinguible como un elemento no perteneciente al valor original de la obra, pero estéticamente perceptible y químicamente compatible e inocua

Es muy común encontrar conjuntos de indumentaria construidos mediante la superposición, reposición, recolocación y reinterpretación, en base al gusto, la moda, la casuística histórica u otros motivos. Es en estos casos cuando debemos tener claro nuestro código de conducta y nuestra ética profesional, como base para la aplicación de unos criterios que garanticen la conservación de estos bienes. Tendremos en estos casos en cuenta si admitimos o no las partes que se encuentran físicamente separadas como partes de la obra, si es evidente o no su pertenencia al conjunto en base a los estudios histórico artísticos, así como el estudio tecnológico y de materiales, el estudio de las costuras, de la confección, etc.

Concluimos este apartado, apelando a la ***actitud*** del Conservador-Restaurador, como una de las partes del conjunto de agentes que intervienen en la conservación del Patrimonio. Es fundamental que la intervención se realice bajo la aplicación de unos criterios claros y correctos, en base a unos estudios previos, que garanticen un diagnóstico óptimo. Para ello, es necesario la consulta, el diálogo y la puesta en común de los resultados obtenidos por todas disciplinas implicadas en un proceso de Restauración.

III.– DIFICULTADES Y LIMITACIONES ESPECÍFICAS:

La indumentaria plantea habitualmente grandes retos al campo de la conservación, debido a la complejidad en la naturaleza físico-química de las degradaciones y al estado de conservación en el que nos llegan algunas de las obras conservadas. Por ello en este apartado, tras analizar los Criterios, queremos reflejar las dificultades que en muchas ocasiones nos encontramos, que van a condicionar, en mayor o menor medida, los procedimientos y fases de trabajo.

La principal barrera tiene que ver son el aspecto físico de los tejidos, la ***fragilidad de los materiales*** *constitutivos* (fibras textiles, colorantes y otros), la *heterogeneidad* de los mismos y la diversidad de procedimientos de confección con que han sido elaborados.

A esta problemática, hay que añadir la dispar ***procedencia*** geográfica y temporal de piezas y conjuntos de Indumentaria. A ello se añade la ***descontextualización*** habitual de muchas de las obras, la diversidad de ***formatos y tamaños***, con ejemplos de unos pocos centímetros (retales y fragmentos), hasta piezas complejísimas formadas por varios elementos, de las que muy a menudo se desconocen su uso y ordenamiento en el cuerpo. Por supuesto, no podemos olvidar la diversidad de tipologías regionales y la riqueza terminológica, absolutamente inabarcable en muchos casos.

A todo ello, se suma el ***desconocimiento generalizado*** en materia textil por parte de los equipos de trabajo, tanto en instituciones públicas como colecciones privadas. Además, la escasísima presencia de Museos e instituciones especializados en colecciones de Indumentaria en nuestro país, supone un amplio vacío cultural que debe ser paliado de inmediato. A ello se suma el ***oscurantismo*** y el ***recelo*** existente en el campo genérico del textil, aspecto que dificulta el conocimiento más amplio de las particularidades de la Indumentaria, desde múltiples puntos de vista.

A parte de estas limitaciones históricas, aparecen en la actualidad nuevas barreras que dificultan la puesta en marcha de medidas de conservación adecuadas y la formación de especialistas altamente cualificados. Nos referimos a las ***políticas económicas*** actuales de racionamiento del gasto público, que impiden la inversión mínima necesaria para desarrollar proyectos de conservación y restauración de calidad. Por supuesto, esta situación está teniendo consecuencias dramáticas en el campo de la Cultura y el Patrimonio, que tendrán un reflejo nefasto en un futuro no demasiado lejano.

IV.– METODOLOGÍA Y APLICACIONES PRÁCTICAS

Cualquier intervención de Conservación y Restauración de Indumentaria, debe seguir una metodología lógica y multidisciplinar de intervención, que comprenda las siguientes fases: *identificación, análisis histórico artístico, análisis científico técnico, análisis del estado de conservación, propuesta de tratamiento, intervención, diseño de soluciones de conservación (almacenaje y expositivas) y propuestas de mantenimiento*.

a) Identificación.

La primera fase de cualquier metodología razonada de intervención debe ser la Identificación del objeto con el que estamos tratando. Tener identificada cada una de las piezas que compone nuestra obra implica un *control* de las partes y del conjunto, y una mejora a largo plazo en la *gestión* de la información que se genera tras la intervención, manipulación o investigación sobre el mismo.

Cada pieza de indumentaria debe ser identificada con un *código* alfanumérico y una fotografía. Este, no solo facilita la gestión de la pieza a todos los niveles. En paralelo, desarrollaremos una *Ficha de Identificación*, en la cual se integren datos básicos como el nombre de la pieza, cronología, medidas, procedencia, propietario y cualquier otro dato fundamental que nos ayude a su identificación.

b) Análisis histórico artístico.

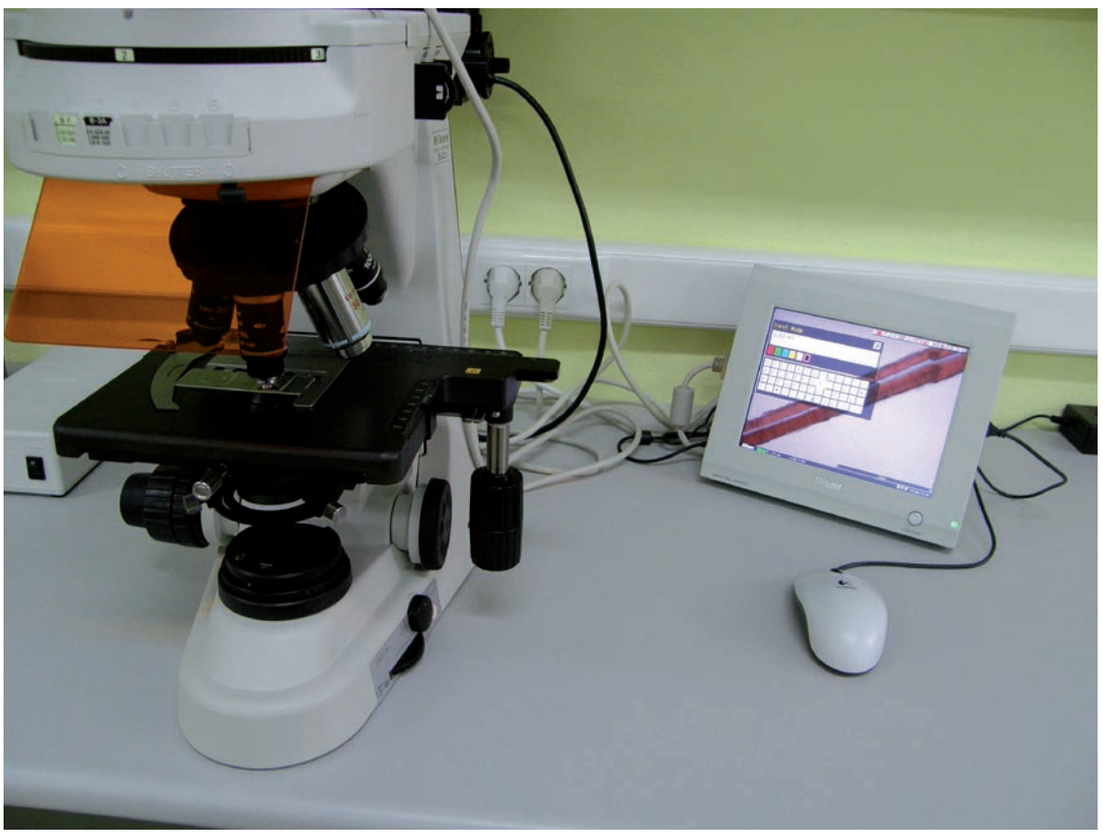
Consideramos fundamental el análisis histórico individualizado de cada pieza intervenida, mediante la consulta y estudio de las fuentes *escritas, gráficas y orales* a las que podamos tener acceso. En esta fase del

trabajo, resulta imprescindible la colaboración con Historiadores y personal especializado, que puedan añadir datos contrastados y un análisis profundo de cada conjunto, desde puntos de vista *morfológicos, estilísticos o iconográficos*.

c) Análisis científico y técnico.

Resulta realmente necesario el conocimiento objetivo de los materiales constitutivos, dada la complejidad de algunos conjuntos. El primer paso, por sencillo que parezca, será siempre un ***examen organoléptico*** con la ayuda de lupas, cuentahílos y microscopios USB sencillos, que ayudarán a familiarizarse con el objeto de trabajo e identificar alguno de los aspectos característicos de una obra. A partir de este, determinaremos la secuencia de tejidos, elementos decorativos y estructurales de los que consta nuestra pieza de Indumentaria.

Entre las técnicas de análisis científico más utilizadas, están la ***identificación de fibras*** (microscopía óptica y electrónica), el conocimiento de ***colorantes*** (mediante técnicas cromatográficas) y de cualquier otro material que forme parte de la obra, mediante métodos que nos aporten datos contrastados y fiables en cuanto a la técnica de ejecución, procesos de degradación y consiguiente propuesta de intervención.



Microscopio Óptico, utilizado para el análisis de fibras textiles.

Por otro lado, en este apartado debemos incluir un análisis del ***sistema constructivo***. Este se elaborará a partir de la toma de medidas y elaboración de patrones junto con el material gráfico explicativo. Resulta interesante además, detenerse en la técnica de ejecución de los tejidos que componen cada pieza y el ***estudio de los ligamentos*** para tener una comprensión global del desarrollo tecnológico, una ubicación cronológica y geográfica, atribuciones e, incluso, comprender de una manera más detallada el origen de algunas degradaciones presentes en estas obras (Borrego 2005). En cualquier caso, estos análisis deben ser complementarios al resto de datos obtenidos en esta fase.

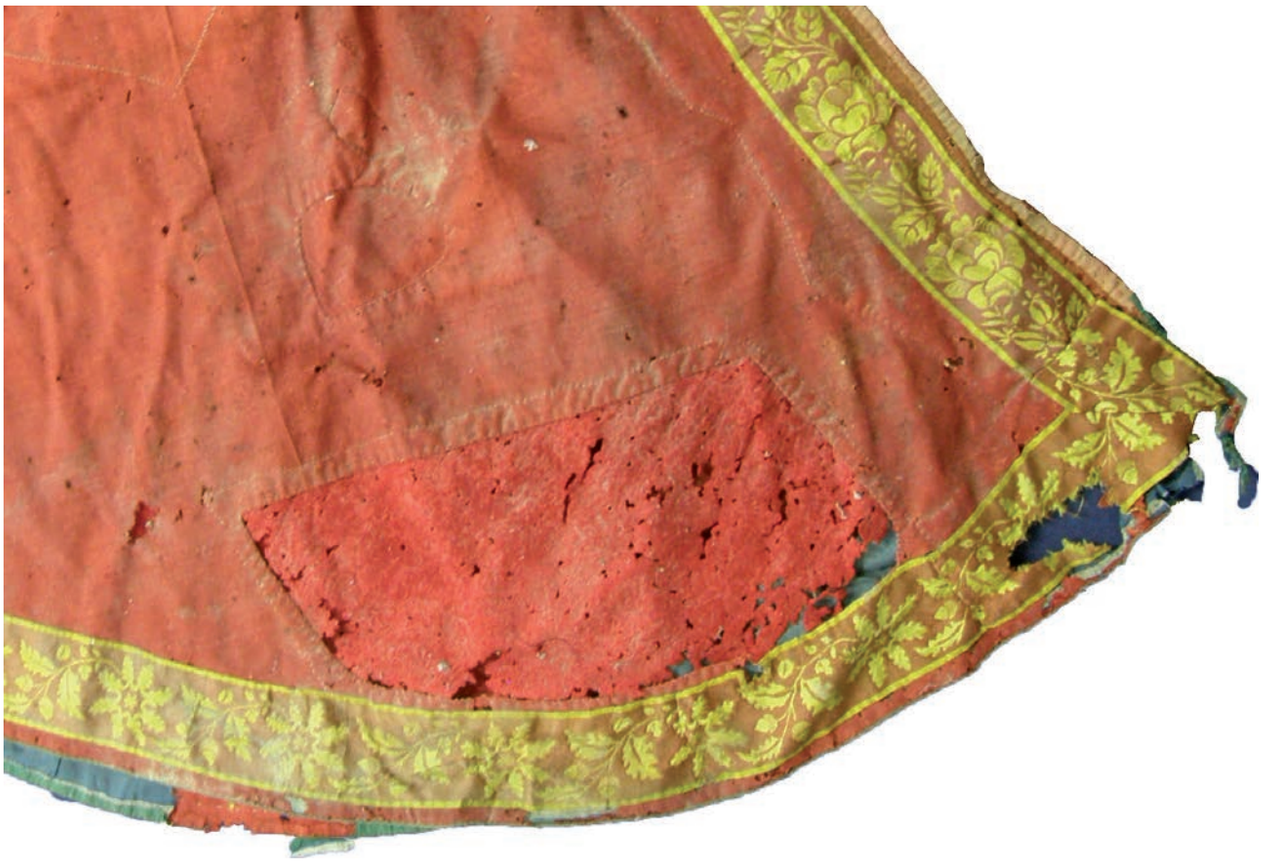
d) Análisis del estado de conservación.

Mediante este análisis, el restaurador *evalúa y examina* las patologías presentes en la obra y busca la *definición* correcta de los agentes de alteración. Estos dos aspectos son fundamentales a la hora de hacer un ***diagnóstico*** claro sobre el estado real en el que se encuentra cualquier pieza de indumentaria, fundamental para ofrecer soluciones apropiadas de conservación y restauración, y elaborar una propuesta clara de intervención.

Entre las degradaciones más comunes que encontramos, podemos destacar la presencia de *manchas de diversa tipología* (polvo, grasas, restos orgánicos, procesos de descomposición, oxidación de metales, etc.), *intervenciones anteriores* (zurcidos, cosidos, remiendos, añadidos, etc.), alteraciones producidas por la presencia de *aprestos y acabados* (almidonados y sales de hierro principalmente), y *deformaciones, cambios dimensionales, arrugas y pliegues* de diferente magnitud, *recomposiciones, decoloraciones, fragmentación, rotura de fibras y tejidos, ataques biológicos*, etc. A continuación se muestran en diversas imágenes algunas de estas degradaciones.



Acumulación de polvo y suciedad superficial en la indumentaria de una Imagen vestidura.



Ataque biológico por la naturaleza protéica del soporte textil.



Manchas orgánicas en las sisas de una chaqueta, por el uso continuo de la prenda.



Zurcidos y remiendos de gran extensión.



Estado de conservación de un Jubón (vistas frontal e interior). Obsérvese el nivel de degradación del tejido principal de las mangas.



Rigidez y rotura de fibras: degradaciones producidas por el uso de aprestos. Almidón (derecha) y sales metálicas (izquierda).

e) Intervención: la Restauración

Entre los tratamientos específicos más habituales en la Conservación y Restauración de Indumentaria, señalaremos los procedimientos de erradicación de plagas mediante anoxia, la micro aspiración controlada, limpieza (química o acuosa), la corrección de deformaciones y alineado del tejido y los tratamientos de consolidación (puntual o total). Es imprescindible, por otro lado, documentar y registrar en un Informe técnico los procesos de intervención realizados en todas las piezas de Indumentaria, para posteriores revisiones y como labor de documentación básica (Masdeu y Morata 2000). ***En cualquiera de los casos, estas acciones deben ser realizadas por personal especializado***.

Como primer paso, siempre será necesario inspeccionar visualmente la pieza, por si esta tuviera alguna señal de ataque biológico activo (presencia de insectos o larvas). En caso afirmativo, someteremos al conjunto a un tratamiento de ***desinfectación*** y/o ***desinfección*** adecuado. En nuestro centro, contamos con un equipo de Anoxia, que nos permite crear una bolsa hermética en la que introducimos un gas inerte (nitrógeno) en sustitución del oxígeno bajo unas condiciones termohigrométricas adecuadas. Este método, inocuo para el operador, permite la erradicación de un ataque biológico en todas sus fases de crecimiento.

Debemos resaltar la importancia del ***aspirado*** para la conservación de las piezas y como primer tratamiento de cualquier intervención. Utilizaremos aspiradores con potencia regulable, interponiendo una malla de tul para evitar aspirar fragmentos o elementos decorativos de pequeño tamaño.

En cuanto a otros procedimientos de ***limpieza***, conviene ser cautos. Históricamente se ha abusado de los lavados y procedimientos de limpieza acuosos, sin tener en cuenta las características de la pieza, su estado de conservación, la estabilidad de los colorantes o la pérdida de información que conlleva una operación de estas características, el estrés al que se somete al tejido y otros riesgos no previsibles. Estos procedimientos conllevan una metodología compleja, la utilización de materiales estables e inocuos y una infraestructura adecuada. Hoy en día, sin embargo, existen alternativas al lavado, mucho menos agresivas y más respetuosas con los valores del tejido.

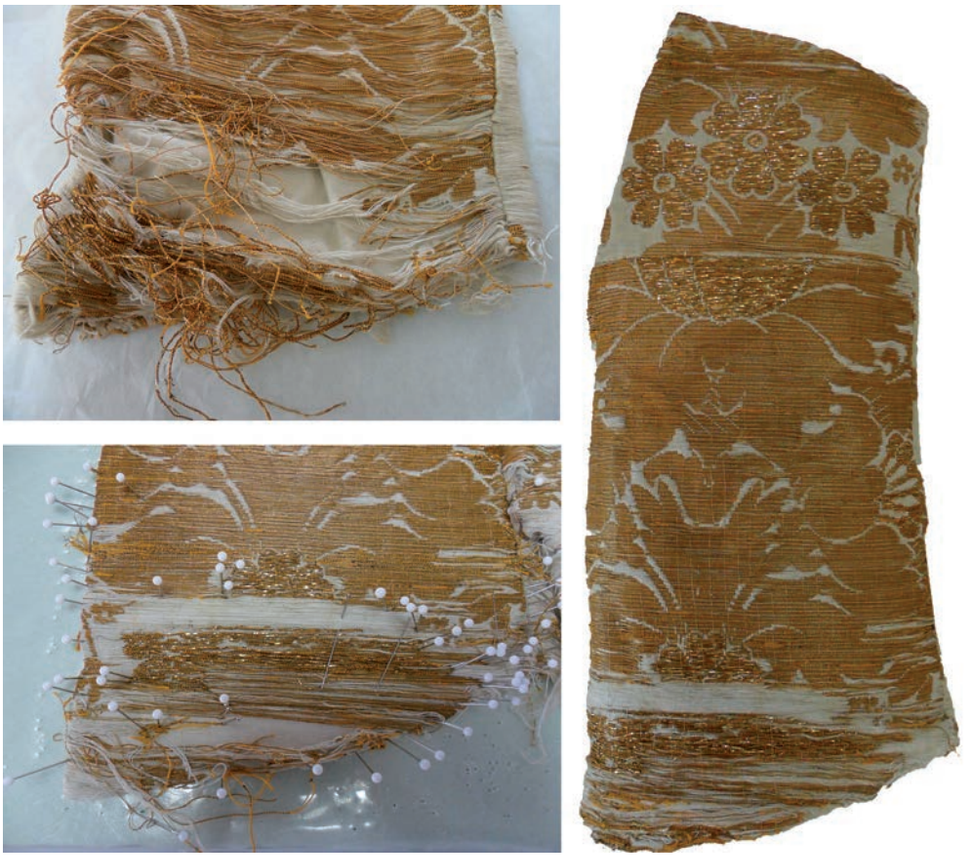


Microaspirado con potencia regulada de una pieza de indumentaria.



Procedimiento de lavado en plano de un tejido, mediante mesa de lavado acondicionada.

Los tratamientos de ***alineado*** y ***consolidación*** son dos operaciones muy importantes, que persiguen la colocación y reordenamiento de los hilos de trama y urdimbre, así como la estabilización puntual o del conjunto, dependiendo del estado de conservación de cada pieza. Son procedimientos lentos y minuciosos, muy útiles para recuperar la lectura de los tejidos y su integridad física.



Alineado y consolidación de un fragmento de una manga de un jubón. Estado inicial, proceso de alineado y resultado final tras consolidación.

f) Conservación y almacenaje.

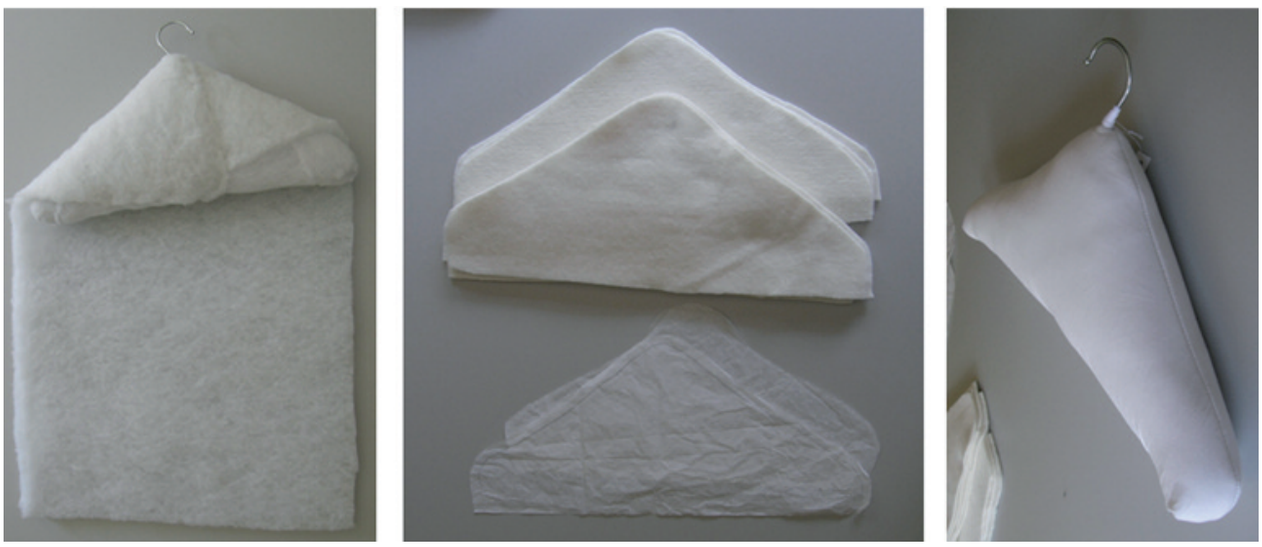
En paralelo a la intervención, se deben diseñar y valorar diferentes soluciones que garanticen una óptima conservación a medio y largo plazo, tanto si hablamos de una pieza concreta, como si lo hacemos de una colección. En muchos casos, son estas opciones las que prevalecen a la intervención, y *debemos considerarlas por ello prioritarias*. Contar con un espacio de almacenaje perfectamente acondicionado, garantiza la pervivencia de nuestra colección de indumentaria

Tendremos en cuenta diversos factores como son: ubicación, disponibilidad de espacio, grado de accesibilidad al mismo, mobiliario previsto, materiales de contacto, personal que va a utilizar y manipular estos soportes o los medios económicos con los que contamos. Existen *tres opciones básicas de almacenado* para colecciones de indumentaria: los sistemas en plano, en rollo o en vertical, que pueden modificarse y adaptarse según las características de cada pieza.

Siempre que se pueda, se optará por la opción de ***almacenado en plano***. La prenda descansará sobre una superficie estable y sin puntos de tensión que puedan dañar el tejido, aislando la superficie del contacto directo con el tejido. Suele ser necesario introducir rellenos blandos o semi rígidos en zonas con volumen, como pueden ser hombros, pecho, cintura o mangas, para que no se deformen o puedan generar degradaciones. Se utilizarán materiales neutros (papel seda o "bolsitas" de guata forradas, por ejemplo), descartando siempre materiales teñidos o inestables, como los populares papeles de periódico, cartones comerciales o similares.



Almacenaje en plano de tejidos con la utilización de rellenos "blandos" para evitar la deformación o la creación de pliegues.



Adaptación de perchas para almacenaje en vertical de Indumentaria

Para el ***almacenaje en vertical***, utilizaremos siempre perchas debidamente acondicionadas. Es fundamental adaptarlas a las medidas de la prenda (anchura de hombros) y rellenarlas o acolcharlas con un material blando (guata sintética), forrándolas con una tela limpia y libre de aprestos. Es un sistema muy útil para prendas de cuerpo y permite rentabilizar el espacio con el que contamos.

El sistema de ***almacenaje en rollos***, puede ser una buena opción cuando contamos con piezas planas de grandes dimensiones y no podemos almacenarlas en plano, o si tenemos poco espacio. Este sistema permite evitar dobleces, aunque debemos poner especial cuidado en el proceso de enrollado, para no producir pliegues o tensiones inadecuadas. Utilizaremos un soporte resistente (un rulo de cartón, por ejemplo), que aislaremos con film de aluminio y una tela limpia, sobre la que irá nuestro tejido.



Almacenaje de textiles en rollo. Galones y Pasamanería.

A parte de estos sistemas, existe una amplitud de posibilidades muy diversa en función de las características específicas del objeto, como en el caso de los *complementos* (sombreros, abanicos, peinetas, bolsos, guantes, manguitos, zapatos, sombrillas, corsés, etc.). Todos ellos son objetos estructuralmente complejos que requieren soluciones individualizadas de cierta complejidad en función del volumen y el estado de conservación (Mateo 2013:225).

g) Soluciones expositivas.

La exposición de Indumentaria histórica y popular, plantea una serie de dificultades individuales, si hablamos de una pieza aislada, o de un conjunto, si abordamos una exposición temática. En primer lugar, debemos analizar el *estado de conservación* para determinar la conveniencia o no de exponer una pieza y plantear, en caso positivo, el soporte y los materiales más adecuados para este fin. Siempre debemos analizar la estructura volumétrica y composición material de cada objeto, señalando los puntos críticos y analizando convenientemente los posibles riesgos a medio y largo plazo. Debemos priorizar la protección e integridad del conjunto durante todo el período expositivo (Cerdá 2012:27).

El soporte que se diseñe no debe alterar la percepción del objeto, ni suponer un peligro para el mismo. Por ello, su diseño debe prever aspectos como la manipulación, las posibles revisiones de mantenimiento, los movimientos naturales de la pieza y cuestiones museográficas como la integración dentro del discurso expositivo. Existen, para estos fines, diferentes sistemas que debemos adaptar a las necesidades específicas. En el caso de la Indumentaria, dado su carácter tridimensional, es muy común la elaboración y utilización de *maniquíes expositivos* adaptados, que reproducirán la silueta histórica, así como la actitud y compostura de la persona que vestía la prenda (Pérez 2007:25). En todos los casos, debe priorizarse la visión del conjunto y su conservación.



Prenda de busto antes y después de la intervención. Montaje en maniquí expositivo diseñado a medida para esta pieza.

V.– CONCLUSIONES

Para finalizar, es necesario ofrecer unas conclusiones a modo de resumen. Cada obra de Indumentaria que se propone para su Restauración, representa un acto de reconocimiento por sí mismo y una puesta en valor del objeto, que se transforma en lo que es: Cultura.

Desde el *plano técnico*, el Conservador-Restaurador de Indumentaria debe utilizar unos Criterios sólidos y perfectamente argumentados como herramienta de trabajo diario y punto de partida para el establecimiento de las metodologías más correctas. Desde un *punto de vista práctico*, nos encontraremos con una gran variedad de limitaciones y dificultades, que deben generar un necesario debate y el estudio conjunto desde disciplinas tan dispares como la Historia del Arte, la Física, Química y Biología, la Etnografía, la Ingeniería, la Conservación, la Restauración y un largo etcétera. Esta es la clave de la multidisciplinaridad tan necesaria y útil en este campo.

La Restauración de una obra de indumentaria, conlleva una serie de fases y procedimientos, que variarán según el estado de conservación, la estabilidad de los materiales, el origen o la pertenencia a una colección, los recursos con los que se cuenta, etc. No existen tratamientos sistemáticos y siempre rechazaremos soluciones "domésticas" y cortoplacistas. En cualquiera de los casos, siempre priorizaremos la Conservación frente a la intervención directa, mediante la elaboración de soportes adecuados, ya sean estos destinados al almacenado o exposición de piezas o conjuntos de Indumentaria.

VI.– REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

BORREGO DÍAZ, P. (2005) "Análisis técnico del ligamento en tejidos hispanoárabes". En *Revista Bienes Culturales. IPHE*, nº5: 75-121.

BRANDI, C. (1988) *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial.

CERDÁ DURÁ, E. (2012). *La conservación preventiva durante la exposición de material textil*. Gijón: Editorial Trea.

GONZÁLEZ VARAS, I. (1999) *Conservación de Bienes Culturales: Teoría, historia, principios y normas*. Manuales de Arte Cátedra. Madrid.

MASDEU, C y MORATA, L. (2000): *Restauración y Conservación de Textiles*. Terrassa: Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa.

MATEO VICIOSA, I. (2013): "Métodos de Conservación de tejidos históricos". En *El Conservador –Restaurador de Patrimonio Cultural: nuevos retos profesionales ante la intervención de la obra de arte*, León. Universidad de León, pp. 217-230.

PÉREZ DE ANDRÉS, C. (2007). "Una visión sobre aspectos de conservación, restauración y montaje", en *Indumenta – Revista del Museo del Traje*, nº 0: 23-30.

EL ATUENDO ESCRITO: INDUMENTARIA DE FUENTEGUINALDO Y COMARCA EN LOS PROTOCOLOS NOTARIALES DEL SIGLO XVIII

Raúl Benito Calzada

Salamanca es una provincia extensa y de gran diversidad en sus zonas, razón por la cual, existen varios puntos estratégicos que servirán como lugar de referencia para los municipios de su alrededor coincidiendo con sus partidos judiciales[1]. Es Ciudad Rodrigo centro social, comercial, cultural y administrativo de su comarca a la que se circunscriben los 58 pueblos que pertenecen a su partido judicial, siendo además cabeza de Diócesis. Enclavada al Suroeste de la provincia de Salamanca, se trata de una zona menos relacionada con la ciudad del Tormes que las del resto de la provincia. Debido a su proximidad tanto con Portugal como con Extremadura, sus habitantes históricamente han tenido más relación con estos dos puntos que con la propia capital charra. Se trata por lo general de pueblos pequeños y bastante aislados de otros puntos hasta bien avanzado el siglo XX pero muy relacionados entre sí. Estas localidades se agrupan dentro de subcomarcas denominadas "campos"[2]. El objeto del trabajo será el estudio de "El campo de Robledo" compuesto por diez pueblos que son a saber: Casillas de Flores, Fuenteguinaldo, El Bodón, La Encina, Pastores, Navasfrías, El Payo, Peñaparda, Villasrubias y Robleda. Destaca dentro de este campo el municipio de Fuenteguinaldo, punto estratégico por ser paso a Portugal. En esta antigua villa se daban cita todos los pueblos de alrededor para, entre otras cosas, comprar productos en su mercado y feria. La "feria de Guinaldo" tenía lugar el 25 de agosto, tras la celebración del día de su patrón San Bartolomé y allí había compraventa de ganado, productos hortícolas y piezas artesanales de toda índole tales como ajuares domésticos, cacharros de cocina y textiles. Los habitantes de los pueblos aledaños acudían a la citada feria andando por caminos vecinales e incluso cruzando ríos que en el estío quedaban bajos de agua, con los ganados que pretendían vender o cambiar[3].

Esta subcomarca del Campo de Robledo basa y basaba su modo de vida en una profunda interrelación del hombre y el medio que le rodea. Escasa agricultura y abundante ganadería serán los pilares de la economía guinaldesa y por ende de su zona. Existían artesanos locales que abastecían de objetos que requerían de una especial manufactura como se verá en el siguiente capítulo, pero en el caso de las piezas de índole textil como eran las trabajadas con lino y lana, eran realizadas en su mayor parte en las viviendas, existiendo por tanto una producción autárquica.

Siendo Salamanca una provincia de conocida e importante raigambre dentro del mundo etnográfico, es un campo en el que aún queda mucho por trabajar para establecer una clara evolución de los usos que pueda aportar algo al estudio general de la indumentaria tradicional.

Los inventarios *post-mortem* y otros documentos como testamentos o hijuelas son una fuente privilegiada para el estudio del periodo moderno de la Historia, ya que ofrecen una instantánea de las condiciones materiales en que vivía la población de la época, mostrándonos modos de vida que nos permiten reconstruir

[1] Son cinco los partidos judiciales de la provincia de Salamanca: Salamanca, Ciudad Rodrigo, Vitigudino, Béjar y Peñaranda de Bracamonte.

[2] Los campos de la comarca de Ciudad Rodrigo son: La Socampana de Ciudad Rodrigo, El Campo de Agadones, El Campo de Argañán, El Campo de Robledo y El Campo de Yeltes. Estas delimitaciones se basan (aunque con leves modificaciones) en las antiguas separaciones por sexmos.

[3] Según testimonios orales esta imagen perviviría hasta mediados del siglo XX, cuando los habitantes de Peñaparda acudían a Fuenteguinaldo atravesando la Dehesa del Potril con sus cerdos o pavos caminando a la feria.

las características de del día a día doméstico. A pesar de ello, el uso de estas fuentes implica una serie de problemas que hay que tener en cuenta. El primero y más evidente es que, en algunas zonas sobre todo de ámbito rural como concierne a este trabajo, escasean este tipo de escrituras o si las hay no muestran de forma objetiva la totalidad de la población, puesto que los estratos de la sociedad no están igualmente representados. Por ello hay que ser cauto en el estudio de estas fuentes y no tomar ideas particulares y convertirlas en ideas generales. Otro de los problemas estriba en la objetividad de lo expuesto. Aunque en el caso de los inventarios más ricos el escribano se ocupará de detallar pormenorizadamente la descripción de los elementos, –presumiblemente debido a su mayor valor o calidad–, en el resto de testamentos o inventarios se citan muy sucintamente, a lo sumo nombrando su procedencia o el material del que están hechas sin indicarnos su color, decoración o el uso que pudiera tener[4].

El análisis de los Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial de Salamanca ha permitido encontrar cinco legajos de Fuenteguinaldo correspondientes al siglo XVIII, fechados entre 1702 y 1796. Por desgracia, existe un amplio vacío entre 1702 y 1751 y los documentos del resto del siglo se conservan con intervalos de dos años de media. En total se han hallado 218 manuscritos que dan información sobre datos de textil en indumentaria y ropa de casa. Estos documentos son testamentos, inventarios *post-mortem*, hijuelas y cartas de dote. En general se puede percibir una equidad entre los elementos hallados en los documentos. Aun teniendo presentes los problemas y limitaciones que suscitan este tipo de investigaciones, se puede decir que hay una amplia representatividad tanto del vestir masculino, como el femenino e infantil así como la ropa de cama y la casa.

CONSUMOS

El consumo se produce al sentir la necesidad de un bien y pretender alcanzarlo para satisfacer una determinada carencia. En base a los documentos consultados, se puede colegir que la localidad de Fuenteguinaldo y la comarca que lo circunda, no contaba con una élite social muy numerosa, a la par que ésta no poseía una riqueza extrema. Es por ello que pese a que se aprecian diferencias sociales al aparecer entre los personajes consultados algunos miembros de clase más acomodada como un cirujano, varios escribanos o un maestro de obras entre otros, la gran mayoría de los testamentos e inventarios corresponden a gentes del común, en especial trabajadores del campo, aunque en algunos casos ni tan siquiera se cita su profesión, pero es de entender que serían campesinos y sus consumos se basaban en torno a esa premisa.

Así pues se observa en los registros de bienes la abundante presencia de aperos del campo, mobiliario –reducido casi todo a la cocina– en el que sobre todo aparecían escaños, bancos de respaldo, tajos o mesas, sin faltar por supuesto las arcas y alguna espetera de garfios y objetos cotidianos de uso corriente tales como candiles de garabato, platos de Talavera, cazos amarillos, calderas, artesas con sus cedazos y cernideros, ollas y pucheros de Vitigudino entre otros bienes de recurrente citación. Son muy escasas por contra las referencias a objetos que se podrían considerar lujosos como escritorios, espejos[5], representaciones religiosas en estampas, láminas o cuadros[6], imágenes de talla[7] de santos y advocaciones marianas de devoción particular, librerías[8] y el general de elementos que nos pudiesen hacer pensar que el grueso de la población contaba con un estatus económico elevado.

Sin embargo, en lo referente al textil aparece todo un corpus de piezas de diversas tipologías atendiendo a materiales y colores. No faltan tanto la ropa de vestir como la ropa de cama o la de casa puesto que eran elementos indispensables en cualquier vivienda. Dentro de los bienes de uso cotidiano citados destacan

---

[4] H. SOBRADO CORREA, "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la edad moderna", *Hispania,* LXIII/3, pp. 831-843.

[5] Archivo Histórico Provincial de Salamanca (En adelante AHPS), Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, fol. 14r. "Ytem dos espejos Chiquitos el uno quebrado en dos reales".

[6] Ibídem. "Ytem nuebe quadritos pequeños con sus marcos que tasaron cada uno en tres reales, Ytem un quadro de Nuestra Señora con su marco más grande en seis, Ytem otro cuadro de marco negro con la efigie del Ecce homo en cinco reales, Ytem quatro estampas medianas de papel y dos pequeñitas en quatro reales"

[7] Ibídem. "Una nuestra. Señora de Yeso en un real".

[8] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Franciso González de Miranda, fols. 28r-28v. Aparece un total de 21 libros entre los bienes del inventario de Alonso Pedraza "vezino y zirujano titular que fue de esta villa".

en número por encima de todos los de índole textil. También es destacable la presencia de joyería en botonaduras, relicarios, corales y joyas de oro y plata. Sí que había una intención de ostentación, pero moderada y expresada sobre todo en lo cotidiano. Por tanto, se puede concluir diciendo que se consumía por necesidad más que por ostentación y que el poco lujo que había se circunscribía a esos elementos necesarios y de uso común.

PRODUCCIÓN

Existían en Fuenteguinaldo artesanías de variado tipo que satisfacían las necesidades básicas de la comarca sin necesidad de tener que salir a buscarlas lejos. Es curiosa la presencia de algunas fábricas como la de jabón que en 1764 trató de establecer Francisco Gomez[9]. Amén de esto, se citan en los documentos algunos oficios tales como zapateros, sastres o maestros de sastre. Como en el inventario que se hizo por muerte de Francisca Alfonso en 1764 que dejó dos reales "a Ygnacio el herrero" y "a Martin García Maestro de sastre un real y diez y siete más"[10] presumiblemente por pago de alguna labor aún en deuda.

Aparte de estas menciones a artesanos que producían en sus talleres para después vender los productos, se producía en casa, sobre todo en lo referente al textil basado en lino y lana. Para la producción del lino las familias poseían linares, que aparecen de manera recurrente en la documentación al ser dejados en herencia. Del mismo modo se evidencia el lino en sus distintas fases de elaboración; como el "cuarental y medio de lino por machar en veintisiete reales", "cinco madejas de estopa curada", "onze libras y media de lino rastrillado", o las distintas madejas de tascos, estopa y lienzo, así como las cuartillas, medias cuartillas y celemines de linaza. La linaza era muy importante en tanto en cuanto era necesaria para poder obtener el lino. No obstante tenía también un gran papel en la economía guinaldesa del XVIII, pues a través de algunos documentos se puede ver cómo se empleaba como pago de alguna deuda, en parangón con las cuartillas de trigo y centeno.

Se poseían igualmente las herramientas necesarias para laborear el lino en casa y así se ven los pies de argadillo, aspiles, rastrillos, los parahusos y otros elementos de denominación popular empleados en las tareas de manufacturación del lino. Por ejemplo, en el inventario de los bienes que quedaron por muerte de Isabel Rodríguez en 1764, se encuentra "una vara de argadillo con su maza"[11].

Si bien el lino era manufacturado en casa, no siempre tenía por qué ser trabajo de los propios dueños. Existían grupos de mujeres a sueldo que realizaban tales menesteres en las viviendas de los más pudientes[12]. Sirva como ejemplo de ello la mención de "Yt doze rr.s a las espadaderas" que aparece entre las deudas y los gastos que se relatan tras el fallecimiento de Francisco Gómez en 1764[13].

Como se ha puntualizado en la introducción de este artículo, se habla de una comarca predominantemente ganadera. Según los documentos consultados, la mayoría de cabezas de ganado eran reses vacunas, cerdos, algún caballo, mula, asno, gallinas y una cabaña caprina y ovina más bien reducida. Dentro de los ganados mandados en herencia toman importancia las ovejas[14], cuya lana era empleada en la producción de ropas como medias o para mezclarla con el lino para el picote de los mandiles y sayas.

Pero donde más aparece citada la lana es en las almohadas y los colchones. En gran parte de los documentos consultados se cita así, como en el inventario de Juan Sánchez Corral de 1771: "Ytem un col-

---

[9] E. LARRUGA, *La Provincia de Salamanca en las memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España por D. Eugenio Larruga*, Edición de M. Nieves Rupérez Almajano y Rosa Mª Lorenzo López. Salamanca 1994.

[10] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, fols. 28r-37v.

[11] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, sf.

[12] El laboreo del lino, casi en su totalidad era tarea de mujeres. A excepción de la siembra, recogida, acarreo y como mucho la tarea del primer machado, que eran las únicas en las que los hombres ayudaban, el resto era tarea propia y únicamente realizada por grupos de mujeres.

[13] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, sf. Espadar es golpear la fibra del lino con una espadilla contra un trípode de madera que recibe el nombre de garmejón. Es tarea posterior al machado cuando se golpea con una maza contra una piedra. Tras espadar, el lino se carda con una rastrilla y ya está listo para ser hilado en la rueca pasando por el huso y ser torcido con el parahuso. Ya hecho hebra, se devana y se hace ovillo para ser llevado al telar y realizar los rollos de lienzo que serán empleados para realizar las prendas.

[14] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda, folios 20r-21v. Francisco Martínez en 1784, deja una borrega para cada nieto y dos chivas a cada hijo.

chón fundado en lana en veinte y dos, ytem una almohada fundada en lana en cinco"[15]. Esta lana para colchones era la más basta y de peor calidad, ya que la fina y larga se reservaba para hilar.

Por su parte, la lana de ovejas negras era aprovechada para hacer medias y también para ser hilada en hebra fina y confeccionar la lanilla, que era empleada como hebra para bordar las camisas femeninas. Así, aparecen citadas camisas con pecheras y bocamangas de lanilla o camisas labradas de negro.

Se cita la lana en distintas fases de su manufactura, que era bastante menos tediosa que la del lino[16]. Aparecen citadas arrobas de lana que se supone lavada y sin cardar, libras ya cardadas y dispuestas para hilar, madejas "de azul" que sería lana ya teñida y del mismo modo se especifican algunas madejas "para medias".

Además de producir la lana y el lino como materia prima, se realizaban las prendas en casa. Después de obtener los rollos de lino del telar se hacían sábanas con encajes a las costuras, almohadas, delanteras de diversos tipos, paños de manos, paños de mesa bordados, servilletas, calzoncillos, camisas y camisones entre otros. El lienzo nuevo para hacer camisas aparece citado en varias ocasiones, pues era ésta una prenda de uso diario y era común dejarlas en herencia, pero sobre todo era costumbre mandar la medida de lienzo necesario para hacer camisas nuevas. De este modo, en 1764, al otorgar testamento doña Tomasa Guillén manda "a cada una de mis nietas [...] tres baras de lienzo para una camisa"[17] lo que indica la medida necesaria para realizar una camisa de mujer, con su rodo y mangas abullonadas.

A través de la mención a "una sábana que me dio Pizarro de lienzo corresponde la mitad que se desbarato para camisas al muchacho"[18], que aparece en el inventario de Miguel Benito, se aprecia que el lienzo, debido a que era un material muy cotizado, se podía reutilizar según las necesidades. Lo que en origen era una sábana, podía servir posteriormente para hacer, como en este caso, camisones o podía ser dejada en herencia para usos menos festivos, como una sábana de estopa que se cita en el testamento de doña Josefa Gutiérrez: "Ytem mando a mi tía María Sevillano una sábana usada de estopa para su mortaja"[19]

Esto en lo referente a la ropa de lino y lana, pero del mismo modo ocurría con la de telas compradas. Bayeta, paño, sayal y veintedoseno, componían el grueso del atuendo del vestir guinaldés. Junto a ello, los terciopelos, la sempiterna y otras telas ricas para formar los adornos. La ropa era vista también como materia prima, era tela y como tal se empleaba. Si una prenda dejaba de ser útil se deshacía para crear otra, o se vendía para comprar tejidos nuevos como se ve en el inventario de Miguel Benito en el cual su mujer cita entre los bienes de su dote "un mandil de beintidoseno nuevo, que se vendió para comprar sayal al muchacho que vino de la sierra y tenía media vara de tafetán negro"[20]. Otra muestra de ello es la manda testamentaria de Teresa Calvo por la que manda la mitad de los camisones de lienzo a su marido y la otra mitad a su hijo, sin especificar cuantos. Del mismo modo les entregaba dos calzones que tenía sin coser, uno para cada uno "un par de calzones de dos que tengo cortados"[21]. Estos dos calzones que doña Teresa tendría cortados al tiempo de morir, son ejemplos que muestran que las prendas eran realizadas en casa. Las mismas personas que las iban a usar, o en su defecto un familiar, las iban a cortar y coser, remarcando de nuevo una completa autosuficiencia, uno de los aspectos que definía la economía de subsistencia del siglo XVIII.

COMERCIO

Cuanto mayor sea la importancia que adquiere cada uno de los bienes consumidos, mayor será también el interés en buscarlos, aunque su procedencia esté alejada. Lo que se compraba era obviamente lo que no se podía producir. Tras ver como las materias primas esenciales en la creación de la indumentaria eran

[15] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Francisco González de Miranda, sf.
[16] Tras esquilar la oveja, la lana se lava y se carda desenredando los nudos. Posteriormente se hila, devana y hace ovillos para llevar a tejer al telar.
[17] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, sf.
[18] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Francisco González de Miranda, folios 120 y siguientes.
[19] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda, fol. 13v.
[20] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Francisco González de Miranda, folios 120 y siguientes.
[21] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Francisco González de Miranda, sf.

producidas in situ, es interesante comprender como era necesario complementarla con la compra de otros materiales, ya fuera para realizar nuevas prendas o para enriquecer y ornar las prendas de lino y lana.

De este modo observamos que el paño era por excelencia el material que más se compraba fuera. Si a principios de siglo las prendas citadas tanto masculinas como femeninas aparecen descritas como "de paño pardo"[22], será a partir de mediados de siglo cuando se empiece a aumentar la información al citar las procedencias. Avanzado el XVIII, comienzan a aparecer referencias al paño de Segovia o de Béjar entre otras procedencias, en prendas de nueva factura[23], entendiendo que a estos paños se les daba mayor valor por ser más finos, con más brillo. El motivo por el que se utilizaban estos tejidos es porque conferían a la prenda un aspecto más lujoso y rico. Pese a estas menciones dentro de los documentos que invitan a pensar que existía una red comercial textil, no se especifica detalle de la compra ni de los precios, pues cuando se da el importe en las tasaciones se trata de una prenda completa[24].

El paño es el de más común y recurrente citación y del que más focos de venta había, con el que se puede establecer un campo de comercio bastante amplio, pues existían focos de venta en distintos puntos de la Península: Cabeza del Buey, Casa Tejada, Béjar, Garrobillas, Elvas, Portugal, Segovia y Torrejoncillo[25].

En otras ocasiones, en la documentación consultada, al describir una pieza se sustituye la procedencia de las prendas por su color. No serviría esto para establecer puntos de venta, pero si para ver la diversidad de paños que existían y que se usaron en Fuenteguinaldo en el siglo XVIII: Paño azul, encarnado, morado, negro, pardo y verdoso. También color atabacado y color de pasa. El paño era comprado para realizar prendas tanto femeninas como masculinas, algo que se tratará con más detenimiento en el siguiente capítulo. Las prendas de mayor gala se realizarán con paños más finos y de mejor calidad mientras que las de uso diario serán en su mayoría de paño pardo.

En la obtención de la ropa de cama se puede discernir también la existencia de una red comercial. Cuando se citan las mantas de lana y los berrendos[26], no se especifica su procedencia, lo que nos da a entender que eran creadas en los telares del propio pueblo. Lo mismo ocurre en el caso de las sábanas, delanteras y colchas de lienzo con encajes que eran también bordadas en casa. Sin embargo, no ocurre esto en el caso de las colchas manchegas y las mantas de Palencia y de Serradilla. Por lo que respecta a las colchas, las primeras referencias documentadas hacen mención a una "colcha de colores y confites manchega"[27]. Pero a medida que avanza el siglo y la colcha se introduce dentro de los ajuares domésticos guinaldeses, los escribanos las citarán como "colcha manchega de confites", o "colcha de colores manchega", sin especificar ya toda la descripción porque se supone sería de conocimiento común. De Palencia procedían los cobertores encarnados, como el "cobertor de Palenzia encarnado nuebo"[28] que se hallaba entre las posesiones de Alonso Pedraza y las mantas blancas que se citan en numerosos inventarios y testamentos. De igual modo aparecen las mantas procedentes de Serradilla (Salamanca), como la que se cita en el inventario de Santiago Hernández, junto con un berrendo y un par de colchones[29]. Junto a mantas de Palencia y colchas manchegas aparecen en el inventario de Juan Sánchez Barreras "dos mantas caseras en treinta, a quince cada una"[30]. Se ve por tanto que había una diversidad en la procedencia de los bienes y que en la misma casa convivían prendas creadas in situ y otras compradas.

---

[22] "AHPS, Protocolos notariales, 2033, Juan Martín Callejas, fols. 46r.-49-r. Primeramente un manteo verdoso, de paño ordinario nuevo, na casaca y calzon de pardo, una capa de pardo".

[23] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, sf. "Yt un jubón de Segobia nuevo, veinte y cinco reales".

[24] . BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, "La dinámica en la producción y consumo de textiles en León: las zonas artesanales de La Bañeza y Astorga (1700-1860)", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea,* Nº 22, 2002. En este artículo el autor presenta la misma idea, pues la documentación notarial es escasa en detalles sobre el tema de la comercialización.

[25] Un refrán popular conocido en la zona, que probablemente derive de esta época reza así: "Aunque el de Béjar tiene más brillo, para paño el de Torrejoncillo", mostrando que el paño de Torrejoncillo era más fuerte y duradero que el de Béjar que era más fino y elegante y reservado por tanto para las prendas domingueras.

[26] Tipo de manta hecha en lana y lino en los telares del pueblo. Eran mantas con listas de lana negra en el campo blanco, por eso se denominaban berrendos, que es el nombre que también reciben popularmente las reses que tienen dos colores en su pelo. Estas mantas berrendas, eran empleadas sobre todo por los pastores para guarecerse del frío en el campo hasta mediados del siglo XX. Si la manta era más fina recibía el nombre de "cendilla".

[27] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Francisco González de Miranda, folio 23v.

[28] Ibídem.

[29] AHPS, Protocolos Notariales, 2035, Francisco González de Miranda, s/f . "Ytem una manta de Serradilla usada en nueve, ytem otra como la anterior".

[30] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda, s/f.

Los pañuelos son una prenda de escasa aparición en los inventarios, pero será a lo largo de este siglo cuando se empiecen a introducir dentro de la indumentaria[31]. Tan escasa es su aparición, como diversa su procedencia y tipología. Así, en el inventario de doña Josefa Gutiérrez, se citan algunos pañuelos como el "pañuelo de seda acuarteronado" que da a Polonia Punta[32], o el "pañuelo encarnado" que manda a su tío Silvestre Baz[33], aunque en ningún momento se indica su lugar de procedencia. Será la carta de dote que otorgó don Antonio Soriano y Carballo en favor de su mujer doña Ignacia Martín Nieto, la que aporte mayor información acerca del origen de estas piezas. Así, citará de nuevo un pañuelo de seda como en el caso de doña Josefa para a continuación enumerar dos de blonda uno negro y otro blanco, tres "de la China", uno de los cuales tenía el fondo encarnado, así como uno "de Canbrai" cuya tasación variaba entre los dieciséis y los dieciocho reales[34]. Esto es clara muestra de cómo la procedencia de los pañuelos traspasa todas las fronteras vistas hasta el momento y es que, como se ha puntualizado más arriba, los bienes más lujosos se buscaban más lejos mostrando al lucirlos el poder adquisitivo y la diferencia con los demás.

Por último, dentro de las prendas más extrañas y las procedencias más recónditas halladas en los inventarios y testamentos consultados, se halla "una redecilla del Marrueco" que doña Josefa Gutiérrez poseía en casa de su amo y que le manda a doña María Solalinde[35].

Atendiendo a los ejemplos anteriormente citados, se observa que las relaciones comerciales eran relativamente amplias para una zona rural como la que comprende este trabajo. Se trata de una comarca en la que, junto con el autoabastecimiento, convivían redes económicas que permitían obtener los productos necesarios que pudieran aumentar la riqueza guinaldesa. Existían pues unos nexos comerciales con los puntos de venta más comunes de la Península. Muestra de ello son por ejemplo los paños de Béjar y Segovia que eran empleados en la indumentaria dieciochesca de otras comarcas del país. Por tanto, se puede deducir que el campo de Robledo en lo referente a los consumos en indumentaria, en general no difería mucho de otras comarcas aledañas o de similares características, aunque sí que había diferencias que se establecían en la creación de las propias prendas que marcan su identidad.

EVOLUCIÓN DE LA MODA Y LOS TEXTILES.

En 1702, Francisco Sánchez del Corral, manda "que el día que se haga el cabo de año se vistan doce pobres con dos varas y media de paño cada uno que son treinta varas y se ha de dar esta limosna a personas pobres huérfanos de padre y madre"[36]. Esta referencia muestra la medida de paño para confeccionar un traje masculino, que en la época se componía de casaca chupa y calzón[37]. Si bien esto es así, en el caso de Fuenteguinaldo en los documentos consultados no aparecen chupas hasta bien avanzado el siglo. Lo que si aparece como prendas de busto es "Un jubón de sempiterna colorada con puntilla negra"[38], junto con otra casaca, calzón, un camisón dominguero y unos calzoncillos de lienzo en el inventario de Andrés Blanco, completando su atuendo con "Una capa de pardo, un sombrero, unos zapatos y calcetas de aguja".

Pasada la mitad del siglo el traje masculino continúa sin cambios, como se ve en 1764, en el inventario de Juan Sánchez del Corral al nombrar su vestido bueno "que se compone de capa, casaca, calzones y jubón"[39]. Lo mismo ocurre en el caso del inventario de Juan Baz en que aparece "un jubón pardo [...] y unos calzones pardos". Ambas prendas eran de la misma tela y color con la intención de vestir un traje de conjunto, puesto que existía esa intención del buen vestir y llevar la indumentaria de moda, algo que también

---

[31] Se entiende que son pañuelos empleados como adorno, en caso de los hombres pendiendo de su faja o al cuello y en caso de las mujeres al cuello y a la cabeza, anudados. Más tarde se irán introduciendo a lo largo del siglo también pañuelos de mayor tamaño que vestirán los hombros y la espalda y que conferirán el prototipo de indumentaria tradicional femenina en general.

[32] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda fols. 12r-15r.

[33] *Ibídem.*

[34] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Francisco González de Miranda, fols. 138r-140r. "Ytem un pañuelo de seda en veinte" "Ytem otro de China en diez y seis, ytem otro de China con el fondo encarnado en diez y seis, ytem otro de Canbrai de flores en diez y ocho".

[35] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda fols. 12r-15r.

[36] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Juan Martín Callejas, fols. 18r-21v.

[37] Ibídem. En el mismo testamento, don Francisco Sánchez del Corral, deja a Andrés Sevillano una casaca y a Francisco Sevillano unos calzones y zapatos.

[38] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Juan Martín Callejas, fols. 46r-49v.

[39] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Juan Martín Callejas, s/f.

sucede en el inventario de Pablo Aldehuelo, como se ve al citar "Una casaca de sayal" y "unos calzones viejos de sayal". De ello se colige que el traje completo, siempre solía ser de la misma tela. Este prototipo de atavío se mantendrá ya durante todo el siglo, aunque con variaciones en los materiales y los colores dependiendo de las posibilidades económicas.

También con el paso de los años irán apareciendo otro tipo de prendas, aunque en menor número, como un chaleco verde de Alonso Pedraza que se halló en un arca grande entre diversas sábanas[40] y otros dos de lienzo blanco, lo que lleva a pensar que eran prendas poco usadas al estar tan envueltas y guardadas con el afán de ser conservadas y heredadas como piezas exclusivas. Sin embargo en el mismo inventario, aparece un "chaleco viejo de bayeta encarnada" entre los ajuares de la cocina, así como "una chupa vieja de paño pardo y unos calzones" lo que nos revela que esta era la ropa del diario, la de "llevar y traer" "la mediada" como se denomina en todos los documentos consultados a la ropa de uso común, y la que guardaban a tan buen recaudo en las arcas era "la de mudar" o la "de domingo".

Los sombreros aparecen siempre inventariados en el portal o la sala pero nunca guardados en arcas, muestra de ser prendas de recurrente y contínuo uso.

En las últimas décadas del XVIII se aprecia una evolución también en el uso del camisón. A lo largo del siglo se cita al mencionar los camisones si son nuevos, viejos o mediados, pero no se dice nada más. Sin embargo, en el último tercio son recurrentes las apariciones de camisones con botones de plata, como el de Mateo Carretero, que tasado en veintidós reales contaba con un botón de este material[41]. Del mismo modo en el inventario de Antonio Castro aparecen tres camisones, en este caso con dos botones de plata[42], pero será en el inventario de Antonio Sánchez en el que se detecte ya un atisbo de evolución en el uso del botón que cierra la pechera del camisón. Entre las ricas ropitas de niño que se hallaban en un arca aparecen mencionadas las joyas de la casa y entre ellas "un botón de camisón de oro en veinte y cuatro"[43].

Otra de las novedades apreciadas en la propia indumentaria será la del uso de forros de lienzo. Por lo común las casacas iban forradas de sempiterna "una casaca parda con sempiterna morada" o "una casaca forrada de bayeta morada", sin embargo en el inventario de los bienes que se encontraban en las arcas de la cocina de Juan Sánchez Barreras aparece "una casaca de paño pardo con delanteras de sempiterna" junto con una capa, un jubón y unos calzones del mismo paño[44]. Un nuevo paso que se aprecia será la aparición de piezas que van forradas de lienzo con la idea de que sean más higiénicas y cómodas y a la vez se ornan con otro material de color diferente en las bocamangas y las delanteras para resaltar sobre el recio paño pardo, como el "jubón de paño fino de color forrado en lienzo con bocamangas de griseta y seis botones de plata" que tenía también Juan Sánchez Barreras[45].

En cuanto a la indumentaria femenina, en 1702, en el inventario de Andrés Blanco, se citan "Dos camisas de mujer nuevas una de hilo amarillo, y otra de hilo amarillo y azul mezclado"[46]. Esta tipología de principios de siglo desaparece por completo en favor de las camisas de lienzo blanco con dos variaciones. Una tipología en que se bordan las bocamangas y pecheras, como las que se encuentran entre la ropa de lino de Alonso Pedraza "Ydem una camisa nueva con tira blanca y puños negros, y una con pecheras", y otra tipología en la que se bordan las mangas completas, recibiendo el nombre de camisas labradas como la "camisa de lienzo labrada de negro con los puños de dibujos"[47], que se cita en el testamento de Ana Pérez Galache y que son las que priman en los documentos consultados y que son las antecesoras de las camisas galanas que se siguen empleando en indumentaria tradicional charra.

Otra prenda en la que se aprecia una clara evolución es el manteo, ya que si en 1702 se hallan referencias como "manteo verdoso, de paño ordinario nuevo"[48] y otros manteos lisos de paño azul y manteos

---

[40] AHPS, Protocolos Notariales, 2034, Francisco González de Miranda, fols. 20r-34v.
[41] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda s/f. "Yd otro nuevo con botón de plata en veinte y dos".
[42] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda, s/f. "Yt un camisón labrado y bordado con dos botones de plata en cuarenta", "Yt un camisón nuevo con dos botones de plata liso en 33", "yt otro con dos botones de filigrana".
[43] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda, s/f.
[44] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda s/f.
[45] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda s/f.
[46] AHPS, Protocolos Notariales, 2033, Juan Martín Callejas, 47v.
[47] AHPS, Protocolos Notariales 2033, Francisco González de Miranda, s/f.
[48] AHPS, Protocolos Notariales 2033, Juan Martín Callejas, folios 46R-49V.

de palmilla, en el segundo tercio del siglo XVIII comienza a ser recurrente la aparición de manteos de paño con cortapisa azul o con cortapisa encarnada. Los de cortapisa azul se presentan en los inventarios con tasación, valorados en 30 reales, 10 más baratos que los de cortapisa encarnada que se tasan en 40. Ambos se realizan con paño pardo o veintedoseno, aunque avanzado el siglo, los de paño pardo seguirán siendo citados con cortapisa azul y los nuevos que se harán con paño de Segovia y paño de Béjar llevarán ya cortapisa encarnada, prueba inequívoca de que los de cortapisa encarnada eran más valorados, por lo que eran empleados como prendas de domingo y fiesta. En el inventario de bienes de Miguel Benito, se presenta, entre los bienes que su mujer Josefa González llevó al matrimonio, tres manteos: uno de cortapisa azul, otro de cortapisa encarnada y otro de bayeta serrana. Este último es un caso excepcional, no así los otros dos que son de recurrente mención a lo largo de todo el siglo XVIII en los documentos consultados. Así bien, nos hace ver que ambas prendas eran empleadas por la misma persona. Uno de ellos, aparentemente el azul, sería empleado como ropa de diario, mientras que el encarnado como ropa de gala.

Junto con el manteo de paño pardo, la mujer guinaldesa del XVIII llevaba mandil de veintedoseno negro con terciopelo alrededor, pues así se ha podido certificar tras la consulta documental. Sirva como ejemplo de ello el "mandil de veintidoseno guarnezido de terziopelo" que se hallaba en un arca de Juan Rodríguez, junto con "un manteo de paño pardo con cortapisa de sempiterna encarnada"[49].

La jubona, prenda de busto femenina por excelencia en la indumentaria, será de recurrente aparición. Aunque conviviendo con jubones y justillos, será aquella la prenda más empleada y sobre la que se podrá establecer una tipología. Aunque a principios de siglo se citan sayuelos, con posteridad aparecerá la jubona, que se confeccionaba en paño de Segovia y sobre todo en griseta, y que tomará posición en la moda.

También muestran una evolución y diversidad en los materiales, ayudando a componer una imagen de lo que se utilizaba, las mantillas de hombros. Realizadas en su mayoría en bayeta encarnada, se citan con picado en verde, con guarnición azul o con cinta de plata. Por último, en cuanto a las mantillas de cabeza, se diferencian según los usos, pero perviven las mismas a lo largo del siglo: de veintedoseno y de bayeta, de colores negro y encarnado, se citan grandes y "chicas".

RELEVANCIA DEL TEXTIL PARA EL ESTATUS

El modo de vestir es una carta de presentación a primera vista e históricamente ha marcado claramente el estatus social de cada individuo. Se llevan mejores galas en los momentos de la vida en que más se es visto: bodas y funerales, mostrando de esa manera la posición familiar. Así en el Fuenteguinaldo del siglo XVIII se vestían las novias con ropas buenas y reservadas para la boda. En la hijuela de los bienes que llevó de su padre Narcisa González al casar con Antonio Castro aparece un manteo "fino de la boda de la madre"[50], además de un "bentioseno nuevo de la boda y el mandil negro nuevo"[51]. En el inventario de Juan López, en el apartado de los bienes que da a su hijo Sebastián cuando casa con María Valiente, aparecen las "vistas y ropa que se le dio a la novia" que fueron veintedoseno, manteo, mandil, jubón de Segovia, pendientes de plata y dos pares de zapatos, así como dos mantillas "una chica de los hombros y otra de cobijar"[52]. Al mismo tiempo, la novia entrega como ofrenda al citado Sebastián "tres camisas y un camisón".

Pero si importante era la boda, más relevancia aún alcanza el luto, para mostrar que el difunto dejaba posibles para vestir a su familia. En los testamentos, se dice que se den lutos por el trabajo de ofrendar[53]. Este es el caso de Olaya blanco, que en su testamento deja a su nuera toda la ropa de luto diciendo que "Se la den los lutos míos que se componen de manteo y veintioseno". Por su parte en 1787 Cecilia Palomero, entre los bienes que da a su nieta, le deja "una mantilla grande negra y otra chica para enlutarme", con las que de nuevo expresaba la idea de perpetuar la memoria del difunto en el vestir. Finalmente una muestra del empleo de la indumentaria como símbolo de poder adquisitivo es el ejemplo de Francisco Sánchez, citado

[49] AHPS, Protocolos Notariales 2034, Francisco González de Miranda, leg. 3
[50] AHPS, Protocolos Notariales, 2035, Francisco González de Miranda s/f.
[51] *Ibídem.*
[52] AHPS, Protocolos Notariales, 2036, Francisco González de Miranda s/f.
[53] Costumbre popular con variantes según zonas, de encender velas por un tiempo determinado junto a la sepultura del difunto.





arriba, quien en 1702 dejó dispuesto en su testamento que se vistieran doce pobres el día de su cabo de año. El pueblo asistente a la misa, vería así el gran gasto que supuso para don Francisco el pagar la ropa y además, notarían su piedad al hacer obra de caridad.

Uno de los hallazgos más curiosos en cuanto a la diferenciación en el vestir es el que se cita en el testamento de Josefa Rodríguez al enumerar los bienes que tiene dentro de las arcas de casa de su amo. Entre los camisones se encuentra "un camisón de charro con deshilados". El concepto "vestir de charro" es muestra clara de una profunda y particular identidad salmantina que se sigue empleando en la actualidad al vestir la indumentaria tradicional, hasta tal punto que, al traje en conjunto, se le denomina "el charro" y así se dice "vestirse de charro" o "ponerse el charro".

Al buen vestir va asociada la joyería, que en mayor o menor número mostrará el poder adquisitivo y social de quien la luce. En los inventarios son de recurrente aparición los corales, que se citan o bien en hilos o bien al peso. Sirvan como muestra los "tres hilos de Corales con algunas avellanas y alcolfiles [...] con un agnus dei" en el inventario de Andrés Blanco fechado en 1702, o las "seis onzas de corales" que se encontraban entre los bienes de Isabel Rodríguez en 1764. Otro tipo de joyas abundantes son las medallas y relicarios de plata y plata sobredorada o "zahumada", así como las arracadas, amuletos engarzados, rosarios, sortijas, pendientes de aljófar y de cinco ramales como el que aparece en la dote de Jose Vazo[54] ya que a veces se repartían parejas de pendientes en los testamentos. La joyería masculina por su parte se reduce a los botones del camisón, ya citados.

La aparición de tantas y tan diversas piezas de joyería de este tipo en esta zona salmantina es un pequeño pero importante hallazgo dentro de lo que podría ser un estudio de indumentaria tradicional y joyería. Más aún cuando las piezas testigo son escasas o prácticamente inexistentes.

[54] AHPS, Protocolos Notariales, 2037, Antonio Berrocoso, s/f. "Un pendiente de ramal".

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha pretendido, a través del análisis de los bienes consultados, mostrar *grosso modo* la relevancia que tenía el textil durante el siglo XVIII en el pueblo de Fuenteguinaldo.

En los inventarios, testamentos, hijuelas y cartas de dote consultados aparecen numerosas ropas más que compondrían el completo del vestir guinaldés del XVIII, aunque se han querido mostrar únicamente las prendas que marcan la diferencia de esta zona salmantina y las que evolucionan a lo largo del siglo. El resto, en el caso de la indumentaria femenina que es la que muestra mayor diversidad, serían basquiñas, guardapiés y otras prendas que aparecen en la misma época en otros puntos de la geografía, puesto que eran la indumentaria de moda en el momento[55]. Así, aunque en esta zona el grueso de la población vestiría con la indumentaria presentada en este trabajo, a través de los datos encontrados, se puede comprobar que también existía un sector de clase social más elevada que optaba por vestir "a la francesa" que era la moda nacional del siglo XVIII.

Con todo lo expuesto, se concluye diciendo que efectivamente la indumentaria era una muestra de poder y estatus social, pero también un complemento con el que adornarse y enriquecerse, teniendo gran importancia en la presentación ante el colectivo ya que como Lope de Vega expresó en su obra *El Perro del hortelano,* "Toda es vana arquitectura; porque dijo un sabio un día que a los sastres se debía la mitad de la hermosura".

BIBLIOGRAFÍA

J. BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, "El consumo de textiles en León (1700-1860)", *Revista de Historia Moderna: Anales de la Universidad de Alicante,* nº 21, 2003, pp. 473-500.

J. BARTOLOMÉ BARTOLOMÉ, "La dinámica en la producción y consumo de textiles en León: las zonas artesanales de La Bañeza y Astorga (1700-1860)", *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea,* Nº 22, 2002.

M. GARCÍA FERNÁNDEZ, *Tejidos con "denominación de origen extranjera" en el vestido castellano. 1500-1860.*

C. HERNÁNDEZ LÓPEZ, "Pautas de consumo doméstico en las tierras de la Mancha Oriental (1620-1850)", *Revista de la Faultad de Educación de Albacete,* Nº 27, 2012, pp. 159-187.

A. HOYO APARICIO Y R. MARURI VILLANUEVA, "Pautas de consumo textil en una sociedad rural: Liébana (Cantabria), 1700-1860", *Revista de Historia Económica-Journal of Iberian and Latin American Economic History,* año Nº 21 Nº Extra 4, 2003, pp. 107-140.

E. LARRUGA, *La Provincia de Salamanca en las memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España por D. Eugenio Larruga*, Edición de M. Nieves Rupérez Almajano y Rosa Mª Lorenzo López. Salamanca 1994.

E. MARTÍNEZ ALCÁZAR, "Características del atuendo español del setecientos a través de la documentación notarial de Murcia", *Imafronte, Nº 19-20, 2007-2008, pp177-193.*

H. SOBRADO CORREA, "Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la edad moderna", *Hispania,* LXIII/3, pp. 831-843.

[55] E. MARTÍNEZ ALCÁZAR, "Características del atuendo español del setecientos a través de la documentación notarial de Murcia", *Imafronte, Nº 19-20, 2007-2008, pp177-193.* Las prendas citadas en este artículo apenas difieren de las halladas en los documentos de Fuenteguinaldo

DE MANTEOS Y MANTILLAS EN EL VESTIR SERRANO ABULENSE: ESTILOS, ADORNOS Y TRADICIÓN

Carlos del Peso Taranco

RESUMEN

Los faldamentos son sin duda las piezas más características de todas las que componen el indumento serrano. Tanto es así que en ocasiones se distinguía a las mujeres por sus manteos, y así se reconocía a las serranas de Navalmoral por sus manteos blancos *enchorrados* de tirana picada, o a las de Navalacruz por sus *mantillas de ruaja* listadas, o a las barraqueñas por sus *mantillas de rabo*. La tipología, aunque variada, se repite en cuanto a los gustos por el adorno en las distintas localidades formando parte de lo que cada pueblo considera como su "traje regional". Se hace un repaso a estas singulares piezas, haciendo hincapié en sus tipologías, ornamentos y distintos elementos de su uso en las comarcas serranas de la provincia de Ávila, con un apoyo en las piezas testigo aparecidas y en la etnografía de la imagen (principalmente la fotografía, el grabado y el regionalismo pictórico).

Palabras clave: indumentaria, Ávila, adornos.

El manteo que te pones
le comparo a una campana,
pomposita por abajo,
por arriba acinturada[1].

del Cancionero de Castilla la Vieja
(Agapito Marazuela)

LA ZONIFICACIÓN GEOGRÁFICA EN EL VESTIR SERRANO

La provincia de Ávila se vertebra en esencia en dos grandes territorios dispares: **las tierras llanas** del norte que comprende La Moraña (alta y baja) y las tierras de Arévalo y Madrigal de las Altas Torres y **la sierra** con un conjunto de valles que conforman el sur provincial. La provincia es recorrida de este a oeste por la Sierra de Gredos (desde los pagos del Cerro de Guisando mirando hacia Madrid hasta el puerto de Tornavacas y la Sierra de Candelario). Entorno a este gran macizo montañoso se alinean el resto de sierras menores (Sierra de la Paramera y Serrota, Sierra de Ávila, Sierra de Villafranca, Sierra de Malagón…) que configurarán un conjunto de valles serranos por donde discurren los grandes ríos provinciales: el Adaja (conocido como Valle Amblés), el Corneja y el Tormes, todos ellos afluentes del Duero y el Tiétar y el Alberche tributarios del Tajo.

En este ámbito geográfico se superponen distintos pueblos antiguos hasta que, tras consolidarse la reconquista en las Extremaduras castellanas a partir de la toma de Toledo en 1085, el Obispado de Ávila va conformando el territorio histórico de Ávila desde la Edad Media hasta nuestros días.

[1] Probablemente recogida en el pueblo abulense de Villanueva de Gómez (ÁLVAREZ CÁRCAMO, 2015).



Cromolitografía de F. Boronat y Satorre sobre dibujo de Joaquín Magistris Galianis. Ilustración reproducida en Reseña Geográfica e Histórica de España, 1874. En ella vemos el modelo de avilesa que dibujó Valeriano Bécquer años antes representando a una mujer del Valle Amblés con manteo de tirana picada (a nuestro modo de ver con ciertas licencias en cuanto a los diseños de la misma) y manteo arropandero o basquiña por encima. Zapato de borla y sombrero de paño recamado de cintas y flores que deja entrever el peinado de picaporte, al pecho posiblemente dengue por encima de una pañoleta blanca. El hombre vestido con chaquetilla o marsellés, chaleco y calzón con machos en borlas y media azul. La faja rematada con el cinto bordado, camisa blanca bordada y sombrero de ala ancha.

Es precisamente en este contexto geográfico e histórico donde debemos situar la indumentaria tradicional que principalmente es el vestir de las clases populares de nuestro mundo rural durante un tiempo que abarca desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX donde la moda del indumento se globaliza y estandariza a partir de la producción en masa de las piezas de vestir y el abaratamiento de estas.

En 1920, Patrocinio Martínez Jiménez realiza su "Estudio del Traje Típico de la provincia de Ávila" como memoria de licenciatura de Magisterio (inédita y conservada en el Museo del Traje), y en ella a la hora de compartimentar la indumentaria del traje abulense insiste en lo siguiente: "*Es preciso dividir en zonas la provincia de Ávila para el estudio del traje típico: Tres son las que pueden considerarse. Una al norte en la que no existe el traje ni ha existido; otra es al sur que comprende la comarca central y valle del Tiétar en las cuales existen y es donde ha tenido su origen el auténtico traje abulense. Otra zona, es donde ha existido traje y existe pero con algunas ligeras influencias de las provincias limítrofes*" (pg. 25).

Y es sin duda la zona serrana central el área donde concentraremos de manera primordial nuestro trabajo de tipificación de prendas características[2]. Principalmente se enfocará en el análisis de las piezas tes-

[2] Especialmente el Valle del Alberche y en menor medida el resto de comarcas serranas (Valle Amblés y Valle del Tiétar). Son sin duda las tierras del Alberche, especialmente arcaicas en usos y costumbres, estando a la altura de áreas hispanas con un alto valor etnográfico como El Rebollar salmantino o el zamorano Aliste, por poner algún ejemplo conocido. Dejaremos para otra ocasión el estudio de las comarcas limítrofes con Salamanca donde destaca el indumento de Becedas emparentado con el vestir serrano salamanquino y donde la mujer gasta manteo de vuelta con encintados y lentejuelas.





Ávila estuvo representada, en la Exposición del Traje Regional de 1925, del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, por Candeleda, La Serrada, Becedas, San Juan de la Nava y El Barraco. Hasta Madrid viajaron mantillas, monteras, camisas de corchados, blusones, sayuelos de mujer y de hombre, coletos, bragas y pañuelos del rancio vestir serrano, representando a la provincia de Ávila. Especialmente importante fue la presencia del indumento barraqueño que se lució en siete maniquís. A la derecha pareja de barraqueños; la mujer se engalana con mantilla de ceñir recamada de ondas galones y terciopelos y mandil de velas, pañuelo de talle de lanilla y pañuelo a la cabeza. Llama la atención el interesante conjunto masculino por lo arcaico del vestir conservando el sayuelo con brahones y cordonadura, bragas y polainas, sombrero de ala ancha, camisa labrada y el cinto bordado en colores que se escamoteó por debajo del sayo cuando debía de haberse lucido por encima. A la izquierda una mujer luce un traje posiblemente de Becedas, con manteo de vuelta engalonado de cintas de seda, dengue, jubón acordonado y mandil de farfalar. La indumentaria del oeste provincial es especialmente desconocida y requiere un estudio minucioso de sus fuentes documentales todavía por hacer.



(Izquierda) Mujer de El Barco en día de fiesta.(Centro) Trajes de Junciana y El Losar. (Izquierda) Pareja de La Carrera. Estas mujeres del oeste provincial aparecen ataviadas con distintos tipos de manteos, desde los encintados con galones metálicos y terciopelos hasta los serigrafiados pasando por los manteos de vuelta encintados con colonias y rematados en ondas en recorte muy del gusto charro. Camisas bordadas, dengues y mandiles de farfalares y ondas adornadas con lentejuelas delatan la cercanía de las tierras salmantinas.

tigo completándolo con la aportación de la documentación gráfica (grabados, fotografía y pintura costumbrista especialmente).

De todas las piezas que conforman el vestir serrano de la mujer, son sin duda las faldas las piezas más características de todas con las que se avía. Tanto es así que en ocasiones se distinguía a las mujeres por sus manteos, y así se reconocía a las serranas de Navalmoral por sus manteos blancos *enchorrados*[3] de tirana picada, o a las de Navalacruz por sus *mantillas de ruaja* listadas, o a las barraqueñas por sus *mantillas de rabo*. La tipología, aunque variada, se repite en cuanto a los gustos por el adorno en las distintas localidades formando parte de lo que cada pueblo considera como su "traje típico".

Con matices podemos considerar dos tipologías distintas[4]:

- Las piezas arcaizantes que corresponde a las mantillas conservadas en el antiguo Concejo de El Barraco (San Juan de la Nava y El Barraco).
- El modelo decimonónico de vestir con manteos cerrados. Es el más abundante y el más difundido en todas las localidades de estudio.

Nos centraremos esta vez, en el estudio de las piezas testigo[5] y en como aparecen reflejadas en la documentación gráfica (dibujos, grabados, la obra pictórica costumbrista de las primeras décadas del siglo XX y fotografía). Las referencias orales aportadas por los serranos que han conservado en su memoria viva la ocasionalidad que envolvió el uso del indumento nos ayudarán a comprender su supervivencia. Y por último, un repaso a las modas de transición y a la sustitución de estas sayas por piezas más modernas y el análisis de mantillas de acristianar completará la visión de la indumentaria serrana centrada esta vez en estas singulares piezas de cintura. Dejaremos para otra ocasión el análisis de la documentación escrita[6].



Tipos de Cebreros hacia 1875. Ejemplos del vestir de labradores acomodados. Aunque abandonan los manteos de tiranas siguen apareciendo bien henchidas de caderas muy del gusto decimonónico y con guardapiés listados que tanto proliferaron en tierras madrileñas y aún en toda la meseta sur. Un vistazo más detallado de las escenas nos habla de las lorzas descosidas de los manteos (en el ejemplo central) que hace que dé a la saya cierta cola, los pañuelos con sus distintas maneras de colocarse, la manteleta blanca interior que asoma tímidamente y que servía para resguarda esa pieza exterior de más valor, el sombrero de rueda del labrador, el moño de rosca que se adivina donde los rizos han sido sustituidos por trenzas o el pañuelo ocioso entre las manos de la moza. Detalles todos ellos del vestir antiguo popular.

[3] Se denominan chorros a las tablas marcadas en los manteos serranos. La misma denominación aparece en la Sierra de Madrid (FRAILE, 2002) y en algunas localidades segovianas (MAGANTO, 2015).

[4] Aunque en propiedad se distingue bien el vestir antiguo del siglo XVIII, (principalmente el conocido traje de rabo barraqueño) del indumento del siglo siguiente de sayas cerradas abultadas de caderas todas las indumentarias tradicionales tienen añadidos de distintas épocas y modas que le dan al conjunto un carácter atemporal.

[5] El año 1992, junto a mi buen amigo el folklorista Carlos Porro, empezamos una campaña de recogida de materiales de interés etnográfico en el Valle del Alberche, aprovechando los vínculos familiares con la comarca de la que soy oriundo, la tierra que nunca me vio nacer. Desde las primeras encuestas constatamos la riqueza y el arcaísmo excepcional de estas tierras serranas avilesas. La documentación que floreció en numerosas referencias al vestir tradicional se enriqueció con un corpus de tradición oral de primer orden: romances, tonadas de ronda y baile, cantos de trabajo, temas de rabel, músicas de cuerda, repertorios de boda y temas propios de gaitilla y tamboril conforman los materiales sonoros de aquellos años en pueblos como Navalmoral, Navalacruz, El Barraco, Burgohondo, Navarrevisca, Serranillos, Navalosa, Hoyocasero, Villanueva de Ávila, San Juan de la Nava… muchos de ellos todavía inéditos.

[6] No fueron muy dados los serranos a acudir a los escribanos para dejar constancia por escrito de estos bienes materiales, especialmente en los pueblos más pequeños. Necesariamente la información aquí plasmada se deberá de completar con el tiempo, con el vaciado de protocolos notariales. Este análisis exhaustivo se puede consultar para el traje de rabo barraqueño en DEL PESO TARANCO (2016).



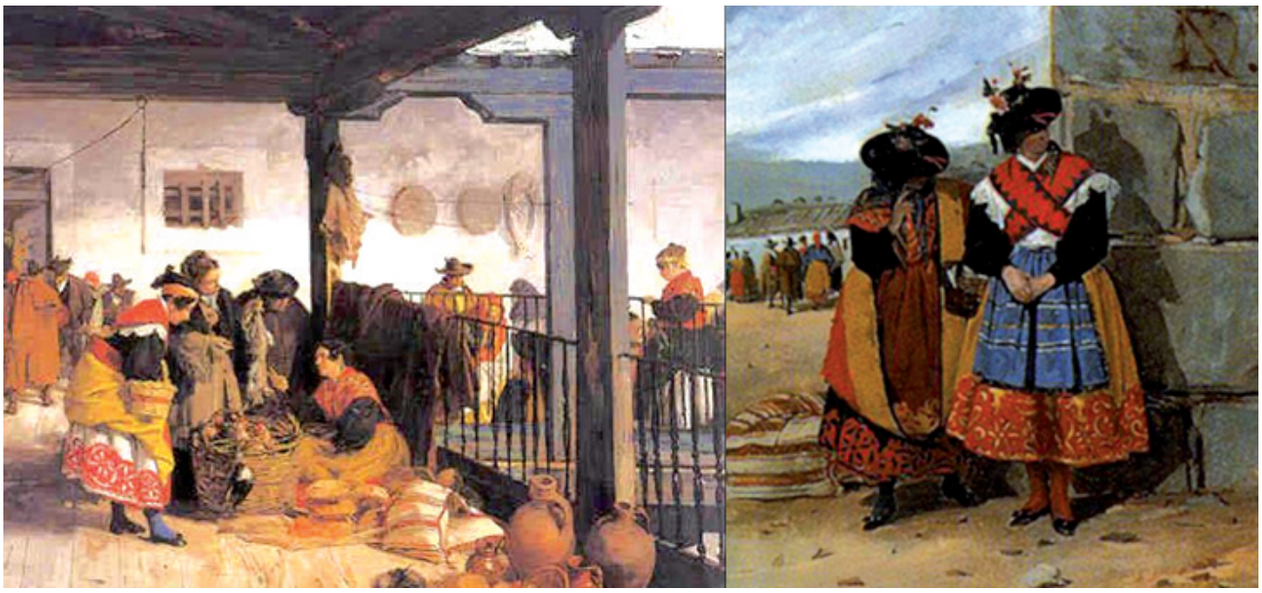
Baile de tres de Las Navas del Marqués. Diciembre de 1930. Foto Miguel Catalán. Publicada en R. Menéndez Pidal, Cómo vivió y cómo vive el Romancero (s.a.), 2a ed. en Estudios sobre el Romancero (1973), p. 56. Ramón Menéndez Pidal acude a este pueblo del partido de Cebreros a documentar los bailes romanceados, bailes de boda, el Gerineldo y otros romances de Las Navas. De ese día tenemos esta imagen donde las mujeres lucen guadapiés listados y encintados en el tercio inferior. Este tipo de piezas abundarán hacia tierras madrileñas.



Tipos populares de los partidos de Arenas de San Pedro (arriba izquierda), Piedrahita (abajo izquierda), El Barco de Ávila (abajo derecha) y Ávila (arriba derecha). Actos festivos del Colegio Oficial de Secretarios. Revista Estampa (1930). Fotos de José Mayoral Encinar. La escena representa un grupo de señoritas ataviadas para la ocasión al modo tradicional, en una época donde ya no era costumbre vestir estas galas antiguas. Peinadas de rodetes y con ondas al agua, dejan entrever todavía algún picaporte galano. Mientras los talles se cubren en su mayoría con pañuelos del ramo y mantones de seda entre los manteos aparecen manteos picados o bordados (partido de Arenas de San Pedro) o manteos encintados con uso de lentejuela y ondas de terciopelo que delatan su cercanía charra. Como elemento singular uno de los grupos (las que representan a la comarca barcense) añaden la gorra de paja de centeno como seña de identidad aunque es más pieza de mercado o trabajo antes que pieza para engalanarse el día de la fiesta. Entre las mujeres se deja ver alguna charra y candelera de la provincia vecina.



La bendición del abuelo, Valeriano Bécquer (1875). Representa el acto de bendecir la comida en una estancia rural, probablemente del Valle de Amblés. La escena no podía ser más detallista. La familia reunida alrededor de una escuilla espera la bendición del pan por parte del cabeza de familia. El abuelo, con gedejas, viste coleto, sayuelo, bragas y se ataca los pies con albarcas de material. Entre los otros personaje masculinos, el más jovencito luce el peinado de mecha, muy característico todavía hasta principios del siglo XX en todos los jóvenes serranos. La abuela rodea la frente con un pañuelo a modo de diadema mientras que la más joven de las mujeres, peinada con picaporte y rodetes de ochos detrás de las orejas, deja entrever su manteo de tirana picada por debajo del manteo arropandero. Sobre el regazo de la madre un niño de manteíllo, gorrilla y babero espera paciente su comida. Valeriano Bécquer tomó los apuntes para sus dibujos del natural por lo que la escena resulta de alto valor etnográfico.



(Derecha): Mercado de Ávila (1875) por Ángel Lizcano Monedero. Llama la atención la mujer de manteo blanco con tirana picada en rojo y media azul que luce un pañuelo a modo de diadema en el pelo, muy del gusto provincial. Por debajo del dengue rojo asoma la pañoleta blanca (Izquierda): Tipos del país en la posada de la Plaza de la Feria, (1874) por Ángel Lizcano Monedero. Tipos del Valle Amblés, mujeres tocadas con los sombreros de paño cuajados de adornos que pintó también décadas antes Valeriano Bécquer. Manteos de tiranas picadas en distintos colores, dengue y pañoleta blanca, mandil de picote, mangos y media encarnada componen el arreo tradicional de los tipos populares.

DE CINTURA PARA ABAJO Y DE ADENTRO A FUERA

Aunque ya se ha insistido en numerosos trabajos de indumentaria tradicional conviene recordar que la mujer se empezaba a vestir de cintura para abajo con la camisa[7], pues esta pieza era la que estaba en contacto directo con la piel. Las camisas normalmente eran elaboradas en lienzos caseros[8] de fino lino (echando normalmente para los haldares el hilado con las estopas más bastas) y sus hechuras llegaban hasta las rodillas. Sobre esta pieza se empiezan a superponer los manteos bajeros. Enaguas, pololos y demás piezas interiores no se corresponden con la indumentaria tradicional serrana y sí con piezas del vestir más urbano que llegan al mundo rural tardíamente, con la sustitución de la antigua camisa de lino serrana por modernas ropas manufacturadas en algodón y cortas de faldas donde necesariamente había que incluir una enagua para evitar, ahora sí, el roce de los manteos a las piernas.

Por encima de esta pieza interior, la camisa, las serranas disponían los distintos faldamentos que en número importante ensanchaban las caderas y estrechaban el talle. Normalmente se escamoteaban por debajo de las sayas más adornadas, manteos lisos de adornos en distintos colores o piezas ya en desuso dejando las más ornamentadas para el exterior (especialmente para días marcados en el calendario).

Traemos a colación las palabras de FRAILE GIL (2002) que acertadamente recoge el testimonio de una madrileña entrada en años en su libro Disquisiciones galanas en el capítulo dedicado a "la tarea de revestirse" contándonos lo siguiente:

Cuando yo era niña vivíamos en Ávila y todos los días traía la leche a casa una mujer de pueblo muy abultada de faldamenta; y cuando hacía frío le preguntaba mi madre: —¿Cuántos refajos trae hoy, maría?, y contestaba ella: — Siete y el triperillo. Añade además sobre este refajo triperillo de lienzo blanco que *fue, en las zonas aisladas y más arcaizantes en su indumentaria, algo que incorporaron en época muy tardía*.

Refajos triperos de lienzo[9] rematados en una sencilla puntilla de ganchillo hemos llegado a ver en distintos pueblos, modelos más populares y modernos lejos sin duda de las enaguas recamadas de puntillas y entredoses de lujo más propio de la urbe que de la sierra.



Saya tripera de lienzo moreno que a fuerza de lavarlo se vuelve blanco. Sencilla falda de hilo rematada con una discreta puntilla en el bajo. Este tipo de piezas se usaron pegadas al cuerpo ya de forma tardía al desaparecer las largas camisas serranas y ser sustituidas por camisas más cortas dando como necesidad el uso de estas piezas interiores. (Navalmoral).

[7] Sobre la camisa serrana y las características de la misma conviene consultar el trabajo dedicado al vestir barraqueño (DEL PESO TARANCO, 2016).
[8] Hilado en *las velás* de la sierra y mandado tejer a los numerosos telares que existían en toda la Sierra, siendo los últimos que han estado activos los de Navalosa para la fabricación de mantas *pingueras* o de tiras (trapos) (TIMÓN TIEMBLO, 1985).
[9] De lienzo moreno que a fuerza de lavarlo y de exponerlo al sol solía "curar" y blanquear.



Saya tripera de lino y lana. Adornada con un sencillo remate bordado de hondas. Fue prenda interior. (Hoyocasero)



(Superior) detalle del tableado o enchorrado de un manteo serrano.(Inferior) Detalle de la cintura de un manteo fruncido. Los manteos podían ir con una única abertura delante o podían montarse con una trampa o alzapón que permitía ajustar mejor las distintas cinturas.



Figura 12: Forma de guardar los chorros. Este tipo de forma de guardar los manteos aparece también en otras provincias hispanas como Madrid o Segovia por poner algunas ejemplos de provincias limítrofes.

Josefa Ballesta y Azuar en su Memoria[10] sobre Prendas interiores del traje regional (Museo del traje, trabajo inédito, mayo de 1924) hablando de la región central o castellana describe para el Valle Amblés (Ávila) estas piezas del vestir serrano:

El manteo: es una especie de saya o refajo hecho con bayeta o paño. La mujer avilesa solía ponerse de éstos hasta 14; ahora muchos menos pero cuando va de fiesta se pone ocho o nueve y a diario cinco o seis. Estos manteos pueden clasificarse en dos clases: manteos de abajo y el manteo o manteos de encima. Los de abajo son sencillos confeccionados de un tejido de lana y lino hecho por ella, al que le dan el nombre de tramado, la urdimbre es de lino y la trama de lana. Estos tramados son unos blancos solo, sin teñir y otros a listas estrechitas blancas y negras, empleando la lana

[10] Durante las primeras décadas del siglo XX se recogen las Memorias de los estudios de Magisterio de distintas provincias españolas, dirigidas por Luis de Hoyos Sáinz, que están depositadas en el Museo del Traje de Madrid permaneciendo inéditas. Entre ellas se incluye esta de Ballesta y Azuar y la de la provincia de Ávila elaborada por Martínez Jiménez, ya citada.

en sus colores naturales y otros en que alternan las listas con lana teñida de encarnado u amarillo y otros amarillos que tiñen también en casa. En cuanto a la forma del manteo es un rectángulo de 2,88 m por 0,67 m. En el bajo tanto por el derecho como por el revés, le ponen unas tiras de bayeta de 24 cm de ancho que le llaman harpón y que sirve para que se queden más huecos estos manteos. Las tiras de bayeta son de colores fuertes (verde, encarnado, amarillo, etc.) En la cintura se frunce todo este vuelo que les aumenta enormemente y más si se tiene presente el número de ellos que se ponen.

De esta pormenorizada descripción llama la atención la referencia a piezas listadas que se nos antoja un buen retrato de las *mantillas de ruaja* de Navalacruz que luego veremos, piezas estas que aunque fueron de uso externo en muchas localidades seguramente desaparecían tapadas por los hermosos manteos de tirana picada que camparon a ambos lados de la sierra para los días de más fiesta.

Como características generales de los manteos bajeros[11], comunes a la mayoría de ellos, está la escasa decoración de estos, la presencia de lorzas o alforzas y trampas para el cierre delantero, el remate del vuelo con bieses o cintas que protegían del roce y el uso de ruedos[12] colocados bien en el interior o bien en el exterior, generalmente en paño que contraste con la pieza y cuya finalidad era proteger y dar cuerpo al bajo del manteo.

Fue común la disposición de manteos bajeros en distintos colores que lucirían en una paleta cromática sin par en el baile del rondón y en el remeneo de sayas de las seguidillas serranas. Así lo refleja la conocida copla del *Baile de los Cuartos* de Serranillos[13]:

La del manteo verde,
verde verdoso,
lleva el azul debajo
maravilloso.
La del manteo verde,
verde verdea,
lleva el azul debajo
que se le vea.

También como pieza interior se usaron los denominados *refajos*, ejemplares con escaso vuelo elaborados a ganchillo con un desparrame de vueltas de zigzag en colores muy extendidos por otras provincias hispanas[14]. Así mismo se recoge el uso de cojines o tontillos[15] en las caderas para ahuecar el conjunto de sayas y sujetar el peso de las mismas.

Este importante abultamiento de caderas llamó la atención, todavía a principios del siglo XX a un jovencísimo Federico García Lorca que de visita en Ávila el 19 de octubre de 1916 remite una carta a su familia desde la Academia de Intendencia militar en estos términos: "*Los campesinos visten como antiguamente, las mujeres con las faldas enormes de anchas y de muchos colorines con grandes pañuelos de flores y preciosos aretes…*".

Medio siglo antes en plena corriente romántica, los hermanos Bécquer pasan una temporada en Ávila. Valeriano Bécquer llega a Ávila en 1867, pensionado por el gobierno de Narváez con el fin de plasmar los

---

[11] La presencia de estos manteos bajeros ha perdurado hasta bien mediado el siglo XX pues todavía muchas de nuestras abuelas gustaron de incluirlos por debajo de las faldas de algodón negro especialmente en invierno y aún tuvimos la ocasión de ver a alguna mujer en la década de los ochenta del siglo pasado luciendo a diario manteos del color natural de la lana (denominado en la Sierra de color *pasa*) aunque también se gastaron de lino y lana, y en los dos colores propios de la lana en lo que se conocían como manteos *garrapiñanos* (Navalmoral).

[12] El ruedo tiene distintas denominaciones en la sierra usándose el término *rebezo* en localidades del Alto Alberche como Serranillos o Navalosa. Los ruedos afianzan la zona baja del manteo y tienen además una función ornamental pues suelen ser con colores contrastado con la pieza que aderezan. Por este papel decorativo recibe en ocasiones la denominación de tirana si va vista al exterior (Navalmoral). Muy comúnmente va rematado en picos o pequeñas ondas para afianzar su carácter decorativo (tanto si es exterior como interior).

[13] Fue muy común bailar a la novia en toda la Sierra durante la celebración de los desposorios. Complejos rituales en los que el indumento de la novia tenía una relevancia plena. En el caso del Baile de los Cuartos de Serranillos se prendían los billetes en el mismo traje de la novia mientras que las monedas iban a adornar la manzana con la que daba las vueltas al baile acompañada de los hombres de la boda. En Navalacruz era costumbre prender la ropa que se regalaba en los trajes de los novios (una toalla, un pañuelo…) y con esa guisa participaban de las galas de la boda. En otro orden de cosas aparecen relacionados con la joyería, los rituales de *echar los collarejos* en El Barraco y *los ceazos* en San Juan de la Nava ampliamente descritos en DEL PESO TARANCO (2016). Para más información sobre los bailes de boda en la cercana provincia de Madrid se puede consultar la obra de LEÓN FERNANDEZ (1996).

[14] Se recogen piezas similares en Palencia (ORTEGA, 1988), Segovia (LÓPEZ GARCÍA BERMEJO et al. 2000) y otras provincias castellanoleonesas.

[15] Hemos recogido la denominación popular de *meriñaque* para estas almohadillas en Navalmoral. Su uso está extendido en muchas provincias españolas.

tipos populares abulenses. Su hermano Gustavo Adolfo escribiría para la revista La Ilustración de Madrid[16] acompañando el dibujo de sus conocidas Labradoras del Valle Amblés, Tipos de Ávila, lo siguiente: *"…el airoso guardapiés amarillo franjado de rojo….su talle apretado y sus caderas redondas, realizan el ideal de la muchacha bonita de aldea, limpia, hacendosa y alegre, que huele a tomillo y mejorana"* ayudando con ello a crear el estereotipo de vestir provincial de serrana de manteos huecos y ampulosos.

Unos años más tarde Manuel Valcárcel[17] en 1872, nos describe el vestir de las mujeres serranas en el modelo decimonónico imperante: *Las mujeres usan una saya o manteo las más veces muy bueno y plegado todo alrededor, guarnecido siempre por la parte baja de una ancha cinta de terciopelo de color más oscuro que el manteo, a la que llaman tirana.*

LAS PIEZAS ARCAIZANTES: LAS MANTILLAS DE CEÑIR

El uso de mantillas en el Valle del Alberche es exclusivo del antiguo Concejo de El Barraco, asociadas al traje de rabo, aunque en ocasiones este término de mantilla se ha usado para denominar ciertos tipos de manteos cerrados[18] (Navalacruz, El Arenal). Las mantillas de El Barraco[19] se incluyen dentro de los rodaos de uso tan común en la franja leonesa y más raro en las zonas castellanas (en Segovia y Burgos está más extendido el uso de manteo cerrado que del rodao y son escasas las referencias a este tipo de piezas[20]).

Estas piezas enlazan con las *mantillas de zeñir* que asoman en el antiguo traje maragato y que aparecen citadas esporádicamente en Aliste y en otras regiones españolas, siendo piezas arcaicas que escasamente han pervivido[21], usadas tradicionalmente a pares (una para la delantera y otra para la trasera). Así mismo, este tipo de prendas emparentan con las *chialdetas*, *giraldetas* o faldas abiertas adelante de las novias sefarditas del norte de Marruecos, con un claro origen ibérico[22].

---

[16] En la revista La Ilustración de Madrid. Madrid: Año I, Número 3, 12 de febrero de 1870.

[17] VALCÁRCEL, M. (1872). La mujer en Ávila 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*. Madrid: imprenta de Miguel Guijarro. Este texto acompañó a la conocida litografía de Luis Pellicer sobre un dibujo de Valeriano Bécquer en sus conocidas "Castellanas de Salobral", paradigma del tipismo de la mujer abulense.

[18] En la cercana Navalcruz los manteos listados en blanco y crudo adornados en ruedo por paño rojo, verde o negro reciben el nombre de mantillas de ruaja mientras que estas mismas piezas en Navalmoral se denominan manteos de beatas. En El Arenal en el vecino Valle del Tiétar, los manteos reciben también la denominación de mantilla (PECES AYUSO, 1996) e igualmente nombran mantillas los curiosos guardapiés de la localidad cacereña de Montehermoso (FRAILE, 2002). Para distinguirlas de las mantillas de cabeza, estas se denominan en la comarca mantellinas mientras que las de envolver chiquillos vienen especificadas como mantillas de niño en los protocolos notariales y las mantillas de talle se denominan dengues.

[19] Insiste MARTÍNEZ JIMÉNEZ (1920) en las denominaciones locales, de esta prenda de uso generalizado en Castilla "*más extendidas en otras regiones como Segovia, Valladolid, Salamanca como el rodao, manteo de vuelta, denominada mantilla en algunas otras áreas geográficas muy definidas etnográficamente como Aliste, Segovia o ésta de El Barraco*". En otro párrafo de su obra nos dice: "*También en esta región el manteo es llamado de vuelta (…) estos manteos de vuelta son típicos de la provincia de Salamanca pero como la mayoría de los pueblos de Barco de Ávila y la parte de los de Piedrahita han pertenecido a la política de dicha provincia es natural que hayan tomado la forma típica de alguna d sus prendas, sobre todo las vistosas como es entre ellas el manteo de vuelta*". Manteo de vuelta es también la denominación común en la Tierra de Campos palentina.

[20] GONZÁLEZ-MARRÓN (1989) recoge el uso de manteos abiertos en Pedrosa del Príncipe (Burgos). En Segovia aparecen manteos abiertos, con la misma denominación de mantilla en algunos pueblos del piedemonte de Guadarrama donde se lucían con la abertura por delante, aunque también existen referencias a las mismas en Pinarnegrillo y Abades (MAGANTO, 2015) y es probable que su uso estuviera más extendido por la provincia antiguamente. En LOPEZ GARCÍA-BERMEJO et al. (2000) podemos admirar un par de estas mantillas segovianas aunque con escasísima explicación por parte de los autores. Algo más explícita es MAGANTO (2015) con las mantillas segovianas documentándolas en distintas localidades del trazado de la Cañada de la Sierra (Valverde del Majano, Bercial, Madrona, La Losa, Otero de Herreros, Ortigosa del Monte, Vegas de Matute y Valdeprados entre otros), donde indica que han sido utilizadas como prendas bajeras y festivas decorada a base de picados, emparentándolas con el vestir de los danzantes de enagüillas de Castroserna de Abajo (faldilla abierta en la parte delantera decorada con listas). Esta autora segoviana utiliza el término faldellín para denominar a lo que la tradición llamó siempre mantilla, recuperándolo del Diccionario de Covarrubias, intentando explicar histórica y socialmente la pieza. Entendemos que debió ser a finales del siglo XIX cuando estas primorosas y antiguas piezas segovianas desaparecen debajo de los manteos de tiranas. En el resto de la provincia de Ávila, aparecen en la franja cercana a Salamanca; especialmente interesantes son los manteos o mantillas de Becedas. Enrique Borobio, hasta la fecha no ha localizado ninguna pieza testigo con esta tipología de mantilla en la provincia de Soria, después de un intenso trabajo de campo. Alfonso Diez Ausín documenta en Palazuelos de la Sierra (Burgos) estas mantillas de ceñir, las mantillas pardas lucidas siempre a pares, una delantera y otra trasera y así aparecen en el conocido grabado de "La feria de las criadas de Villalbura (Burgos)".

[21] Quizás sea el traje de rabo el que mejor ha conservado el uso de estas mantillas que entroncan con las modas femeninas del siglo XVII hasta finales del XIX.

[22] DÍAZ-MAS, P. (2006). Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí. Actas del Curso Folklore, literatura e indumentaria. Museo del Traje (Madrid). FRAILE (2004) al hablar de la indumentaria sefardita nos dice lo siguiente: "*La falda envolvente llamada giraldeta sí sabemos que fue prenda de diario y que tuvo sus paralelos cercanos en las faldas abiertas que con muy buen ojo situaba ya el doctor Ovilo, a finales del siglo XIX, en el Noroeste peninsular. El dominio de estas prenda se extendía entonces en España por toda Galicia, Asturias, Falencia, Burgos, Zamora, León y Salamanca, llegando incluso hasta las provincias de Cáceres, Ávila y Segovia".*





(Izquierda): mujer avilesa de Ortiz Echagüe (TIPOS Y TRAJES. 1932.). Esta imagen sirvió para fijar el prototipo del traje abulense. La mujer luce un soberbio manteo de tirana picada, se observan en medio del campo de la saya las iniciales bordadas de la dueña, quizás por licencia fotográfica posó la modelo sin mandil. Sobre ellas nos dejó en su obra esta apreciación: "En días de feria, los vecinos de los contornos de Ávila acuden al mercado; ellos con sombreros anchos y amplias capas, ella lleva sombrero de capota con su soberbio corazón bordado, pañolón de flores y abundantes refajos; el de encima de rabioso amarillo, con los bajos de chillones colores".
(Derecha): Castellanas de Salobral, litografía de Pellicer sobre dibujo de Valeriano Bécquer. Dos mujeres amblesinas, henchidas de caderas y tocadas con el sombrero como describiera su hermano Gustavo Adolfo, lucen en todo su esplendor los manteos de tirana picada.



(Derecha e izquierda) Mantillas barraqueñas con el ribete de seda azul, terciopelo y galón y puntilla metálicos.
En una de ellas la esquina decorada con el árbol de la vida.

Mantillas conocidas en la zona de influencia leonesa como rodaos, rodos o manteos de vuelta. Son manteos abiertos cortados en forma de semicírculo, cuya abertura se dejaba en la parte trasera. El traje de rabo ha mantenido el uso del par de mantillas superpuestas una encima de la otra. La cimera se ata con la abertura en la parte de delante para llevar posteriormente las puntas a la parte trasera donde se prende con un alfiler formando el rabo que da nombre al traje[23].

La apertura delantera de estas mantillas de ceñir se ha conservado no sólo en las *giraldetas* sefarditas sino también en las mantillas segovianas y en estas mantillas barraqueñas, donde suele montar el lado izquierdo (donde se sitúa el remate del esquemático árbol de la vida) sobre el derecho.

Este modelo de mantillas arremangadas entronca con distintos recogidos arcaicos de piezas de cintura que han pervivido especialmente en el Valle del Alberche. El uso de estas piezas de cintura recogidas está documentado en muchas obras pictóricas (recordemos los dibujos de Valeriano Bécquer en Soria y Ávila por poner uno de los muchos ejemplos que existen). De todas las existentes nos llama la atención el especial parecido que tienen las madrileñas que aparecen junto a la pasiega en la conocida obra de Antonio Carnicero Mancio "Ascensión de un globo montgolfier en Aranjuez[24]" pintada hacia 1784, repitiendo el modelo de recogido de las mantillas abulenses.



(Derecha) Mantilla trasera de ceñir del traje antiguo maragato (León). Estos primitivos indumentos eran lucidos por parejas (mandiles de por detrás y por delante). La maragata abandonó este arreo característico a favor de los manteos adornados de terciopelo y azabache. Detalle del grabado recogido en Colección de trages de España..., Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. 1777. (Izquierda) Berberisca con chialdeta o falda abierta de las novias sefarditas del norte de Marruecos. "La Mariée juive", acuarela de Eugène Delacroix.

[23] En la localidad palentina de Antigüedad los manteos reciben el nombre de manteos *raberos* (ORTEGA, 1988). Los manteos de vuelta abundaron especialmente en la Tierra de Campos, en ocasiones adornados con franjas picadas imitando encaje como en Grijota (Palencia).

[24] Algunos autores relacionan el suceso con la ascensión de otro globo de estas características, por el marqués d'Arle y Pilastre de Rozier, el 23 de noviembre de 1783 en El Escorial, lo que reforzaría la presencia de serranas enmonteradas y con mantillas vueltas al modo de las barraqueñas, en un modelo de vestir más extendido por las sierras madrileñas aunque, bien pudiera el pintor haber incluido en su obra una galería de tipos de las provincias siguiendo una moda pictórico-antropológica de la época por lo que no sería descabellado que fueran segovianas o abulenses más que castellanas nuevas.



(Izquierda) Mantillas pardas de Palazuelos de la Sierra (Burgos), lucidas siempre a pares. Foto Alfonso Díez Ausín.
(Derecha) Mantilla segoviana. Otero de Herreros (Segovia). Decorada con picados. Foto Esther Maganto 2011.



(Izquierda y derecha) Detalles de personajes del cuadro "Ascensión de un globo montgolfier en Aranjuez"
pintado por Antonio Carnicero Mancio (hacia 1784). Distintos recogidos de sayas para las galería de tipos. Similares a las mantillas de El Barraco.



Mantillas de ceñir de niña de El Barraco. La mantilla verde es una mantilla cimera que sólo está adornada en las partes que se ven,
en este caso con una tirana picada. Estas piezas siempre se han lucido a pares.

Este tipo de mantillas cimeras arremangadas se reconocen en general por el tipo de aderezo que llevaban, centrándose generalmente en las partes visibles de las dos caras en un afán de economizar materiales de por sí caros. La ornamentación de estas mantillas es rica y variada (y así lo recogen los protocolos notariales prolijos en detalles del adorno) basándose generalmente en encintados, pasamanería, abalorios y lentejuelas, ondas, galones dorados y plateados, terciopelos, puntillas metálicas, *carquises* (al igual que en los dengues), y en menor medida bordados y bordados de aplicación. Las piezas iban bordeadas con una cinta de color denominada orillo. El número de cintas o ribetes echados al adorno oscila desde sencillas cintas hasta un número elevado de ellos. Muy características son las mantillas adornadas con cintas de seda azul y en menor medida verde[25] acompañadas con galones dorados y encintados de terciopelo y acompañando la esquina visible con un esquemático árbol de la vida tan común en este tipo de piezas en comarcas del área leonesa. Esta pieza barraqueña se nos antoja especialmente similar a la lucida en el traje de vistas albercano donde la guarnición azul se trastoca por una en seda rosa conservando los encintados de terciopelo y las pasamanerías metálicas[26] y el esquemático árbol ornamentando la esquina. En cuanto a los colores abundan las mantillas rojas, negras y azules aunque aparecen de otros colores como pardo, verde, amarillo incluso blanco. El bajo de las mantillas, que recibe el nombre de ruedo o *roero*, se suele rematar de paño de color que contraste o tela estampada de vivos colores. En ocasiones el número de mantillas supera la docena en un único inventario. En los protocolos notariales se especifican las mantillas de niño que repiten adornos similares a las mantillas de mujer. En el afán de inventariar las piezas de indumentaria se recogen hasta las piezas más deterioradas[27].

EL VESTIR DECIMONÓNICO: LOS MANTEOS

Al margen del uso relicto de los manteos de vuelta en el antiguo Concejo de El Barraco (denominados en las sierras abulenses con su antigua voz de mantilla) y las singularísimas indumentarias de Becedas[28] y las tierras del oeste de clara influencia charra, el resto de la provincia se ancló en el vestir de sayas y manteos cerrados de amplio vuelo[29] y primorosamente decoradas que sirvieron para forjar el arquetipo de vestir provincial.

Dentro de los distintos tipos que podemos encontrar en los manteos cimeros podemos clasificarlos en cuanto al ornamento, en manteos de tirana (picada y sin picar), manteos encintados, manteos bordados y manteos estampados. A todos ellos hay que añadir las faldas tableadas que ya en una clara transición hacia una moda más global se lucieron en las primeras décadas de siglo XX.

Sobre todo este roperío de sayas echaba la serrana un manteo amplio, generalmente sin adorno que recibía la denominación de *basquiña* o *manteo arropandero* como veremos.

LA TIRANA PICADA ABULENSE

De todas las piezas conocidas en la indumentaria abulense es quizás el manteo de tirana picada[30] el que más ha caracterizado a las serranas avilesas. Aunque el bordado de aplicación o técnica picada de re-

---

[25] Raúl Benito Calzada, estudioso de la indumentaria de El Rebollar (Salamanca) ha identificado un buen conjunto de manteos de vuelta rematados con estas cintas y ribetes de colores, abundantes en las piezas más arcaicas.

[26] Veáse los conjuntos del *traje de vistas* de La Alberca (Salamanca) conservados en el Museo del Traje (Número de inventario: CE002452) y en el Museo Sorolla de Madrid (Número de inventario: 60035).

[27] "*Una mantilla de paño con cinco ribetes y trepa azul parida de polilla*" (EL BARRACO, 1771).

[28] La indumentaria de las comarcas más occidentales de la provincia (especialmente El Barco de Ávila y Piedrahita) merecen un estudio pormenorizado. Los manteos abiertos son adornados con profusión cintas de seda, terciopelos, lentejuelas, galones metálicos y *castañuelas* aportando unas características propias al indumento serrano.

[29] Los vuelos de las piezas testigo analizadas oscilan entre los 2,40 metros a los 4 metros dependiendo de los anchos de telar que llevaban (en múltiplos de 80 cm podían llevar entre 3 y 5 anchos normalmente). En muchos casos los manteos bajeros solían ser escasos de vuelo.

[30] Aunque éste es el término más común TALLÉS CRISTÓBAL (1985) recoge las denominaciones de *rodaja picá* en Navarredonda y Cebreros, *tirana de picadillo* en Navalosa y *picoteaos* en Mingorría entre otros.

cortes, está ampliamente difundido fuera de Castilla y León[31], en nuestra comunidad es especialmente importante su uso en la indumentaria tradicional. Apareciendo en todas las provincias, está todavía por hacer el estudio comparativo[32] por comarcas y motivos. Interesantes son los detallistas picados de Alija del Infantado en León, las primorosas tiras picadas de la Tierra de Campos palentina imitando encajes, los picados geométricos que con miedo al vacío, llenan las mantillas segovianas, los picados en ondas serpenteantes de comarcas zamoranas y vallisoletanas acompañados ocasionalmente de bordados, los pequeños detalles picados de la sierra burgalesa o algunos ejemplares escasos sorianos. En ellos, las manos expertas de la mujer iban plasmando geometrías, flores o animales sobre el paño u otras telas, sin replanteo alguno[33], apenas ayudada por un plato (para los motivos centrales grandes) o por un duro o un vaso (para las *castañuelas*[34] más pequeñas).

Pero es sin duda en Ávila donde esta técnica[35] está especialmente extendida y donde sus ejemplares adquieren una belleza simpar.



Detalles de distintas mantillas de ceñir barraqueñas. Una amarilla sin adornos de uso diario y las otras tres ribeteadas de seda (verde o azul) o con ondas bordadas. Entre las franjas que recorren el vuelo de las piezas aparecen terciopelos, distintos cordones decorativos y galones metálicos. La esquina decorada con esquemáticos árboles de la vida muy característicos.

[31] Provincias como Murcia, Cáceres o Toledo cuentan con preciosos ejemplares textiles adornados con estas técnicas antiguas de recorte. Escasos son a fecha de hoy, los trabajos de investigación del vestir tradicional en estas tres provincias, donde se recogen datos acerca de los picados. En VALCÁRCEL (1872) en dibujos del pacense Nicolás Megía, se recoge a una cacereña luciendo manteo de tirana picada de campanas que bien pudiera hacerse pasar por avilesa, lejos de los modelos de piezas testigo que conocemos de la provincia extremeña. Somos de la opinión de VALADÉS SIERRA (2015) que indica que éste debió conocer mejor la indumentaria de su provincia natal y es probable que para Cáceres recreara algún ejemplo conocido quizás abulense. Otra de las provincias que aporta manteos de tirana picada similares a los serranos avileses son los de las comarcas cercanas madrileñas. En la Sierra Oeste, tierras de El Escorial, San Martín de Valdeiglesias, Cadalso de los Vidirios, y Cenicientos florecen puntualmente ejemplos de este tipo de piezas que bien pudieran ser avilesas. En palabras del investigador madrileño Marcos León "*los escollos que presenta el estudio de la indumentaria en Madrid (siglo y medio de guerras civiles con frentes sucesivos rodeando la corte han dejado las arcas y el patrimonio destruidos) y esto de las piezas únicas es muy difícil de encuadrar, porque pueden ser tanto testigos aislados de lo que fue común como prendas de origen 'foráneo' incrustadas en la folklorización que tuvo lugar después de la guerra civil*".

[32] Recogen a fecha de hoy piezas con este tipo de adorno en León CASADO (1993) y CAVERO Y ALONSO (2002), en Zamora COTERA (1999) y CALLES Y RAMOS (2010), en Palencia ORTEGA (1988) con la salvedad de que si exceptuamos las piezas identificadas como de Grijota el resto pertenecen al Alfoz de Toro (Zamora), en Soria VALLEJO (2006), en Valladolid PORRO (1997) y en Segovia MAGANTO (2015) entre otros.

[33] La ejecución de las mismas recayó siempre en especialistas (muy conocida fue Tía Goya "La galga" en Navalmoral), mujeres diestras (y algún hombre como en Hoyocasero) en el recorte a punta de tijera que con apenas la ayuda de un plato, un vaso o un duro y con el conocimiento de la técnica de motivos, formas y geometrías hacían aflorar las más hermosas tiranas picadas para la gala de la serrana. Modernamente las actuales artesanas que todavía trabajan, recurren al uso de plantillas, tijeras de picos y sacabocados que acaban quitándole cierto carácter a las piezas evitando la improvisación propia de las piezas surgidas directamente de la técnica dominada por tradición secular. Llegamos a ver incluso punteros hechos por herrero para cortar distintas formas geométricas en El Barraco, lejos de la tradición antigua.

[34] Reciben el nombre de *castañuelas* las ondas picadas que rematan los dibujos. Esta denominación se utiliza ampliamente en otras comarcas castellanoleonesas (Valladolid, Sayago, Toro, Salamanca…). MAGANTO (2015) recoge el término *castañetas* para Segovia.

[35] GONZÁLEZ MENA (1984) recoge en su trabajo sobre el bordado abulense la utilización de esta técnica para el ornamento de capas anguarinas. Nosotros no hemos podido constatar tal efecto. Aparece no obstante la técnica de picado en numerosas piezas textiles populares (cobertores, alforjas, faltriqueras, gorras de paja de centeno, algún pantalón y chaquetas masculinas de remontas picadas…).



Manteos rojos con la tirana picada en negro. Navalosa (superior), Navalmoral (inferior derecha), Arevalillo (inferior izquierda). Aparecen en todas las comarcas serranas. Frente al más común de Navalmoral (franja con campanas) encontramos algunos como el de Arevalillo, localidad próxima a Piedrahita, con una cenefa de hojas por la parte inferior y otros como el ejemplo de Navalosa que abandona el diseño de campanas para acercarse a modelos más libres.



Manteos de tirana picada de Ávila. Colección particular Dabí Latas. Aunque desconocemos la localidad de procedencia al ser piezas de coleccionista, las podemos encajar en la más genuina tradición textil avilesa. Manteos de campanas, donde se alternan distintos dibujos, rosas de seis puntas, árboles esquemáticos, granadas, rombos, picos y ondas serpenteantes.





Manteos de tirana picada de Ávila. Manteos amarillos con la tirana picada en rojo. El de la izquierda lleva el bajo rematado en ondas con una pequeña estrella bordada en verde. Se trata de una tirana de campana a la que se añade una tirana estrecha exenta por encima. En los dos aparecen motivos de ondas romanas, flores, triángulos, y pájaros.

Aunque existen distintas tipologías, las más abundantes suelen repetir una franja central en torno a unas campanas[36] rellenas cada una de ellas con motivos únicos. Alrededor de esta cenefa central se distribuyen varias cenefas por arriba y por abajo pudiendo ser rematadas en ornamentos más completos en las más trabajadas. Sus dimensiones oscilan entorno a los 25 cm de ancho aunque puntualmente pueden ser algo más anchas llegando a los 30 cm.

En cuanto a los motivos[37] abundan los geométricos circulares, rosas de ocho puntas, corazones, medias lunas, elementos enrollados o roleos, cenefas romanas, hojas trifoliadas, esvásticas curvas, rombos, cruces, bocados circulares, pájaras enfrentadas al árbol de la vida o a la fuente de gracia, todos ellos con honda tradición simbólica ya completamente perdida[38]. En muchos casos las tiranas van rematadas por picos diestramente ejecutados a punta de tijera en todo su contorno.

Otra de las tipologías de tiranas picadas más abundantes son las cenefas más estrechas (entorno a los diez centímetros) dispuestas en número de tres muy propias de localidades como Hoyocasero o Navalosa, aunque aparecen también en algunos ejemplares del Valle Amblés. En algunas localidades (especialmente del Valle del Tiétar) las tiranas picadas toman un mayor desarrollo en cuanto a tamaño (a veces cubriendo más de la mitad del alto del paño, por encima de los 50 cm) compuestas generalmente por distintas franjas que abandonan el desarrollo de campanas tan característico del ornamento serrano[39].

En cuanto a los colores de los manteos y las tiranas es especialmente variada la paleta cromática. Así aparecen manteos azules y morados picados en verde o amarillo, verdes picados en blanco, sayas blancas[40]

---

[36] GONZÁLEZ MENA (1984) llama a estas campanas *fanales*, denominación popular que no hemos recogido en nuestras encuestas de campo.

[37] GONZÁLEZ MENA (1984) atribuye esta decoración del bordado abulense al arte románico en su obra sobre el bordado abulense donde indica que *"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"*. Curiosamente si exceptuamos el rico románico abulense de la capital, la Sierra de repoblación medieval tardía, cuenta con escasísimos ejemplos de arquitectura románica decorada. Del mismo parecer es MAGANTO (2015) que constata la relación de la decoración de picados segovianos directamente con la importante presencia románica de la capital y de la provincia.

[38] En cuanto al significado histórico y simbólico de dichos adornos se puede consultar la obra de SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J.L. (2013) para el bordado toledano y las teorías que apunta MAGANTO (2015) para los picados segovianos.

[39] Es lo que denomina GONZÁLEZ MENA (1984) "el airoso y movido *sarmiento* de influencia cacereña".

[40] Los manteos blancos en el color de natural de las fibras son especialmente abundantes en la provincia de Ávila, mucho más que en el resto de provincias castellanoleonesas donde son escasas las referencias. Así aparece alguna mantilla de ceñir blanca picada en rojo en Bercial (Segovia), algún manteo blanco en Villalcampo (Zamora), los desaparecidos rodos blancos maragatos, algún ejemplar bordado en colores en los Montes de Torozos vallisoletanos y poco más. En Ávila son muy singulares los realizados en estopas de lino en Navalmoral de la Sierra, material poco utilizado para manteos en Castilla y León.

con tiranas rojas, manteos rojos o amarillos pajizos con tiranas en negro, y alguna combinación más. Esta diversidad en las mezclas de paños y adornos se ha visto empobrecida en los últimos años por una uniformización de la indumentaria serrana hacia modelos muy concretos (generalmente manteos amarillos o rojos con tiranas negras) variando los motivos hacia elementos foráneos[41] de la tradición empobreciendo el resultado final.



(Izquierda arriba) Manteo blanco de lino de tirana roja (Navalmoral). (Izquierda abajo) Manteo rojo de tirana negra (Pedro Bernardo). (Derecha) Serrana de Pedro Bernardo ataviada con manteo rojo y tirana negra que se aleja del arquetipo de campanas. Estas tiranas amplias de grandes dibujos aparecen especialmente localizadas en el Valle del Tiétar.



Decoraciones de un manteo blanco de estameña de tirana picada en rojo (Navalmoral de la Sierra) que guardan los arquetipos más genuinos del ornamento textil serrano.

[41] En los últimas décadas, dentro de la refolklorización que han sufrido en mayor o menor medida los pueblos de la sierra con la creación de grupos folkloricos, se han descuidado especialmente los motivos tradicionales y los tamaños en las tiranas picadas, incorporándose en ellas grandes recortes con formas geométricas imposibles, dibujos de cortinas y mantelerías, grafías árabes o hasta las mismas murallas de Ávila dando como resultado piezas que chirrían entre la riquísima tradición abulense.







(Superior) Manteo de El Barraco, aunque guarda la forma de las campanas, la mano poco diestra de la picadora elaboró una tirana picada sin replanteo ninguno y con los dibujos poco definidos. En esta localidad este tipo de piezas son menos abundantes que las mantillas de ceñir. (Inferior izquierda) Manteo de la colección del Museo del Traje. Esta pieza estuvo expuesta en la muestra de indumentaria de 1925 representando a la provincia de Ávila (probablemente de La Serrada). La tirana parte en dos mediante una S ondulante que reparte campanas a ambos lados alternando distintos dibujos. El esquema aunque raro en Ávila, lo recogió Valeriano Bécquer en su dibujo "La Romería de Sonsoles" (1868), reproducido en la revista El Museo Universal 25 de octubre de 1868 (derecha). El tema recurrente, fue representado en distintas publicaciones con variantes en las tiranas sirviendo de base su conocido cuadro "La fuente de la ermita" (1867).



Figura 22: Manteos pajizos de Hoyocasero. Dos de ellos con motivos enmarcados en campanas y los otros dos con las tres tiras estrechas tan características de Hoyocasero y tenidas por muy identificativas de la localidad (aunque aparecen en otras localidades serranas en menor medida).



(Superior) Manteo de Solosancho picado en rojo con una tira estrecha por encima de las campanas. (Inferior izquierda) manteo bajero verde de San Juan de la Nava. (Inferior derecha) manteo picado en blanco de Navalmoral.

(Izquierda) Manteo de Pedro Bernardo. (Derecha) mujer de Candeleda. Revista Estampa (1935). El Valle del Tiétar gustó de tiranas picadas que se alejan del estereotipo de campanas del resto de la provincia. El manteo de Pedro Bernardo se enriquece además con lentejuelas en su campo que también hemos visto en otros ejemplares de Hoyocasero, rematando el bajo en ondas o castañuelas. Se distinguen además los madroños que servían de atadero de la faltriquera o de los mandiles y que aparecen en muchos de los pueblos de la sierra.







Tres manteos de Navalmoral de la Sierra elaborados en estopas de lino en su color natural con tiranas picadas en rojo, muy característicos de esta localidad del Alberche. Otras piezas que aparecen en las imágenes son unos aborceguises de mujer, normalmente bordados a juego con la faltriquera, un jubón en color y un mandil negro rematado en fleco de moco de pavo.



Fotos de Pelayo Mas Castañeda (1928). (Centro) Candeleda. (Derecha e Izquierda) Arenas de San Pedro. Modelos de tiranas picadas en blanco, especialmente abundantes en todo el Valle del Tiétar. Abundan las tiranas que cubren prácticamente todo el manteo.

Aunque es común en todos los pueblos la presencia de manteos de muchos colores sí que es verdad que cada localidad tiene cierta querencia a colores concretos. Así Hoyocasero y Navalosa gustaron de gastar el manteo pajizo con tirana picada en negro mientras que Navalmoral hizo gala de sus manteos blancos de lino picados en rojo, así como El Herradón hizo suyo el verde picado en blanco que también abunda en la zona del Tiétar (Arenas de San Pedro, Candeleda, El Arenal…).

Generalmente la tirana picada es confeccionada en paño muy abatanado y fino que da un corte limpio al usar la tijera pero en muchos casos se usaban los tejidos que se tenían más a mano y aparecen tiranas elaboradas en distintos lienzos muchas de ellos de poca calidad. Singular es también la elaborada en terciopelo aparecida en Muñogalindo (Valle Amblés). Este tipo de tejido era engomado[42] para facilitar su recorte y evitar el deshilado en los contornos.

En muchos casos estos manteos de más lujo se plisaban en los conocidos *chorros*. El enchorrado de estas piezas se conseguía con el hilvanado de las distintas tablas y su posterior planchado. Una vez marcada la pieza era guardada tableada para conservar la señal de dichos *chorros*[43].





(Izquierda) la Tía Emiliana de Navalosa es una de las últimas artesanas que pican tiranas a la antigua, sin replanteo ninguno. (Derecha) detalle de unas alforjas de Pedro Bernardo, importante centro textil y sombrerero, adornadas con castañuelas picadas.

[42] Hemos llegado a ver algunos ejemplares de tirana picada en terciopelo en otras provincias castellanoleonesas como Zamora o la comarca serrana de Urbión en Burgos. Su uso fue común para la elaboración del bordado de aplicación o recorte murciano usado en refajos y mandiles.

[43] Son muchos los ejemplos de manteos plisados a lo largo de la geografía española desde el Pirineo y otras comarcas aragonesas a las tierras madrileñas o segovianas por poner ejemplos más cercanos. La misma denominación de chorros la recoge FRAILE (2002) en tierras madrileñas y MAGANTO (2015) en algunas localidades de Segovia.



Tres gorras de Navalosa. La gorra de paja de centeno tuvo distintas áreas de producción y uso en la provincia (El Barco de Ávila y su comarca, El Valle del Corneja, La Aldea del Rey Niño y el Valle Amblés, Solana del Ríoalmar y la Moraña Alta y en el Alberche, los centros de producción de Hoyocasero, Navalosa y San Martín de la Vega del Alberche). Las de Navalosa se caracterizan por el remate en picado de colores de la escotadura que sirve para acomodar la gorra al moño. Los colores indicaban en cierta medida el estado civil de la mujer dejando el negro para los momentos de viudez.



Manteo de Muñogalindo. Singular pieza decorada con una franja central con motivos cambiantes entre los que aparecen pájaras y campanas, elaborados sobre terciopelo de color engomado. La franja exquisita cuanto menos, se realza con dos cintas de pasamanería de azabache.

EL RESTO DE MANTEOS DE TIRANA SIN PICAR

Con menos lujo que sus hermanos los manteos de tirana picada, gustó la serrana abulense de los manteos adornados con ruedos de paño de contraste o indianas de colores para días de menos fiesta y diario. De todos ellos es quizás la conocida *mantilla de ruaja* de Navalacruz la que más porte dio a las serranas del Alberche. La pieza, singularísima donde las haya, es especialmente interesante. Elaborada en los telares locales suelen tener de largura el ancho del telar (unos 80 cm)[44] con vuelos que pueden llegar hasta los tres

[44] Aunque han aparecido ejemplares añadidos en el bajo con más largura.

metros y medio. Piezas listadas en colores naturales de la lana (crudo y pardo) donde el gusto del tejedor jugaba con los anchos y la alternancia de franjas. Estas prendas se usaron a diario en muchos de los pueblos del Valle del Alberche. Hay constancia de su uso en Hoyocasero (el último tejedor local que las realizó fue el Tío Canchollo después de la guerra civil) y o también en Navalmoral donde se conocen con el nombre de *manteo de beatas* y que era cubierto por el hermoso manteo blanco de tirana picada en los días de más fiesta. Este tipo de manteos listados guardan ciertos paralelismos con los *manteos de tecío* de la localidad salmantina de Peñaparda (BENITO, 2015) y aún de otros pueblos charros[45]. Manteos listados en distintos colores con franja bajera en paños lisos aparecen también en la comarca portuguesa de Viana do Castelo y en algunos municipios lucenses y conocidísimos son los refajos interiores llamados de *virones* de la indumentaria aragonesa (GUARC Y LATAS, 2012).



Manteos de beatas (Navalmoral de la Sierra). Manteos listados hechos en los telares de la comarca. Este tipo de manteos eran utilizados a diario y aparecen con distintos nombres en varias localidades del Valle del Alberche (Navalmoral, Hoyocasero, Navalacruz).

[45] En el Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya se recoge dentro de su material gráfico una fotografía de tipos de Ledrada fechada en 1913 con una paisana ataviada con un manteo listado similar a los aquí analizados.





(Derecha) Mantillas de ruaja (Navalacruz). Hermanas de los manteos de beatas de Navalmoral estas singulares piezas listadas en distintas combinaciones de grosores y en los colores naturales de la lana, se remataban en esta localidad serrana con una franja inferior (la ruaja) en distintos colores, rojo verde, negro. Emparentan con otras piezas de comarcas arcaizantes como los manteos de tecío de Peñaparda (izquierda).





(Derecha) detalle de tirana roja estampada sobre el paño que adornó un manteo en Navalmoral. (Izquierda) Manteo con tirana de indianas floreadas de algodón, un adorno recurrente para piezas de uso diario.







(Izquierda) Grupo en las murallas (detalle). Ortiz Echagüe 1916. (Centro) Zaguán de posada (detalle). Ángel Redondo de Zúñiga hacia 1905. (Derecha) Pieza testigo de Navalacruz. Los manteos de tirana sin picar han sido muy abundantes en toda la sierra especialmente usados a diario pues los de más lujo (generalmente los de tirana picada) eran reservados para los días de más fiesta. Tiranas de paño liso, paño estampado, rematadas con sencillos picos o castañuelas, telas de indianas floreadas…bordeaban y adornaban los tercios inferiores de las sayas serranas.



Manteos de tirana sin picar de Navalosa. Interesantes estas piezas singulares de Navalosa rematadas *con castañuelas* y bordeadas con ondas romanas o de forma lisa. La combinación de colores (blanco del manteo, rojo de la tira y verde o azul de los ribetes) es especialmente colorista.

Curiosos se nos antojan los manteos de Navalosa de manufactura local elaborados en bayeta blanca con el ruedo de color ribeteado y acabado en *castañuelas* en el bajo mientras que la parte de arriba va lisa o con cenefas romanas ondulantes.

Manteos con amplias franjas de percales floreados o paños estampados en el ruedo exterior (denominadas genéricamente tiranas) completan las sayas más ordinarias y de diario que aparecen indistintamente en todas las comarcas serranas[46].

LOS MANTEOS ENCINTADOS:

No contó Ávila (o al menos no cuenta entre las piezas testigo aparecidas) con el gusto por el encintado barroco en exceso que encontramos en las comarcas segovianas, en la Churrería vallisoletana o en las Riberas burgalesa y soriana. Manteos cerrados encintados aparecen en todas las comarcas de la provincia (y aun en media España) pero el adorno nunca suele ser excesivo y se limita a algunas listas de terciopelo de distintos anchos, ribetes de pasamanería de azabaches y escasos galones dorados o lentejuelas dispersas. En algunas localidades, como El Barraco tuvieron a gala lucir el manteo denominado de tres cintas, pues en este número se contaban las franjas de terciopelo que se añadían al bajo del manteo que sustituyó a las muy antiguas mantillas de ceñir del traje de rabo.







Manteos encintados. Los manteos encintados abulenses alternan franjas de terciopelo con azabaches y ocasionalmente galones metálicos sin llegar nunca a la riqueza de otras comarcas hispanas. (Superior izd.) Arevalillo, (inferior) manteo de tres cintas (El Barraco), (Superior derecha) Navalmoral.

Encintados son también los manteos de vuelta o abiertos del oeste de la geografía provincial donde abundan las cintas de seda o colonias, terciopelos y apliques de lentejuelas y *castañuelas* y ondas en las piezas que hemos visto de Becedas y Piedrahita que necesitan un estudio aparte por su singularidad.

[46] Con la aparición de los percales estampados estos fueron ampliamente utilizados para la decoración de sayas en muchas comarcas castellano-leonesas.

LOS MANTEOS BORDADOS:

Aunque son piezas no tan abundantes como las de tiranas, en algunos pueblos del Valle del Tiétar[47] tuvieron cierta importancia. Quizás influidos por la cercanía de centros de bordado toledano como Navalcán, la Campana de Oropesa y aún Lagartera, los pueblos de la Andalucía de Ávila lucieron al menos desde el siglo XIX, manteos bordados en colores generalmente en lana o en seda sobre piezas de paño repitiendo motivos chinescos y flores de los pañuelos de seda y del ramo[48]. Manteos de ese tipo aparecen en muchos de



Manteos de Pedro Bernardo, piezas y detalles del bordado. Este tipo de manteos aparece en distintas localidades del Valle del Tiétar pero es en la localidad cucharera donde les tienen más aprecio formando parte de lo que se entiende por su traje típico. En las últimas décadas la proliferación de este tipo de bordados a otras piezas de la indumentaria tradicional (justillos, mandiles, faltriqueras…) ha dado como resultado modelos que distan mucho de lo que fue el vestir antiguo.

[47] Y aún en la comarca de El Barco de Ávila que pide urgentemente un análisis concienzudo de su indumentaria tradicional.

[48] Los mantones de seda, de Manila, de origen chino, se popularizaron a partir del siglo XVIII y especialmente en el XIX en España e Hispanoamérica como un complemento a la indumentaria femenina que caló hondamente desde la segunda mitad del XIX en las comarcas serranas siendo una de las últimas incorporaciones del vestir tradicional. Una imitación más artesanal y barata, que en muchos casos llegaron a tener formas locales y comarcales son los conocidísimos pañuelos del ramo, elaborados en fino merino generalmente negro, bordado en colores (en menor medida en negro) donde abundan los verdes y rojos y donde campean pájaros y mariposas, rematado todo el trabajo por una fina flecadura en macramé. El pañuelo del ramo era y es la pieza más valorada por las serranas y aún en muchas comarcas hispanas donde su uso está ligado al vestir tradicional siendo gala de boda.

los pueblos de la solana de Gredos pero es quizás Pedro Bernardo el pueblo que hizo de este tipo de piezas su seña de identidad, al menos insistimos desde la segunda mitad del siglo XIX[49]. A partir de los años 40 del siglo XX y dentro de los procesos de refolklorización de esas décadas el bordado se extiende a través de la escuela y la enseñanza específica del mismo, simplificando técnicas y motivos y se añade a todo tipo de piezas de una mal entendida indumentaria tradicional. Así se llenan justillos, mandiles, manteos y faltriqueras con una decoración excesiva lejos de lo que fue el gusto por lo tradicional.

Pequeños motivos bordados aparecen puntualmente en algunos manteos o mantillas de ceñir. Árboles de la vida en esquinas y las iniciales de la dueña campean en algunos ejemplares de piezas testigo por el paño de estameñas y bayetas.

LOS MANTEOS ESTAMPADOS:

A partir de la segunda mitad del siglo XIX aparecen ya de fabricación industrial, los manteos serigrafiados o estampados a la pólvora (generalmente en rojo o amarillo y en menor medida otros colores), aunque la tradición hispana de estas piezas es más antigua[50]. En otras comarcas se tuvieron como piezas in-



Manteos estampados. Últimas piezas tradicionales ya elaboradas mediante un proceso industrial. (Izquierda) Manteo de niña, Navalmoral. (Derecha superior) Piedrahita. (Derecha inferior) Arevalillo.

[49] GONZÁLEZ MENA al hablar del bordado de Pedro Bernardo le atribuye una tradición del siglo XVIII sustituyendo en esta localidad a los manteos de tirana picada. TALLÉS CRISTÓBAL (1985) en su capítulo dedicado a la indumentaria abulense cita como origen de esta tradición cucharera las labores de una maestra foránea después de la guerra civil, entendemos que aunque el desarrollo de estas técnicas tuvo modernamente cierta importancia, la tradición hunde sus raíces en la segunda mitad del siglo XVIII o principios del XIX.

[50] LEÓN (2015) nos habla de las serafinas estampadas que aparecen en abundancia en los testamentos y dotes ya del siglo XVIII madrileños.

teriores (GUARC Y LATAS, 2012) pero en estas comarcas serranas, allí donde han aparecido (pues no solían ser muy abundantes en comparación con otro tipo de manteos) fueron de uso exterior[51]. En algunas ocasiones, este tipo de piezas se bordaban o decoraban con lentejuelas personalizando localmente estos manteos pintados[52]. Motivos florales, cenefas, pavos reales, pájaros exóticos, cestas... completan la decoración de estas piezas que muchas veces conservaban el número de la placa industrial que le correspondiera.

EL SOBRETODO: LA BASQUIÑA O EL MANTEO ARROPANDERO

Para el abrigo fue común que las serranas cubrieran su cuerpo con una prenda exterior o sobretodo de amplio vuelo y generalmente en colores oscuros y sin adornos. Estas ropas prietas obedecían además al recato y decoro con que se debían de mostrar las mujeres públicamente en las grandes ocasiones de solemnidad y ceremonia, de honda tradición en España (LEÓN, 2015). Esta pieza se denominaba *basquiña*[53] o *manteo arropandero*[54]. Recibían también el nombre de *basquiñas*[55] las sayas exteriores adamascadas, muy plisadas y puntualmente adornadas con pasamanería o ruedos de terciopelo, reservadas para las grandes ocasiones (bodas, días especiales...) que empezaron a usar las serranas ya como moda de transición, muy abundantes en todo el sur de la provincia. Aunque fueron de confección casera, la cercanía de Madrid hizo que la sustitución de los recios paños por telas más lujosas se diera pronto y de forma abundante en las primeras décadas del siglo XX. Probablemente recibieron ese nombre en recuerdo de piezas anteriores de paño usadas para las solemnidades. Debajo de las basquiñas de damasco siguieron escondiendo los manteos bajeros que ahuecaban estas lujosas piezas ya pertenecientes a las modas más urbanas y globalizadas.



Reculillos de Navalosa. Los distintos recogidos del manteo arropandero recibían el nombre de reculillo o arremanguillo en Navalosa y Serranillos respectivamente. Estos arremangos servían tanto de abrigo como de apoyo a las cargas (de leña, de cántaros, de cestos, de la banqueta de lavar, de niños...).

[51] En El Barraco vinieron a sustituir a finales del siglo XIX a las rancias mantillas de vuelta.
[52] TALLÉS CRISTÓBAL (1985) incluye en su estudio de indumentaria un ejemplar de Cebreros en color morado estampado con una locomotora y vagones de tren repasado en bordados más claros.
[53] Denominación que aparece en el Valle Amblés.
[54] Término recogido en Serranillos.
[55] Así aparecen nombradas en El Barraco y aún en varios pueblos de la geografía madrileña, entre ellos Bustarviejo (LEON, 2016 comunicación personal).



(Izquierda) El Tío Pedro y las comadres, Guisando. Foto de Ortiz Echagüe (1930). (Derecha) La huevera de Valeriano Bécquer (1867). Fue común el uso de manteos arropanderos o basquiñas en toda la sierra, generalmente amplias sayas con escaso adorno y colores sobrios.



Faldas y basquiñas en telas brocadas de distintos colores. Aunque ya pertenecen a la moda de transición o urbana en muchos casos se añadían adornos locales como ribetes de terciopelo o pasamanerías, aparecen muy frecuentemente plisadas a mano o finamente tableadas. Fueron en muchos casos galas de bodas. Ejemplares de Muñogalindo (centro superior), Navalacruz (Izquierda) y Navalmoral (centro inferior y derecha).

LAS MANTILLAS DE ACRISTIANAR

Es sin duda la mantilla de acristianar[56] la pieza más singular del vestir infantil hasta que los niños echan a andar. El estudio de las mantillas de envolver y sus peculiaridades comarcales en Castilla y León está todavía sin hacer (PORRO, 2003)[57]. El ornamento de estas piezas (bordadas, encintadas, de tiranas picadas o de estampación industrial) armoniza con la estética y técnicas utilizadas en las mantillas y manteos de las madres como una forma de protección acogiendo en su envuelta al infante como lo llevo en el seno la madre durante el embarazo (PORRO, 1997). Las mantillas eran sujetadas por el fajero (tira larga de tejido), al que se cosían algunas medallas como protección de los pequeños (Hoyocasero). También se sujetaban al fajero las cruces de saúco con idéntico fin (Navalmoral). Gorrillas profusamente adornadas de cintas de colores y un pequeño juboncillo completaban el indumento del chiquillo en su primer año.

Al igual que ocurría con las mantillas barraqueñas suele ser el lado izquierdo de la mantilla el que monta sobre el lado derecho y es éste el que aparece más ornamentado. Suelen abundar las mantillas rojas, amarillas y blancas dentro de los escasos ejemplares que nos han llegado hasta nosotros. Las más lujosas repiten las tiranas picadas de los manteos de las madres, incluso hemos llegado a ver algún trozo de saya reconvertida a mantilla. Para diario y en familias más humildes, mantillas de *castañuelas* con alguna tela estampada o más rica y algún galón de colores fueron la galanura del pequeño.



(Derecha). Detalle de una mantilla de acristianar con tirana picada en rojo. (Izquierda) Cabreros de Gredos (1917), detalle. Obra del pintor Eduardo Martínez Vázquez. Detalle de la serrana amamantando a su hijo envuelto en mantilla con tirana picada. Tanto la madre como la hija lucen peinados de picaporte escarolado y los rizos recogidos alrededor de una horquilla en las cocas. Grandes pendientes de tembladera o herradura y el aderezo de filigrana cuelgan de las orejas de las mujeres.

[56] Algunas de las piezas de acristianar eran regalo del padrino. En Ávila se recoge la costumbre de regalar la gorra (El ciclo vital en España. Encuesta del Ateneo de Madrid 1901-1902. El Nacimiento. Tomo I y II. Edición crítica de Antonio Limón y Eulalia Castellote, Museo del Pueblo Español y Asociación de Amigos del Museo del Pueblo Español. Ministerio de Cultura. Madrid 1990).

[57] Aparecen no obstante interesantes descripciones de esta indumentaria infantil en las obras de CASADO LOBATO (1993) para León y COTERA (1999) y CALLES Y PÉREZ (2010) para las comarcas zamoranas de Aliste y Sayago respectivamente. Para el resto de provincias castellanoleonesas son francamente escasas si exceptuamos las de PORRO (2003).



(Superior) Mantillas de acristianar de Serranillos. Los ribetes de castañuelas enmarcan una rica tela floreada de merino o un sencillo manflor rojo con cintas azules. (Inferior) Mantillas y trozos de elaboración industrial en los últimos retazos de la indumentaria tradicional que sustituyó estas piezas por mantillas de piqué más del gusto urbano.

Dentro de las piezas arcaicas aparecidas en la indumentaria serrana cabe destacar los mantillos, sobretodos que desde la cabeza llegaban hasta la cintura con una función de abrigo y recato propio de la indumentaria femenina de muchas antiguas culturas y que ha estado presente en el vestir hispánico hasta bien mediado el siglo XX. Uno de esos mantillos semicirculares, de sayal pardo muy abatanado que le daba características impermeables se usó en la sierra para el abrigo y la protección del infante enrollándoselo a la cintura pues fueron prendas muy versátiles y a diario se usaron para las labores propias del campo[58]. Estas añejas piezas las hemos documentado en Navalacruz donde reciben el nombre de *cujiao* y emparentan con las mantillas y mantillos de pardo que aparecen en la Sierra de Madrid (ampliamente estudiados por LEÓN (2015), Soria (donde fueron retratados con ellos las paisanas por Valeriano Bécquer), el Páramo y la Ribera leonesa, el rincón del Aliste zamorano, algunas comarcas gallegas en sus conocidas muradanas, el valle cántabro de Polaciones y algunos enclaves pirenaicos.

[58] Esta prenda era sustituida en días solemnes por las mantellinas de más lujo.



Cujiao de Navalacruz. Este semicírculo es una de las piezas más arcaicas y versátiles en su uso de la indumentaria serrana abulense, pues no abundan las referencias a mantos y mantillos en la geografía provincial. La pieza, de tosco sayal enrollada en la cadera, sirvió también de arropo para el pequeño de la casa permitiendo a su madre trajinar con el muchacho entre sus tareas diarias.

Las mantillas eran utilizadas por los niños hasta que echaban a andar que se sustituían por manteíllos indistintamente por niños y niñas, hasta que a la edad de cinco o seis años se empezaban a vestir con las ropas propias de su sexo.

LA ETNOGRAFÍA DE LA IMAGEN: LOS DIBUJOS, LA PINTURA Y LA FOTOGRAFÍA. LOS TIPOS ABULENSES DE SOROLLA.

El buceo de las representaciones gráficas de los tipos abulenses[59] comienza en los primeros grabados de finales del siglo XVIII[60] (1777) con la colección de Manuel (dibujante) y Juan (grabador) Cano y Olmedilla que marcaría el inicio de la ilustración entorno a los paisanos abulenses. Del primer grabado de Cano

[59] Una muy interesante recopilación de imágenes y referencias aparece en la obra Avileses de SANCHIDRIÁN GALLEGO (2009). Así mismo José Luis Pajares tiene recopilado en su perfil de flickr (https://www.flickr.com/photos/avilas/albums/72157624623099130) una amplísima documentación gráfica sobre tipos populares que es necesario consultar. De obligada consulta es también la obra de CASADO Y DIAZ (1988), una más que interesante recopilación de estampas e imágenes de Castilla y León.

[60] La primera referencia a un tipo popular ¿abulense? son dos grabados titulados "Paysanne des environs d'Avila" (1572) de Roger de Gaignières, (1642-1715). "*D Aharal ou d Arevale en Castille viélle, proche de la Ville d Avila en 1572.*" – Serie "*Costumes espagnols tirés du recueil Rés Gaignières*". Grabado coloreado a la acuarela, Biblioteca Nacional de Francia. Ref. 12148: cb405556843r, donde se representa a una mujer del país (¿de la villa de Arévalo?) con los tocados corniformes tan característicos del norte peninsular durante la Edad Media y siglos posteriores. Entendemos que estas estampas tan chocantes de los tipos norteños se copiaron mil veces y se situaron versiones con libertad geográfica en sitios que ni por asomo se correspondían, como es el caso de las tierras castellanas del sur del Duero con más querencia a las tocas bajas que a los altos capiruchos de las montesinas cantábricas. Este tipo de vestimentas históricas se escapa de lo que conocemos como traje popular o indumentaria tradicional.

y Olmedilla (dedicado a la mujer enmonterada del antiguo Concejo de El Barraco) beberán distintos autores las siguientes décadas (Antonio Rodríguez (1801), Bretón de la Martinière (1809-1810), Rivelles (1825), White Paul Hadol (1860), Alexandre Lacauchi (1835), Calixto Ortega (1845) Francisco Ortego (1867) y alguno más.

El modelo provincial de mujer enmonterada del Alberche con mantillas de rabo se verá a partir de la segunda mitad del siglo XIX, eclipsado por las serranas de vestir decimonónico de saya cerrada de tirana picada del Valle Amblés.

Así, Rivelles (1825) también dibujaría a la labradora del Valle Amblés tocada con sombrero de paño realzado de plumas al igual que Francisco de Paula Van Halen (1844) que nos dejará una hermosa estampa de la amblesina de dengue y sombrero embridado. Pero es sin duda Valeriano Bécquer con su estancia en Ávila el que nos dejó el mejor y primer ejemplo[61] de pictoralismo costumbrista que recoge los tipos populares de la segunda mitad del siglo XIX, todavía plenamente vigentes en ese tiempo[62]. Sus modelos se centraron en los entornos de Ávila capital y el Valle Amblés siendo ésta la tónica general que seguirán el resto de pintores de tipos ayudando al estereotipado de avilesa de manteo de tirana picada y gorra historiada que ha llegado hasta nuestros días.

A partir de la aparición de la fotografía en las últimas décadas del siglo XIX, quedarán plasmados en estas los tipos abulenses. Jean Laurent[63] (1816-1892), Ángel Redondo de Zúñiga[64] (primera década del siglo XX), José Ortiz Echagüe[65] (1886-1980), Otto Wunderlich[66] (1886-1975), Pelayo Mas Castañeda[67] (1851-1954), y José Mayoral Encinar[68] (1890-1971) entre otros, plasmaran en sus ambientes naturales[69] al campesinado serrano en su trajín diario.

En otro orden de cosas la pintura regionalista y costumbrista[70] se desarrolla en las primeras décadas del siglo XX con la plasmación en lienzo de tipos populares (generalmente de los entornos de Ávila capital[71] y algunos ejemplos del Valle del Tiétar). Nombres como Lizcano Monedero (1846-1929), Joaquín Sorolla (1863-1923), José María López Mezquita (1883-1954), Eduardo Martínez Vázquez (1886-1979), Guido Caprotti de Monza (1887-1966), Eduardo Chicharro Agüera (1873-1949) y Francisco Soria Aedo (1898-1965) reprodujeron a hombres y mujeres con sus indumentarias tradicionales ayudando a fijar el modelo de serrana abulense de manteos de tiranas picadas, pañuelos rameados al talle y a la cabeza y gorra de paja de centeno y el prototipo de hombre castellano de capa embozada y sombrero de ruedo.

Durante el siglo XX el tipismo de las mujeres abulenses se utilizó ampliamente en la publicidad de productos locales (llegando incluso hasta nuestros días) divulgándose además en multitud de tarjetas postales, copiando en muchos casos antiguos grabados del siglo XIX.

---

[61] Si exceptuamos los cuadros pintados un siglo antes (en 1786) por Francisco de Goya en Piedrahita donde recoge escenas rurales como "La era" o "La vendimia".

[62] Valeriano Bécquer fue pensionado por el Gobierno de Isabel II durante los años 1865-1868, con el fin de retratar el mundo rural de todas las provincias españolas, desgraciadamente su obra se vio interrumpida prematuramente por falta de fondos. Con todo, la provincia de Ávila puede contar con interesantes e impagables obras como son "La fuente de la ermita", "La romería de Sonsoles", "Tamborilero abulense", "Los quintos de Ávila", "La bendición de la mesa", "El escuadro", y "La huevera" "Mendigos en el pórtico de la basílica de San Vicente", "A la feria de Ávila" y el dibujo de las "Labradoras del Valle Amblés" entre otros. Valeriano Bécquer era un excelente dibujante que tomaba normalmente los apuntes del natural (de ahí su alto interés etnográfico) que fueron utilizados ampliamente para ilustrar las revistas de la época. Algunos de sus apuntes los llegó a plasmar en magníficos cuadros como es el caso de "La huevera" (1867) o "La fuente de la ermita" (1867).

[63] La provincia de Ávila decide mandar en su representación a Madrid, a una cuadrilla de ocho danzantes de paloteo (vestidos de calzón corto y con bandas al pecho y pañuelo *morrión* en la cabeza) acompañada de su *gracioso* y la gaitilla y el tamboril a la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes en enero de 1878, que Laurent plasma en sus placas como hizo con el resto de comparsas que desde las distintas provincias alegraron con sus bailes y músicas las bodas regias. Desconocemos hasta la fecha la cuadrilla de danzantes que acudió a tal acto.

[64] Sus obras quedaron reflejadas en tarjetas postales de tipos abulenses donde abundan las mujeres de gorra de paja de centeno vestidas de diario en Ávila capital.

[65] Su técnica pictorialista dejó hermosos tipos abulenses plasmados en su obra. Destacan los retratos hechos en Ávila capital y en el Valle del Tiétar (Guisando).

[66] Trabajó como cámara para ilustrar revistas de las primeras décadas del siglo XX. Muy conocidas son sus fotos del baile en Guisando (1917).

[67] Muy interesantes son sus tipos de Candeleda, Arenas de San Pedro, Piedrahita y El Barco de Ávila.

[68] Colaboró como reportero gráfico en las más prestigiosas revistas de las primeras décadas del siglo XX y su obra ha sido ampliamente divulgada en prensa y tarjetas postales. Su trabajo fotográfico fue continuado por su hijo Antonio Mayoral Fernández.

[69] on escasos hasta la fecha los retratos que de los álbumes familiares han visto la luz. Un trabajo de búsqueda en esta dirección puede completar puntualmente la información del vestir local.

[70] La obra costumbrista del conjunto de tipos abulenses que nos han dejado los distintos artistas, requerirá con el tiempo, un análisis más pormenorizado que se escapa del objetivo de este trabajo. SANCHIDRIÁN GALLEGO (2009) hace una buena síntesis de cómo se plasmó el paisanaje abulense en este tipo de obras ofreciendo una buena compilación de títulos, autores y fechas que orienta al investigador en el rastreo de esta fuente de información dispersa en museos y colecciones particulares.

De entre todos los autores destaca por su calidad Sorolla, con una obra pictórica de tipos hispanos importante. En su madurez acomete un conjunto de cuadros único en su género, de carácter costumbrista, a causa de la firma del contrato con The Hispanic Society of America de Nueva York comprometiéndose a realizar las pinturas que decorarían la futura biblioteca de esta institución, la sala dedicada a *Las Regiones de España* (su conocida *Visión de España*), una de las obras culminantes del arte universal de nuestro siglo. Las grandes dimensiones de este compendio de obras pictóricas le obliga a viajar por toda la geografía española durante ocho años rebuscando lo más singular de la indumentaria y el vestir de los tipos hispanos y sus costumbres.

Con ese encargo durante la primavera de 1912 visita Lagartera, Segovia y Ávila, recalando en la ciudad de las murallas durante la segunda quincena de mayo de ese mismo año. El pintor acude a la capital castellana buscando modelos para representar los paisanos de esta tierra. No le fue difícil encontrar todavía en las primeras décadas del siglo XX, paisanos vestidos a la usanza del país con las ropas propias de los modelos decimonónicos vigentes aún en las comarcas serranas. Entre los cuadros que realiza está el catalogado como *Tipos de Piedrahita* donde se representa a una mujer joven vestida de negro junto a un hombre risueño así como la obra que lleva por título *Tipos de Ávila* donde se personifican dos jinetes de a caballo con capa y alforja. Estos cuadros y estudios previos fueron el germen para componer su conocida obra *Castilla, La Fiesta del Pan*, la composición más grande de la serie *Visión de España*, pues el pintor valenciano otorgó a la región castellana el máximo de protagonismo. La obra con un marcado carácter panorámico, representa mediante una procesión y una romería la solemnidad y el divertimento, la ofrenda y el mercado, aspectos que para el artista definían el carácter de los pueblos castellanos. Sorolla empieza a pintar este cuadro en febrero-marzo de 1913 en Cercedilla a las afueras de Madrid, por donde desfilaron numerosos modelos que pintaba del natural (de hecho todavía hoy en día, guarda el Museo Sorolla una importante colección de indumentaria tradicional que sin duda se utilizó para tal fin). En la parte derecha de la composición, sentadas sobre los sacos de grano, aparecen la segoviana enmonterada, con armilla, manteo azul y zapato de hebilla, dando el pecho a un infante en mantillas y al lado derecho la avilesa con su gorra de paja de centeno[72] y su manteo amarillo con tirana roja. En toda la obra catalogada de Sorolla se recogen tan solo unos tipos muy concretos de la provincia de Ávila.

Pero ¿dónde están las mujeres avilesas que sin duda le llamaron la atención por su atavío?. Desgraciadamente las piezas de indumentaria abulense se hicieron pasar sorprendentemente por segovianas. Así entendemos que la obra titulada *Tipos de Segovia* de la colección de su hija Elena (para los estudiosos del artista pintada en ¿Segovia? durante el mes de abril de 1912), representa sin duda a tres mujeres y dos hombres al uso del Valle Amblés. Pero fijémonos en el vestir de las mujeres. La de más a la derecha luce manteo blanco con dos tiranas picadas en rojo con eses y un adorno central, mandil azul y al talle unos mangos amplios velados por el pañuelo rameado y peinada probablemente con moño de rosca resguardado del polvo por el pañuelo de cabeza atado a la barbilla. La figura central un manteo de estameña blanca con una tirana, en este caso una indiana floreada y en la de más a la izquierda relumbra el manteo pajizo con tirana picada en rojo de campana y cenefa cimera, llevando a la cabeza la conocida gorra de paja encarrujada (pieza propia de trabajo, mercado o romería pero nunca de fiesta solemne) colocada sobre el pañuelo con las puntas sueltas muy del gusto provincial, mientas que la camisa sostiene pudorosamente otro pañuelo de vivos colores. Dentro de las figuras masculinas el del primer plano luce bragas, borceguíes y media negra, una amplia faja negra que envuelve el sobrepuesto de camisa blanca, blusa azul y chaleco negro. Mientras, la discreta figura masculina del fondo aparece embozada en su capa negra castellana, ambas con sombreros de ala ancha de borlones. El adorno del faldamento de las tres mujeres delata su procedencia, seguramente mujeres del Valle Amblés que visitan la capital el viernes del mercado.

Algo parecido ocurrió con otra de las singulares piezas de la indumentaria abulense que se hizo pasar por segoviana: la mantilla de acristianar del infante que amamanta la segoviana de montera de doce apóstoles de su *Fiesta del Pan*. Dicha pieza, única en su ornamentación, se corresponde con las tipologías apare-

---

[71] Abundan ejemplos de mujeres con gorra de paja de centeno, alforjas y vestidas de diario para acudir al mercado de los viernes en Ávila (generalmente de los entornos de la ciudad). Martínez Vázquez nos deja unas estampas preciosas de serranos del Tiétar luciendo manteos de tirana picada.

[72] Sabido es que muchos de los pintores costumbrista entre ellos Sorolla, compraron indumentaria tradicional que acomodaban a su antojo en las modelos para sus obras pictóricas. En este caso la "avilesa" se nos antoja que luce con desgana hacia la nuca en vez de bien calada en la frente, una gorra de paja de centeno más propia de La Armuña salamanquina que de la sierra de Ávila.



Tipos segovianos de Joaquín Sorolla (1912). Tipos segovianos asignados por error pues son a todas luces abulenses. Colección particular de Elena Sorolla García, hija del artista.

cidas en la provincia de Ávila (campanas y cenefas con *castañuelas* y pájaras). En Segovia hasta el momento no han aparecido estas prendas con ese tipo de adornos, pues el ornamento de las mantillas y manteos difieren notablemente con las de las ropas serranas abulenses. Por algún motivo que desconocemos, el pintor hizo pasar por segovianos modelos vestidos con el más genuino de los ornamentos serranos abulenses: las tiranas picadas. Llama la atención por el contrario la escrupulosidad con la que cuidó modelos singulares de otras provincias (basta echar un vistazo a las albercanas o a las lagarteranas con un vestir impecable) escamoteando a las avilesas entre el vestir de más rumbo segoviano.

Es importante a la hora de trabajar en indumentaria tradicional usar todas las fuentes disponibles. Una de esas, la imagen, en este caso la aportada por los pintores costumbristas (ineludible y obligatoriamente) necesita de un análisis importante todavía sin hacer, pues son muchas las licencias y errores a la hora de componer sus obras. Sabido es que en muchos casos se tomaron modelos y se compusieron escenas impo-







(Derecha) Detalle de La Fiesta del Pan. Segoviana amamantando a un niño vestido al modo avilés, mantilla de acristianar blanca con tirana picada en rojo. Campanas y pájaras con cenefa de eses. La pieza está catalogada erróneamente como segoviana y pertenece actualmente a los fondos del Museo Sorolla de Madrid. (Izquierda superior) Mantilla inventariada con el número 60055 pertececiente al Museo Sorolla usada por la modelo segoviana en La Fiesta del Pan. (Izquierda inferior) Trozo de manteo reconvertido a mantilla de acristianar blanca con tirana picada en rojo que recuerda y mucho a la de La Fiesta del Pan (desconocemos la procedencia exacta pues es pieza de coleccionista pero entendemos por la tipología que también es avilesa).



Reproducción de distintos trajes del Valle del Alberche. Manteos de tirana picada en Navalmoral (izquierda) y Navalosa (centro) y mantilla de ruaja en Navalacruz (derecha). Al talle, toquillas de pelo de cabra, pañuelos del ramo y pañuelo de cien colores.

sibles que muchas veces se hacen pasar por válidas (todavía a fecha de hoy por estudiosos en el tema). Hay múltiples ejemplos y no es el único caso donde segovianos y abulenses pasan de posar frente al acueducto a lucirse frente a la muralla en un tótum revolútum a veces difícil de distinguir hasta para los más diestros en indumentaria tradicional. López Mezquita en su obra Joven segoviana retrata una abulense tocada con el sombrero de paja de centeno presidido por un corazón muy del gusto serrano. Soria Aedo, discípulo de López Mezquita, pintó en 1931 sus obras *Villancicos* y *Nochebuena en la aldea* (y alguna más) donde retrata modelos claramente segovianos frente a las murallas de Ávila. Eduardo Chicharro Agüera y su hijo Eduardo Chicharro Briones pintaron modelos abulenses que en algunos casos se han tomado erróneamente por segovianos. Sólo el trabajo de campo y la historia que nos pueden contar las piezas que aparecen en las distintas localidades pueden deshacer tales despropósitos. Convendrá repasar los nombres de algunos cuadros y asignarles el correcto pues el conocimiento que hoy tenemos de la cuestión difiere muy mucho del que teníamos hace décadas.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está dedicado a todos aquellos que guardaron en la memoria viva el recuerdo de la indumentaria tradicional del Valle del Alberche. Muchas han sido las personas y colectivos que han aportado datos, fotos, piezas testigo e información valiosa (desde hace más de 20 años) para componer el documento que tienes en tus manos. En estos momentos nos acordamos de: Rosario Jiménez, Antonio Jiménez y Cecilia Rodríguez, La Tía Paca, María Somoza, Lucía, Petra González, Amparo Arribas, Ángela Arribas, Cecilia Rodríguez, Jacinta Crespos, Lucía García, Mª. Carmen Sánchez, Mª. Luz Varas, Marisol García, Roberto García, Teresa Somoza, Tomás Somoza y José Antonio Somoza (El Barraco); el Tío Crece, el gaitero, Mari Carmen Hernández (San Juan de la Nava); Manuela, Julia, María y Pilar Taranco, Emilio del Peso, Marcelina Aparicio, Rosalía Sánchez, Antolina San Román, Lorenza San Román, Clara Hernández, Marisa Chirivete, Yolanda San Segundo, Mariví San Román, Laura Martín (Navalmoral); Adelina Jiménez (Arevalillo); Delia Martín Hernández (Priedahita); la Tía Julia Sánchez, la Tía Emiliana (Navalosa); Mercedes Martín y su madre, Luismi Martín, Euquerio Martín y Consuelo del Pozo (Hoyocasero); Puri Hernández (Serranillos); Asociación Cultural Canto Bolero (Navalacruz); Pedro Granado (Pedro Bernardo); Museo del Traje, Museo de Ávila y a todos los informantes que sin recordar sus nombres contribuyeron con su inestimable saber. Como no podía ser de otra manera son muchos más los que han estado a la sombra; agradecer a Carlos Porro, Arco del Peso, Javier Prieto, el Colectivo Corrobla de Bailes, Dabí Latas, Amaya Medina, Gustavo Cotera, Alfonso Díez Ausín, José Manuel Fraile, Esther Maganto, Raúl Benito Calzada, Enrique Borobio, Grupo Folklórico Urdimbre, Gustavo Muñoz, José María Méndez, Carmen Ramos, María Lena Mateu y especialmente a Marcos León, por sus aportaciones siempre tan oportunas. A todos ellos mil gracias.

El presente trabajo fue en parte financiado con las becas a proyectos etnográficos de la Junta de Castilla y León (1992-1993).

BIBLIOGRAFÍA:

ÁLVAREZ CÁRCAMO, D. (2015). *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*. La palabra vestida. Diputación Provincial de Soria.

BALLESTA Y AZUAR, J. (1924). *Prendas interiores del traje regional*. Memoria de licenciatura de la Escuela Superior de Magisterio. Inédita. Museo del Traje.

BENITO CALZADA, R. (2015). *La elegancia del arcaísmo en la Comarca de El Rebollar.* La palabra Vestida. Indumentaria histórica y popular. Diputación de Soria.

CALLES PÉREZ, A. Y RAMOS GARCÍA, C (2010). *Indumentaria tradicional en Sayago*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián Ocampo.

CASADO LOBATO, C. (1993). La indumentaria tradicional en las comarcas leonesas. Prólogo de Julio Caro Baroja. Diputación de León. 526 pp.

CASADO LOBATO, C.; DÍAZ GONZÁLEZ, J. (1988). *Estampas castellano-leonesas del siglo XIX. Trajes y costumbres.* Prólogo de Julio Caro Baroja. Ediciones Leonesas. Santiago García, Editor. León. 220 pp.

CAVERO, O. y ALONSO, J. (2002). *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca (León)*. Instituto Leonés de Cultura.

COTERA, G. (1999). La indumentaria tradicional en Aliste. Zamora: CSIC.

DEL PESO TARANCO, C. (2016). *El avío serrano avilés: el traje de rabo*. Revista de Folklore Anuario 2015. Enero 2016. Fundación Joaquín Díaz.

DÍAZ-MAS, P. (2006). *Las prendas de la novia: canciones de boda en la tradición judía sefardí*. Actas del Curso "Folklore, literatura e indumentaria".

FRAILE GIL. J. M. (2002). *Disquisiciones galanas. Reflexiones sobre el porte tradicional*. Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca. Perspectivas/7. 221 pp.

FRAILE, J.M. (2004) *La indumentaria sefardí en el Norte de Marruecos. El tocado y la ropa de cada día.* Revista de Dialectología y Tradiciones Populares DTP, LIX, 2 (2004): 43-92.

GÓMEZ MENA, A. (1984). *El bordado popular abulense.* Revista Narria nº 33. Estudio de artes y costumbres populares.

GONZÁLEZ-MARRÓN, J. M. (1989). *Indumentaria burgalesa popular y festiva*. Publicaciones de la Excma. Diputación de Burgos.

GUARC SANCHO, E. y LATAS ALEGRE, D. (coord.) (2012). *Las sayas: enaguas, refajos y basquiñas*. En *Indumentaria tradicional aragonesa*. Ediciones PRAMES.

LEÓN FERNÁNDEZ, M (2015). *Notas acerca de porte tradicional en el Rincón* en FRAILE GIL. J.M. y LEÓN FERNÁNDEZ, M.(2015). *Música y tradición oral en el Rincón de la Sierra (Madrid)* (2015). Caja Alta Edición & Comunicación.

LEÓN FERNÁNDEZ, M. (1996). *El baile a la novia en la provincia de Madrid.* Revista de Folklore Fundación Joaquín Díaz. Tomo: 16b – Revista número: 190 Páginas en la revista: 123-134.

LEÓN FERNÁNDEZ, M. (2015). *El abrigo de las pastoras en la Tierra de Buitrago (Madrid).* Revista de Folklore nº 401. Fundación Joaquín Díaz.

LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A., MAGANTO HURTADO, E., MERINO ARROYO, C. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana.* Caja Segovia. Obra Social y Cultural. 161 pp.

MAGANTO, E. (2015). *Los picaos en la indumentaria tradicional segoviana. Tipología, simbología y particularismos.* La palabra vestida, indumentaria histórica y popular. Diputación Provincial de Soria.

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, P. (1920). *Estudio del Traje Típico de la provincia de Ávila.* Memoria de licenciatura de la Escuela Superior de Magisterio. Inédita. Museo del Traje.

ORTEGA, M. (1988). *Indumentaria tradicional y trajes palentinos*. Diputación Provincial de Palencia.

PECES AYUSO, D. (1996). *El traje tradicional en la comarca de Arenas de San Pedro: generalidades*. Revista Narria, estudio de artes y costumbres populares. 75-76. Ávila: Valle del Tiétar. Museo de Artes y Tradiciones Populares. Universidad Autónoma de Madrid.

PORRO, C. (1997). *Algunas notas acerca de la indumentaria tradicional de Tiedra (Valladolid).* Revista El Husaño. Tejidos artísticos de Castilla y León nº 3 1997.

PORRO, C. (2003). *Notas sobre indumentaria infantil en Castilla y León*. Revista de Folklore Nº 267.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, J.L. (2013). *Iconología simbólica en los bordados populares toledanos*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filología. Instituto de Ciencias de las Religiones. Universidad Complutense de Madrid.

SANCHIDRIÁN GALLEGO, J.M. (2009). *Avileses*. Tipos de Ávila. Estampas y fotografías. Estampas de la Tierra de Ávila 6. Piedra Caballera Asociación Cultural.

SANCHIDRIÁN, J.M. (2014). *Ávila en el dibujo y la pintura.* En http://avilared.com/not/8467/avila-en-el-dibujo-y-en-la-pintura/. (último acceso: 1 de abril de 2016).

TALLÉS CRISTÓBAL, A.B. (1985). *La indumentaria tradicional* en GONZÁLEZ HONTORIA Y ALLENDESALAZAR et al (1985) *El arte popular en Ávila*. Institución Gran Duque de Alba de la Excma. Diputación Provincial de Ávila.

TIMÓN TIEMBLO, M.P (1985). *Manufacturas textiles tradicionales* en GONZÁLEZ HONTORIA Y ALLENDESALAZAR et al (1985) *El Arte popular en Ávila*. Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial de Ávila.

VALADÉS SIERRA, J.M. (2015). *La indumentaria tradicional como símbolo regional. El traje extremeño.* La palabra vestida, indumentaria histórica y popular. Diputación Provincial de Soria.

VALLEJO, E. (2006). *El vestido popular en Soria*. Diputación Provincial de Soria.

EVOLUCIÓN DEL BORDADO DE CARBAJALES DE ALBA EN EL ÚLTIMO SIGLO A TRAVÉS DE SU IMAGEN GRÁFICA.

D. Antonio Martín Ramos

El bordado de la localidad zamorana de Carbajales de Alba es la técnica decorativa textil más representativa de la provincia de Zamora, y constituye una de las escuelas de bordado más importantes de la Península Ibérica. Este artículo no pretende dilucidar el origen y la historia de esta tipología de bordado, sino más bien, describir la transformación del mismo a través de los testimonios gráficos y las piezas testigo encontradas en Carbajales en los últimos 130 años; aunque trataré de aportar algunos datos que sitúen esta técnica decorativa en la historia.

Francisco Rodríguez Pascual sitúa esta forma de artesanía al menos desde el s. XVI (Rodríguez: 2008, 69) coincidiendo con la prosperidad de Carbajales como centro neurálgico a partir de la fundación del Condado de Alba de Liste en 1459[1]. A pesar de esta débil justificación documental que relaciona la prosperidad de la villa con el origen del bordado, además de otras hipótesis sobre el origen judío, árabe o gótico de este bordado, lo más prudente es afirmar que no se puede documentar solidamente esta tipología de bordado



Figura 1. Detalle de camisa de Carbajales de Alba
Museo del Traje. Madrid.



Figura 2. Detalle de dechado. Periodo Ayyubí. Egipto. S. XIII.
Museo Ashmolean, Oxford.

[1] El rey Enrique IV otorgó el título nobiliario de Conde de Alba de Liste (Condes de Alba y Aliste) el 8 de agosto de 1459 a D. Enrique Enríquez de Mendoza. Aún se conservan restos de la fortaleza en la localidad de Castillo de Alba, a escasos kilómetros de Carbajales de Alba.

hasta el siglo XVIII, que coincide precisamente con el Siglo de Oro[2] de lo que conocemos como traje regional. Según propone el Marqués de Lozoya (Hoyos Sancho, 1956: 4) es entre 1750 y 1880 la última época en la que se usó esta indumentaria, que conocemos hoy como indumentaria popular. De esta época, se conservan los bordados de Carbajales de Alba que posée el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid con elementos ya reconocibles de lo que hoy conocemos como bordado carbajalino. Bien es cierto que algunas piezas del traje, como los dechados (Sánchez: 2014, 71-90) de las camisas sí se pueden comparar y documentar con anterioridad al s. XVIII, pero no el bordado carbajalino propiamente dicho.

Independientemente de las diferentes hipótesis sobre el origen, el punto de partida que establezco en este artículo para comparar la evolución del bordado de Carbajales de Alba es el 23 de enero de 1878, en los documentos gráficos de Jean Laurent surgidos de la boda de rey Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans en Madrid. A este acontecimiento acudieron diferentes grupos ataviados con trajes populares, y los representantes de la provincia de Zamora fueron Bermillo de Sayago y Carbajales de Alba, que ya en esa época ambas localidades –como representantes comarcales– eran conocidas por sus bordados, como se puede comprobar en las publicaciones de prensa local de esos años o en la revista *Zamora Ilustrada*[3].



Figura 3. 1878. Carbajalinos en la Boda de Alfonso XII. Madrid. Fotografía de Jean Laurent.

Según podemos observar en los documentos gráficos de la época, en el último tercio del s. XIX, la indumentaria carbajalina, a pesar de cierta unidad estética sobre todo en los hombres, muestra una interesante variedad de piezas, géneros textiles y formas decorativas.

En esta foto de 1878 conviven manteos de paño sin ninguna decoración con manteos bordados y manteos picados y bordados. Lo mismo ocurre con los mandiles que observamos cuatro tipos: mandiles de picote tejidos en telar (Sainz de la Cotera: 1999), mandiles con telas brocadas, mandiles decorados con lentejuela, huevecillo y talcos[4]; y mandiles de seda con motivos florales. Los pañuelos de hombros blancos bordados con diferentes diseños así como otro en tonos oscuros que contrasta con la pieza más usada para cubrir la parte superior de la mujer y que en este documento no aparece: la gabacha.

Una de las pajeras que acudieron a la boda real en 1878 y que también están presentes en la foto grupal[5], fueron retratados por Laurent en solitario, otro día diferente, ya que en esta ocasión la mujer luce, cruzando el pecho, una gabacha bordada en felpillas, lentejuelas y huevecillo.

---

[2] Entre 1750 y 1880 se produjo como reacción ante el extranjerismo y la transformación económica e industrial en España, un movimiento que potencia la indumentaria popular y propia de cada región; reutilizando algunos elementos existentes arcaizantes, fijando y estabilizando este vestir popular que conocemos como traje regional en el último periodo de su uso hacia 1880.

[3] La revista Zamora Ilustrada fue una publicación periódica semanal de finales del s. XIX, que se dedicaba a dar a conocer el arte y el patrimonio artístico cultural en el que historiadores e intelectuales como Cesáreo Fernández Duro o Ursicino Álvarez entre otros, publicaban artículos y reflexiones. Los tipos carbajalinos fueron portada de la revista el 4 de mayo de 1881.

[4] Denominan talcos en Carbajales a unos elementos metálicos con diferentes formas como pájaros, estrellas, soles, uvas, etc; que se utilizan en la decoración de mandiles y cintas del pelo junto con lentejuelas y huevecillos.

[5] La pareja de Carbajales que aparece en la fig 3, se trata de la cuarta pareja de la derecha de la fig. 2, lo que nos indica que se vistieron con diferentes prendas durante los días de celebración de la boda real.



Figura 4. 1878. Pareja de Carbajales de Alba. Fotografía de Jean Laurent

Esta fotografía de 1878 nos va a servir como punto de partida para analizar el bordado de Carbajales de Alba en ese momento, centrando la atención en esta ocasión en la prenda fundamental del objeto del bordado: el manteo.

Se trata de un manteo bordado que tiene 3 zonas diferenciadas. La parte inferior está compuesta por tres pequeñas cenefas bordadas con pequeñas flores de diferentes formas y colores, unas con pétalos redondeados y otras con pétalos puntiagudos, además de otros elementos que no se distinguen en la fotografía. La parte central de gran tamaño la ocupan figuras de jarrones con diferentes motivos florales que lo inundan todo, se distingue una figura de un girasol, así como un elemento animal que se observa en la parte izquierda –se trata de una pájara como aparecen en innumerables ejemplos de bordado de influencia sal-

mantina–, todo ello dentro de un gusto muy recargado en la decoración. La parte superior de la decoración del manteo la forma una pequeña y estrecha cenefa con hojas y flores muy esquemáticas.

A través del trabajo de campo realizado con la Asociación Etnográfica Don Sancho en Carbajales de Alba en varias ocasiones, tuvimos la oportunidad de localizar esta pieza, el manteo que aparece en la imagen anterior (figura 4) de 1878.



Figura 5. Manteo de Carbajales de Alba. Pieza testigo. Anterior a 1878. Fotografía: Antonio Martín Ramos.

El hallazgo de esta pieza original, nos permite analizar pormenorizadamente como era el bordado carbajalino en el último tercio del s. XIX en cuanto a los materiales, el diseño, composición, gama cromática a través de una cata de colores, la técnica, así como la filosofía e intención decorativa de la bordadora.

Los colores empleados en el bordado de Carbajales antiguo[6] son los resultantes de los tintes naturales empleados en el proceso de preparación del paño de base sobre el que se borda en lanas de colores, antes de que llegara el empleo de productos sintéticos y colorantes químicos. La tintura se preparaba en calderas de cobre o latón con agua cociendo utilizando la madera de el aliso como fijador del color (Rodríguez Pascual: 1986). El peculiar amarillo pajizo presente en el paño base de este manteo se conseguía con la gualda (nombre científico Reseda luteola) planta de flor amarilla muy presente de forma silvestre en los campos de Alba y Aliste. Es cierto, que la mayoría de las entrevistas sobre este tema recuerdan haber recurrido ya a sobres preparados con los que teñir el paño como el añil y otros preparados.

Los colores empleados en el bordado son los mismos empleados en otros manteos de esta época. En cuanto al color de los paños base sobre los que se borda solamente he encontrado testimonios y piezas testigo de tres: el amarillo pajizo, el rojo y el azul marino. Los colores de las lanas para bordar más habituales

[6] Cuando hablo de bordado antiguo, me refiero al bordado anterior a la creación del Taller de Bordados de Carbajales de 1938, donde se produjo un cambio sustancial en cuanto a materiales, forma, diseño y color.

de esta época son: amarillo, rojo, blanco, verde oscuro, morado, azul marino y azul turquesa. Siendo generalmente 6 colores en los que se borda.

Un aspecto muy importante del bordado de Carbajales en cuanto al color es la combinación de las lanas. Siempre he podido escuchar a bordadoras del pueblo que cada una tiene un gusto diferente para combinar los colores, y de ahí, el buen o mal gusto para bordar. Lo cierto es que en esta época, es difícil, por no decir imposible, ver una repetición de colores constante. La bordadora va combinando los colores de tal manera que no observamos ningún patrón fijo, combinándolos de manera aleatoria, pero al mismo tiempo logrando un resultado general armónico en el colorido.



Figura 6. Detalle de la cenefa inferior. Bordado carbajalino de 1878. Fotografía: Antonio Martín Ramos

Otro aspecto fundamental en esta época es la ausencia de un patrón de formas o *falsilla*[7], de tan manera que encontramos flores de diferentes tamaños o incluso con diferente número de pétalos. Es un bordado en cuanto al diseño más libre y fuera de cánones formales hecho a mano alzada, sin dibujos previos; por eso resulta más desordenado. Los motivos de la cenefa central y superior tampoco siguen ningún patrón de color, forma y simetría. En referencia a este tema Francisco Rodríguez Pascual ya afirmaba:

> "El diseño del traje antiguo es tosco y poco cuidado; los dibujos están hechos a mano, sin ayuda de "falsilla". A pesar de estos aparentes "defectos", la impresión de conjunto –es la que busca la bordadora– suele resultar armónica, deslumbrante y encantadoramente "naif". Los colores utilizados desde siempre han sido el rojo, el azul-turquesa, el amarillo y el verde. En la época actual ha ido incrementándose la riqueza cromática: azul, morado, blanco, negro..., sin que pueda faltar nunca el color rosa." (Rodríguez Pascual, F: El traje regional de Zamora. Ed. Semuret. Zamora. 2008).

En cuanto a la técnica de bordado-picado, vemos una absoluta correspondencia con las piezas que son solamente bordadas en cuanto al uso de colores, los paños base (yo solamente he podido ver amarillo, rojo; y los menos habituales azul oscuro y negro) y la cuestión de la simetría y composición; como podemos observar en las figuras 7, 8 y 9, que corresponden a detalles de manteos de esta primera época.

En la composición de la figura 7, podemos comprobar como hay algunas flores con 6 y otras con 7 pétalos, dando poca importancia a la simetría perfecta frente a la estética y composición general. En la decoración posterior al picado, el bordado en lanas, también observamos que no existe ningún canon o patrón en el orden en el que se utilizan de los colores a la hora de bordar.

En la figura 8 vemos esa misma libertad de composición, ya que en la flor de la esquina superior izquierda observamos un *cuerno*[8] que no aparece en su correspondiente flor de la esquina superior derecha, y exactamente pasa lo mismo con una flor que aparece en la esquina inferior izquierda, que no existe en su simétrica derecha.

---

[7] La falsilla es un molde generalmente hecho en cartón resistente, con las diferentes formas del bordado (flores, pétalos, ramas, palmas, etc...); desde las que se plantea y dibuja el bordado en el paño base.

[8] Utilizo la terminología a la que se refieren las bordadoras para nombrar los diferentes motivos de bordado según las encuestas del trabajo de campo.

En la última figura de detalle, la figura 9, a pesar de ser un picado-bordado posterior en el tiempo, ya vemos una estilización del picado y un aumento en la paleta de colores a la hora de bordar. El manteo sigue perteneciendo a esta primera época de bordado; en el que tanto la irregularidad de las formas que podemos observar en las dos flores inferiores, como la combinación aleatoria en los colores de las lanas; son una constante, y por tanto, una cuestión habitual en el bordado carbajalino de finales del XIX y principios del XX.



Figuras 7, 8 y 9. Detalles de manteos picados y bordados. Fotografías: Antonio Martín Ramos

Otro aspecto importante de esta época es que el bordado se realiza sin bastidor y al no tener la labor extendida, no hay una *guía motivo* para ir buscando la simetría, y se tratan los motivos de una forma más independiente del conjunto.

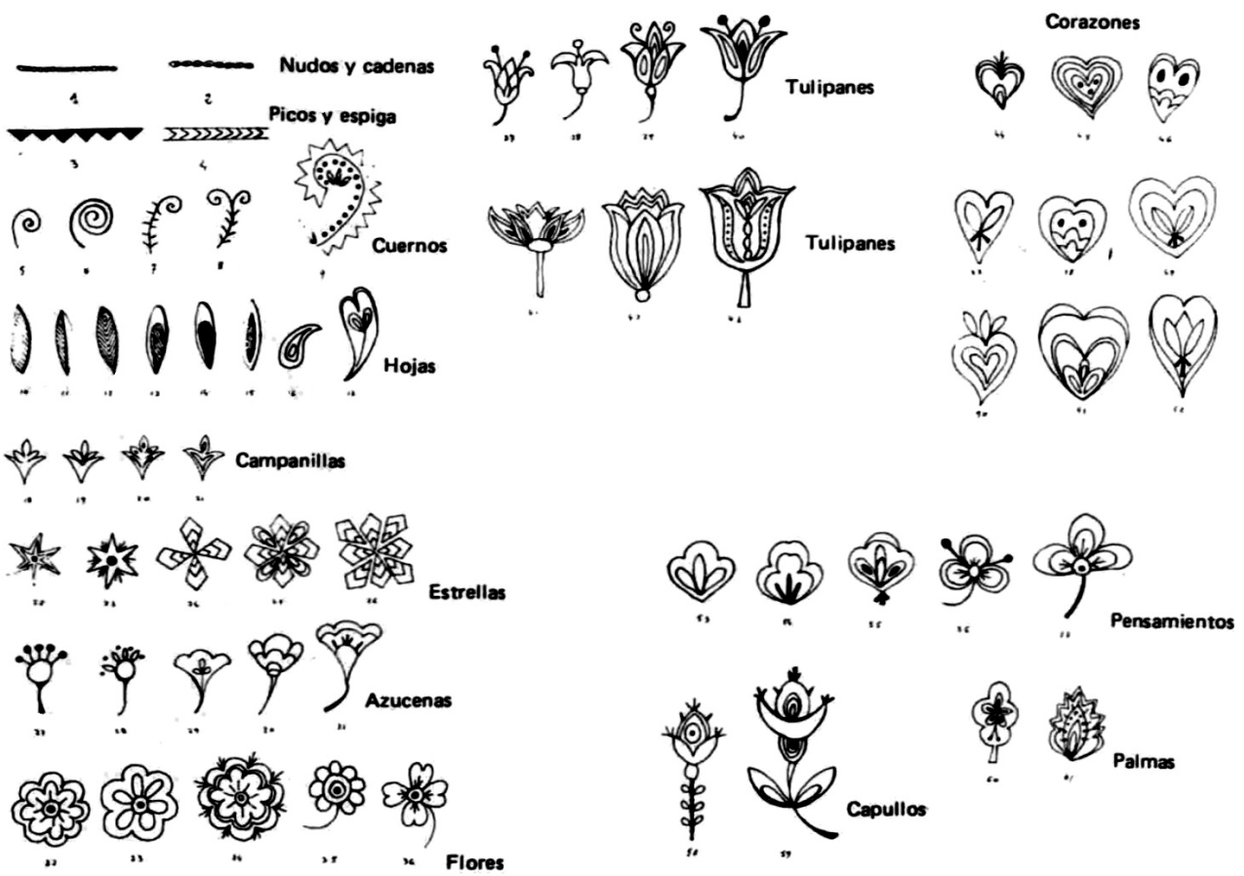


Figura 10. Algunos motivos florales del bordado de Carbajales de Alba

La técnica del bordado se realiza solamente por la cara exterior del paño, *bordando al aire*, sin que se vea el mismo bordado del lado interior; que bien podría tener una explicación económica, al ahorrar la mitad de lana en el bordado, o ser simplemente una cuestión estilística.

Los motivos de estas cenefas picadas y bordadas generalmente no se repiten, existiendo en cada manteo variaciones y cambios florales con diferentes motivos, que las bordadoras van mezclando, dando un resultado único e irrepetible en cada manteo.

Los motivos florales representados en este bordado antiguo, son fundamentalmente flores, girasoles, claveles, azucenas, pensamientos, capullos, hojas y palmas.

Mª. Ángeles González Mena, en su Catálogo de Bordados del Instituto Valencia de Don Juan expone sobre el bordado carbajalino:

> "Tiene manifestaciones muy concretas dentro del arte del bordado con una gran personalidad. Ningún otro bordado peninsular presenta su estilo. (González de Mena, M. A., Catálogo de Bordados del Instituto Valencia de Don Juan. Madrid 1974).

Otros motivos ornamentales que aparecen en esta pieza, anterior al menos a 1878, son motivos animales como: leones rampantes (aparecen en la figura 5) – llamados *perros* popularmente en Carbajales-; las *pájaras*, con un diseño esquemático similar al que se puede encontrar en bordados de influencia charra; así como inscripciones en letras, como podemos observar en este manteo (ESY LO HIZO ANDREA MRN). Todos estos elementos están desaparecidos en el bordado carbajalino actual.

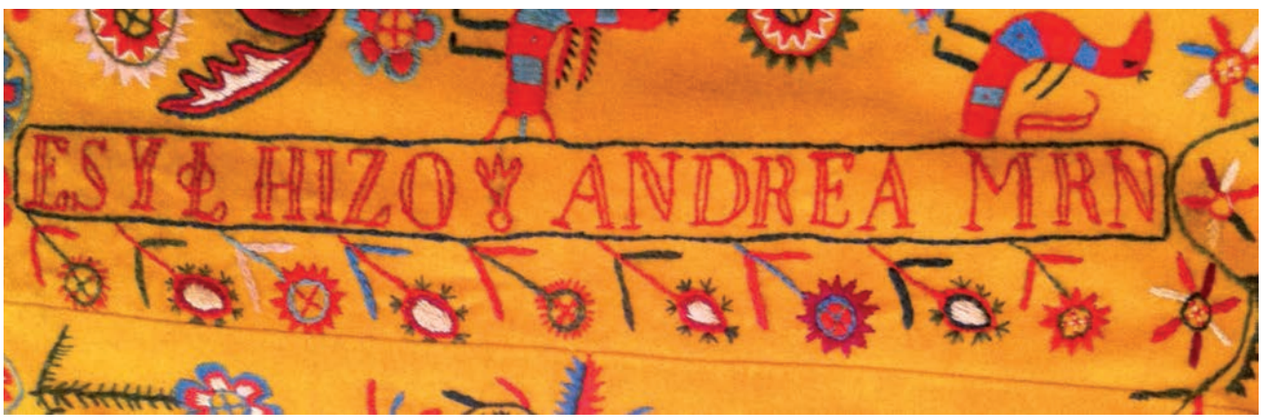


Figura 11. Motivos animales e inscripciones. Detalle bordado de Carbajales. Fotografía: Antonio Martín

Este manteo – figura 5– además lo he podido documentar cincuenta años después de la fotografía de la boda real de 1878, a través de la acuarela realizada por Isabel Iruela en 1930, alumna de la Escuela Madrileña de Cerámica. No hay duda que se trata de la misma pieza, como podemos ver no solo en el diseño del bordado, en la composición, sino también gracias a la inscripción bordada que podemos ver en las figuras 11, 12 y 13 (ESYL HIZO ANDREA MRN)

El 18 de Abril de 1925 se celebra la ya conocida Exposición del Traje Regional en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid bajo la protección de la duquesa de Parcent, Dª Trinidad von Scholzs Hermendorff, y la dirección del profesor Hoyos Sáinz, donde se reunieron 348 trajes completos, 3914 prendas y elementos textiles, 668 fotografías y 237 acuarelas. Nieves de Hoyos comenta sobre Zamora:

> "La gran sorpresa fue Zamora. Descubrió en realidad Zamora para el gran público la riqueza y originalidad de su indumentaria. La provincia de Zamora no se queda a la zaga, sino más bien supera a la de León en cuanto a variedad y riqueza de trajes. En el Museo del Pueblo español existe la más espléndida representación de la indumentaria nacional, y Zamora tiene allí magníficos trajes de Benavente, Viuda rica de Toro, de Aliste, y por supuesto de Carbajales entre otros". (*Bordados y Encajes*. Col. Temas Españoles, n.° 30 Ed. Publicaciones Españolas, Madrid 1953).



Figura 12 . Carbajales de Alba. Acuarela de Isabel Iruela. 1930

Aunque sí sabemos que trajes de Carbajales de Alba formaron parte de la exposición de 1925 en la escena "Castilla del Duero", a día de hoy, no conocemos con exactitud que piezas se mostraron en Madrid, ni cuantas pasaron a formar parte de los fondos del posterior Museo del Pueblo Español, germen de la colección de indumentaria popular del actual Museo del Traje.

Durante el primer tercio del s. XX, numerosos artistas se acercan a Carbajales de Alba gracias a un interés general por los tipos y trajes populares derivado de corrientes románticas y fomentado por diferentes exposiciones y concursos pictóricos[9].

En torno a 1928, el fotógrafo José Ortiz Echagüe realiza instantáneas en Aliste y en Carbajales de Alba, que forman parte de su obra *España Tipos y Trajes* prologado por Ortega y Gasset y en el que cita al bordado carbajalino:



Figura 13. Detalle. 1930

[9] La Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid organizó importantes concursos y exposiciones nacionales de pintura costumbrista con importantes premios en metálico, que contribuyó a que se produjera un gran número de obras que servirían además para completar el futuro Museo del Pueblo Español.

> "Extenso lugar de pobre caserío, dentro del cual mujeres afanosas componen complicadísimos bordados sobre las amplias faldas, rutilantes de vivos colores cual ninguna otra prenda de la variada indumentaria española" (*España. Tipos y Trajes. 272 Láminas en Huecograbado.* Publicaciones Ortiz Echagüe, Madrid 1933)

En el trabajo de Ortiz Echagüe podemos observar un manteo decorado con una forma exuberante, realizado con la técnica de picado y bordado. El picado es una técnica decorativa textil muy extendida por la península ibérica consistente en un recorte generalmente de paño sobrepuesto y cosido; al que además en Carbajales se decora con bordado en lanas, realizando un mayor contraste y matizado de colores.

El manteo documentado en 1928 que podemos ver en la figura 14 nos demuestra, además de la intención de Echagüe de mostrar una de las piezas más profusamente decoradas de la época; la fama creciente



Figura 14. Mujeres de Carbajales. 1928. Fotografía: J. Ortiz Echagüe

del bordado carbajalino; su proceso para complicar su ejecución; así como la paulatina profesionalización de las bordadoras. Aparecen afamadas casas de bordadoras más allá de la producción para uso propio, en las que por las tardes se dedican íntegramente al bordado profesional y los encargos, que además son una fuente adicional de ingresos para la economía doméstica. De esta manera se pasa de un bordado "hecho en casa y para casa" a un bordado cada vez más complejo y profesional; aunque siguen conviviendo ambos modelos productivos.

En esta época, en torno a 1930, conviven los modelos más tradicionales y populares hechos en casa, con modelos con un bordado más complejo y profesionalizado realizados por auténticas sagas familiares.

Como se puede observar, la indumentaria tradicional de Carbajales de Alba es un tema muy amplio para tratar en una comunicación y en su posterior publicación, y por este motivo, me ceñiré únicamente en la evolución del bordado con lanas y la decoración de la pieza fundamental, el manteo; pasando por alto otro tipo de prendas, materiales, técnicas, motivos decorativos, etc…

En 1930, la Escuela Madrileña de Cerámica, hoy Escuela de Cerámica de la Moncloa adscrita al Ayuntamiento de Madrid; organizó un curso de verano[10] en Carbajales de Alba. Los estudiantes permanecieron en la localidad desde el 4 de Agosto hasta el 6 de septiembre de 1930 y fueron pintando *in situ* a los vecinos ataviados con el porte tradicional a razón de tres pesetas diarias.

De ese verano, se conserva un valioso material documental sobre el vestir tradicional en Carbajales. Decenas de acuarelas de los alumnos de la escuela y el legado fotográfico de la misión, realizado por el pro-



Figura 15. Acuarela de Cándica Estaire. 1930



Figura 16. Fotografía de Aniceto García. 1930

[10] También fueron sede de los cursos de verano de la Escuela Madrileña de Cerámica, las localidades zamoranas de Sejas de Aliste y Tábara, entre los veranos de 1928 y primeros años de 1930.

fesor y coordinador del curso de verano, D. Aniceto García Villar . Las fotografías fueron realizadas en formato de placas de cristal y plata, que junto con los colores de las acuarelas, nos aportan una valiosa información, que puede ser contrastada con las piezas testigo encontradas en la localidad.

Además, este material, al contrario de lo que fotografió Ortiz Echagüe, que fotografió las piezas más profusamente decoradas; muestra una gran variedad de modelos y piezas, que van desde la simplicidad de los habituales manteos sin decorar, hasta la riqueza decorativa de otros; mostrando de esta manera, una imagen más fiel del atuendo tradicional en torno a 1930.

Siguiendo este discurso podemos afirmar que la variedad de la indumentaria tradicional en Carbajales de Alba en ese momento es abrumadora, en cuanto al número de piezas, sus posibles combinaciones y la técnica textil empleada; comparándola sobre todo –como veremos posteriormente– con la uniformidad, fijación y la fosilización que ha sufrido el traje carbajalino en las últimas décadas.



Figura 17. Acuarela de Isabel Iruela. 1930



Figura 18. Fotografía de Aniceto Villar. 1930

Lo que es cierto es que comprobando fotos de la época, quizás gracias a las visitas de artistas, las noticias, la participación en eventos y la fama creciente del bordado carbajalino; se va produciendo una depuración de la técnica de bordado, una paulatina profesionalización de las bordadoras y un gusto por ordenar el bordado antiguo, empezándose a crear manteos más equilibrados y ordenados.

Una de las fotografías de Aniceto Villar (figura 21) me sirvió para localizar el manteo que aparece fotografiado en 1930, aunque posiblemente sea anterior en el tiempo y que responde a este gusto por ordenar los motivos del bordado paulatinamente, aunque se sigue bordando sin falsilla ni plantillas.

Vemos como hay una mayor simetría entre todos los dibujos y como las hojas van en grupos de 18 pétalos, en la cenefa inferior, lo que nos indica una creciente preocupación por realizar motivos iguales. Otro



Figura 19. Manteo bordado de Carbajales de Alba

dato interesantes es que se amplia la gama de color en las lanas del bordado, pasando a 9 colores, aunque el paño base sigue siendo rojo, amarillo y azul; y las matizaciones de colores son cada vez elaboradas con mayor precisión y dominio técnico. Hasta este momento las larguras de los manteos superan los 85cm para la mujer adulta, aunque nos encontramos manteos más cortos que según los testimonios se usaban como manteos bajeros, los han cortado posteriormente para adaptarlos a la nueva moda o son de niña.



Figura 20. Detalle de manteo bordado. Carbajales. Fotografía: Antonio Martín Ramos



Figura 21. Carbajales de Alba. 1930. Foto de Aniceto Villar



Figura 22. Detalles de manteos bordados anteriores a 1930

Podríamos hablar de los años 30 del s. XX como una época dorada del bordado de Carbajales en cuanto a variedad y calidad. Además se suma en este momento la asociación del bordado carbajalino a la imagen identitaria de Zamora, representando a la provincia en obra gráfica como sellos, postales, publicidad, cartelería, etc. Es importante también subrayar el componente artístico y cómo el traje carbajalino influye y forma parte de las obras de pintores como Ricardo Segundo en su obra *Vistiendo a la novia* de 1932 o Delhy Tejero en su *Mercado zamorano* de 1934, entre otros.

En 1938 D. Jacinto Alcántara (Director de la Escuela Madrileña de Cerámica) impulsa en Carbajales el primer Taller de Artesanía bajo los auspicios de Auxilio Social. En este primer taller, conocido como el taller viejo, estuvo dirigido por Manuela Gómez Prada y en él bordaron hasta catorce mujeres permaneciendo activo hasta los años 60. En 1940 se construye con dinero de los pueblos de Alba el edificio del Taller Escuela de Artesanía, que será dirigido por la Sección Femenina de Falange impulsado por el político Carlos Pinilla. En este segundo taller, el de Sección Femenina, dirigido por Manuela Llamas Pérez (Enma) llegaron a bordar hasta 20 mujeres y se ha mantenido activo intermitentemente prácticamente hasta la actualidad. Los dos talleres, el de Don Jacinto de Auxilio Social y el de Sección Femenina, funcionan simultáneamente durante algunos años. En estos talleres cobraban las bordadoras experimentadas, pero además acudían niñas y mozas a aprender a bordar, y aunque las autoridades del régimen les proporcionaban los materiales gratuitamente, no cobraban por sus bordados.

Se produce a partir de este momento un antes y un después en la composición del bordado, ya que, para que resulte un bordado más equilibrado se comienzan a usar las falsillas –plantillas de cartón– con los motivos más habituales del bordado, y se empiezan a crear composiciones a partir de la combinación de los motivos.

El resultado es un bordado más compacto, regular y simétrico; donde se abandona la libertad compositiva del bordado antiguo, para dibujar en franjas perfectamente delimitadas únicamente los motivos florales. Se extiende el paño base en grandes bastidores rectangulares, donde se dibuja, se delimita el espacio que será bordado con una combinación cerrada de colores. María Ángeles González de Mena explica en "El bordado zamorano" publicado en la Revista Narria el proceso de composición:

> "Todos ellos necesitan de un bastidor rectangular graduable para montar el tejido, se trazan líneas auxiliares con hilvanes para dividir el espacio en cuadrantes en los que se instalan las composiciones que constituyen la unidad o muestra. Para bordar se usa la llamada aguja capotera (pantalonera la llaman en Carbajales), dedal y dedil. Para rematar estas labores se recurre al trenzado de varias guías de lanas, de los mismos colores del bordado. También se rodean con caireles o formaciones de festón al aire en los bordes de la pieza" (González de Mena, M. A., "El bordado zamorano", en *Narria*, n.° 20)

El resultado de esta nueva técnica derivado del taller de bordado, hará prácticamente desaparecer la anterior manera de bordar, modificando poco a poco el concepto de traje carbajalino, hacia un traje cerrado y estereotipado, que además será aceptado por la propia localidad como un emblema identitario.



Figura 23. Falsillas



Figura 24. Bordado carbajalino posterior a 1937

En 1947, El profesor Luis de Hoyos en el *Manuel de Folklore* opina específicamente de Zamora no sabiendo si se refiere al bordado antiguo o al surgido en el taller:

> "no es ya rica, es exuberante en adorno de flores reales y fantásticas, bordados y sobrepuestos. Sus sayas son de una belleza e interés muy particular. Bermillo de Sayago, Carbajales de Alba, toda la ribera del Valverde, ofrecen ejemplares verdaderamente espléndidos" (Hoyos, L. y N. de, *Manual de folklore* Madrid, 1947).

Durante los años 50, se produce la gran expansión comercial de taller de bordados, constituyendo en sí, un rasgo de buen gusto en muchos hogares zamoranos durante el franquismo. Poseer un bordado carbajalino, ya fuera en tapetes, cogines, faldillas, reposteros o el traje propiamente dicho estaba bien considerado socialmente. Estos trajes formaron parte de regalos institucionales a grandes damas de la época, hasta prácticamente nuestros días, como el traje de Carbajales que se regaló a Eva Perón[11] en su visita a España en 1947, o décadas después a la Reina Sofía.

En los años 50 se realizan en los talleres de bordados en Carbajales de Alba, los trajes de los dos grupos de coros y danzas existentes en Zamora, el Grupo de la Sección Femenina y el Grupo de Educación y Descanso. Al menos una parte de los trajes del grupo de Sección Femenina, que vemos bajo estas líneas, fueron heredados por la actual Asociación Tizona de Zamora, y los trajes de Educación y Descanso pasaron a formar parte del patrimonio inicial de la Asociación Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca.

Ambos grupos, con una estética absolutamente igual, durante el franquismo, exportaron y difundieron la asociación de ideas de Zamora/traje de Carbajales, en los eventos provinciales y en las manifestaciones de adhesión al régimen, como las celebraciones el 1 de mayo en el Estadio Santiago Bernabéu de Madrid con la presencia de las más altas autoridades del estado, incluido el Caudillo. Pero es sin duda, el patrimonio material del grupo de Educación y Descanso (actual Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca) el que mejor cuenta la evolución del bordado carbajalino en los últimos 60 años, gracias la imagen que lleva a gala este

grupo basada en el traje carbajalino, y a los constantes encargos por parte de su directora, Rosa do Barros, desde los trajes realizados en los años 50 hasta la actualidad.

En esta época, en el taller de bordados de Carbajales se amplia la gama de colores en los paños base, y pasan del tradicional amarillo, rojo y azul marino; a añadir el verde claro, el azul claro, el negro, y el granate. Absolutamente todas las partes del traje (excepto la camisa) pasan a estar bordadas con los mismos motivos florales basados en las falsillas. A partir de este momento se empiezan a bordar en hilo de seda, los mandiles, la gabacha, las caídas y las cintas del pelo.

Desde los años 50, los propios carbajalinos rechazan la variedad y las piezas del traje usado antiguamente, y sirva de ejemplo, el día de la patrona, La Virgen de Árboles, a día de hoy, las mujeres que se atavían lo hacen con este estereotipo surgido en torno a 1940. Creo que equivocadamente, se ha culpado a los grupos de danzas de la sección femenina de esta transformación del traje albense, siendo una cuestión que la propia localidad asumió como propia, y han sido desde Carbajales los primeros interesados en comercializar este actual bordado y no el antiguo. Afortunadamente, y pese a los dos talleres, que tuvieron una influencia capital en la evolución del bordado, siguieron manteniéndose bordadoras[12] tradicionales que seguían bordando en casa.

Como podemos ver en la figura 27, el bordado carbajalino evoluciona tomando elementos florales del pasado y creando una geometrización, uniformidad y estilización. Surgen así figuran muy recurrentes que se repiten incesantemente como la combinación de colores en las flores rojo/rosa; morado/amarillo; azul/blanco; las hojas que unen los motivos en verde claro/oscuro; el bordado en picos en blanco, etc. Es



Figura 25. Grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Zamora. Archivo Kindel. Años 60

[11] Los trajes regionales que regaló el gobierno de España a Eva Perón, incluido uno de Carbajales de Alba, han sido expuestos en 2011 en el Museo de Arte Español Enrique Larreta en Buenos Aires, un total de 728 piezas includidas joyas tradicionales.

importante recalcar que en esta época los colores de bordado suelen ser 8: rosa, rojo, amarillo, dos verdes, azul, morado y blanco.

Dada la escasez de materiales durante el franquismo y el poco conocimiento de las instructoras de sección femenina sobre la tradición, se dejan de usar paños artesanales por paños industriales y las lentejuelas comienzan a ser de plástico. Con la llegada del plástico, y dado su bajo coste se comienzan a emplear



Figura 26. Grupo de Coros y Danzas de Educación y Descanso. Plaza de Toros de Zamora. Mayo de 1955.
Foto: Familia de Rosa do Barros. Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca.

lentejuelas de plástico de colores para bordar todos los elementos del traje excepto el manteo. El uso de las lentejuelas crece exponencialmente llegando al extremo de ocultar los motivos del bordado. El brillo de las lentejuelas de plástico es un elemento que llama mucho la atención, y se convierte en un aspecto irrenunciable a partir de este momento, desde el punto de vista del espectáculo folklórico, y desde el punto de vista de ostentación social en el ámbito local en Carbajales.

Gracias a la colaboración del Grupo Doña Urraca y de su actual director, Miguel Ángel Santos, podemos comparar manteos de los años 50, de principios de los años 80 y de los años 90 del S. XX; donde observaremos una tendencia en complicar los bordados, su composición, un desarrollo técnico del bordado, así como la introducción de nuevos colores.

A manera de conclusión , a sabiendas de muchos datos que he pasado por alto, por una cuestión de amplitud del tema y extensión de la comunicación, podríamos trazar una línea tomando como referencia el manteo documentado en 1878 y el último elaborado en torno a 1994 para comparar como ha ido evolucionando el bordado carbajalino. Es importante recalcar que ambos fueron realizados artesanalmente por bordadoras experimentadas de Carbajales, teniendo en cuenta su complejidad técnica, y ambos son considerados en la localidad como auténticos y magníficos ejemplos del traje albense.

Como una imagen vale más que mil palabras, el lector podrá sacar sus propias conclusiones del tema. Las últimas imágenes demuestran que el bordado carbajalino está vivo y ha ido evolucionando a lo largo de las décadas, adaptándose a los gustos imperantes y la moda. Los colores son mucho más vivos y vibrantes en la actualidad, desde el propio paño base, hasta la totalidad de la paleta cromática de bordado. Los motivos del bordado han variado sustancialmente en cuanto a forma y composición, desapareciendo los motivos zoomorfos con animales, inscripciones, jarrones; para convertirse en un bordado fitomorfo con motivos

[12] Sagas familiares como “las cucas” (dos hermanas) o “la Miguelista”, se han seguido manteniendo y formando otras bordadoras como “las Paulas”, “Las Borregueras”, Manuela Gómez Gago “La Bolina”, “La Morica”, Hortensia, etc... A algunas de estas bordadoras se las conoce por la casa de bordado, no porque sean familiares, como pasaba con “las boliñas” que ese apodo era referente a las que bordaban en casa de Manuela “la boliña”.



Figura 27. Manteo de los años 50 propiedad del Grupo Doña Urraca que aparece en la FIG. 27 de 1955

exclusivamente vegetales y florales. El tamaño de los motivos, y por tanto la facilidad para bordar, se ha aumentado, creando figuras más grandes; y toda la composición ha sufrido un proceso de ordenación, geometrización y estilización. Esta evolución también se ha producido de la misma manera en todas las piezas que integran la indumentaria tradicional en Carbajales de Alba.

El uso y abuso de la representación de toda la provincia de Zamora en este traje, y el olvido absoluto del resto de indumentaria de la provincia durante décadas, ha provocado un daño irreparable no solo en la propia indumentaria de Carbajales sino en toda la provincia, porque todo lo que no era carbajalino, no valía. Desgraciadamente se han confeccionado auténticas degeneraciones, que poco tienen que ver con esta evo-



Figura 28 y 29. Gabachas de los años 50. Propiedad del Grupo de Coros y Danzas Doña Urraca



Figura 30. Manteo bordado años 50



Figura 31. Manteo bordado años 80



Figura 33. Manteo de 1878



Figura 34. Manteo de 1994

lución del bordado, sino con el desconocimiento y el desinterés. En las últimas décadas, debido, quizás en parte, a la irrupción de colectivos con un interés en la recopilación etnográfica, ya se pueden admirar reproducciones del bordado antiguo, artesanas que lo reproducen, e incluso en Carbajales, hay personas que en días señalados, no lucen el traje derivado de los años 40, sino las verdaderas piezas antiguas atesoradas durante décadas en sus baúles.

Sirvan estas letras para conocer un poco mejor el bordado carbajalino.

BIBLIOGRAFÍA:

GONZÁLEZ DE MENA, Mª de los Ángeles.

— (1974) Catálogo de bordados del Instituto Valencia de Don Juan. Madrid.

— "El bordado zamorano" en Revista Narria nº 20. Estudios de artes y costumbres populares. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

HOYOS SANCHO, Nieves.

— (1953) Bordados y encajes. Col. Temas españoles nº 30. Ed. Publicaciones españolas, Madrid.

— (1956) El traje regional. Col. Temas españoles. Nº 123 Ed. Publicaciones españolas, Madrid.

RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco.

— (1986) Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León. Caja de Zamora, Zamora.

— (2008) El traje regional de Zamora, una aproximación a su estudio. Col. Biblioteca de Cultura Tradicional Zamorana. Editorial Semuret, Zamora.

SAINZ DE LA COTERA, Gustavo (1999). La indumentaria tradicional en Aliste. Col. De Etnografía Luis Cortez Vázquez. Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Zamora.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Jose Luis. (2014) Tesis doctoral. Iconografía simbólica en los bordados populares toledanos. Facultad de Filología. Universidad Complutense, Madrid.

EL MANTEO: TIPOS Y USOS EN LA INDUMENTARIA TRADICIONAL DE ALMARAZ DE DUERO Y COMARCA (ZAMORA)”

Ignacio Prieto Vizán

Almaraz de Duero es una localidad situada en la provincia de Zamora, a 17 kilómetros al oeste de la capital. Se sitúa junto con las localidades de Villaseco y Muelas del Pan en un pequeño rincón geográfico entre los ríos Duero y Esla en la parte más occidental y apartada de pueblos del antiguo partido del Pan, nombre con que le históricamente se ha denominado a las poblaciones de la tierra de Zamora situadas en la margen derecha del Duero. Esta comarca de carácter cerealista y cuyos límites se confunden con los de la Tierra de Campos al norte y la zona de Toro al este, adquiere en este extremo occidental características que, en un sentido geográfico y cultural suponen una transición hacia las tierras de Alba y Aliste con importantes influencias sayaguesas.

La provincia de Zamora es rica en indumentaria tradicional como se desprende del importante número de piezas testigo que se conservan aún en sus localidades en comparación con otros territorios del país. Antiguas vestimentas que conformaron el variado atuendo tradicional de las diferentes comarcas que la componen. Comarcas algunas claramente definidas histórica y geográficamente y que siendo anteriores a la creación de la provincia resisten con personalidad propia dentro del conjunto de esta. Por estar la indumentaria tradicional también fuertemente ligada al terreno se advierten importantes elementos diferenciadores en los indumentos festivos de las comarcas. Sobre dos de estos territorios se han publicado sendos trabajos de investigación: la Indumentaria Tradicional en Aliste, de Gustavo Cotera e Indumentaria Tradicional en Sayago, de Agustina Calles y Carmen Ramos, sobre dos de las comarcas más occidentales de nuestra región. Amplios trabajos en los que se describe con citas textuales de los últimos portadores el uso mismo de las prendas y se muestran una buena cantidad de ellas a través de una completa documentación gráfica. A excepción de escasos artículos muy generales y los trabajos de campo realizados por las agrupaciones etnográficas de la provincia, la Tierra del Pan no cuenta con publicaciones al respecto aunque no por ello carece de interés. Es precisamente esta parte de la comarca un área muy interesante pues como sucede en otras regiones de transición se dan elementos de aquí y de allá, en este caso aires sayagueses, albarinos, alistanos y cómo no elementos propios que hacen de estos pueblos más occidentales de la Tierra del Pan una interesante zona para el estudio de su indumentaria tradicional.

Este artículo del contenido de la comunicación que di sobre las tipologías de manteos en la localidad de Almaraz de Duero en el marco del II seminario La Palabra Vestida pretende aportar algo de luz al respecto. No es sin embargo una descripción de piezas aparecidas en la localidad, en este caso manteos, sino una clasificación de tipologías en base al trabajo de campo realizado en la localidad y comarca. Y es que, a veces, quienes nos acercamos a la indumentaria tradicional desde la afición personal o por pertenencia a agrupaciones etnográficas y folclóricas recurrimos a un tipismo comarcal, eminentemente festivo, pasando por alto todo el conjunto que pudo suponer la indumentaria tradicional en un determinado espacio-tiempo en el que, qué duda cabe, no solo existían piezas de atuendo festivo que es lo que generalmente se nos muestra.

El manteo, antigua saya que vestían las mujeres, es en esta zona la pieza principal de cuantas se mantienen de la indumentaria popular. Ello se debe a que las mujeres abandonaron más tarde el vestir antiguo, o si bien, fueron incorporando prendas modernas, estas fueron principalmente de talle, siendo el manteo la

última pieza en sustituirse por las sayas de tela. Asimismo el manteo picado, pieza utilizada en contadas ocasiones a lo largo del ciclo anual mantuvo su carácter festivo mucho más allá del abandono de la indumentaria tradicional. En este sentido siguió usándose durante varias décadas más en aquellas fechas en las que antiguamente se venía haciendo. Me refiero a tornabodas, águedas, antruejo etc. Dicho sea de paso que el hecho de que se mantuvieran en el tiempo hasta fechas no muy lejanas influyó también en la transformación y desbarate de buena parte de las piezas y en la falta de rigor al colocarlas. Esto se debe a que los usos de la indumentaria antigua ya habían caído en el olvido a partir de la segunda mitad del pasado siglo. No obstante una nada desdeñable colección de piezas testigo locales y los testimonios de los más mayores me han ayudado a hacer una clara clasificación de los manteos que aparecen en la localidad que, si bien es en lo básico extensible a los pueblos vecinos, adquiere también matices propios.

El manteo es un faldamento femenino hecho a base de paño, esto es tejido de lana abatanado. Dicho material adquiría diferentes calidades según la calidad de dicha lana y la cantidad o calidad del pisado. Asimismo se le aplicaban diferentes tintes para conseguir los negros, rojos, verdes, azules y amarillos, que eran los principales colores usados. Eran muy apreciados en toda Castilla los paños de Béjar y los de Segovia pero sin embargo para la confección del grueso de los manteos se recurría en cada zona, como no podía de ser de otro modo, a los paños de confección local o comarcal. Siendo la nuestra una comarca eminentemente ganadera y con el cauce de dos importantes ríos a escasos kilómetros no resulta extraño que se confeccionaran estas piezas con paños propios.

Los manteos que usaban las mujeres a diario se confeccionaban en las propias casas con cortes de estos paños gruesos o estameñas. Eran sayas lisas, cuyo vuelo no solía exceder de dos metros y medio y su altura oscilaba entre los 65 y 80 centímetros. Estaban fuertemente fruncidas a la cintura con pequeños pliegues y en la parte delantera tenían una trapa o alzapón para ajustarla al cuerpo. El borde superior se remataba con cintas de telar manual, hechas con hilos de colores, que servían a la vez de ataderos, mientras que la parte inferior se remataba con cinta de alpaca. La variedad cromática era escasa pero muy viva, en el sentido que los manteos usados por las mozas eran azules, verdes, colorados y amarillos y, aunque lisos completamente, se adornaban en los pliegues crucetas hechas con lanas de colores, las *cuendas*, que habían servido para fruncirlos y en el borde inferior con la tira de cinta de alpaca que solía ser siempre de un color diferente al del manteo. La parte interior del mismo tenía por el contrario un poco más de adorno: una *rodadura* de unos cinco centímetros de ancho servía de cortapisa por la parte inferior. Esta solía rematarse en forma de picos y era generalmente de un color diferente al del manteo para aportar mayor vistosidad (roja para los manteos azules, verdes y amarillos, y verde para los manteos rojos). Además de reforzar la prenda servía de adorno no solo interior, pues no debemos dejar pasar que, en esta zona sí que se usó el manteo por ambos lados, reservándose la parte interior, la más adornada para lucir los domingos. Mostrando así las mozas la rodadura de los manteos en los bailes dominicales más comunes y marcando la diferencia con el vestir de los días laborales del resto de la semana.



Fruncido de la cintura de un manteo de estameña

A los manteos de paño totalmente negros y que según los informantes apenas eran usados por las más ancianas, se les llamaba “basquiñas”. Al parecer estas eran de paño fino pero sin embargo las diferentes piezas encontradas están confeccionadas en paños de diferentes calidades. Si bien el luto en el vestir más antiguo no era tan estricto como en épocas posteriores (recordemos el uso de las medias blancas por parte de las mujeres casadas y

también viudas en nuestra zona o el de las medias coloradas en algunos pueblos del norte de la provincia) quizá su uso no fue solo para personas mayores enlutadas sino que pudo ser más extenso. Estas basquiñas no se usaban por ambos lados, solo por el exterior, y carecían generalmente de rodadura y, si la tenían, era también negra o de tela. Asimismo los pliegues de la cintura no se hacían con lanas de colores, quedando como resultado una prenda más sobria si cabe que los manteos, al carecer de cualquier contraste de color.

Pese a que los modos de vestir tradicionales desaparecieron rápidamente en el Almaraz de finales del siglo XIX y principios del XX, hubo una excepción con los manteos de fiesta. Estos, como comentaba más arriba, siguieron manteniendo su carácter festivo y quedaron todavía reservados para las citas anuales en que tradicionalmente eran utilizados. Sobre todo los manteos picados aunque también los de azucenas, los de tirana, los estampados y los de cintas. Estos últimos eran los más comunes, aquellos que ocupaban un menor rango festivo, es decir, se ponían en vísperas de fiestas mayores, o en fiestas menos importantes e incluso domingos. Eran generalmente colorados y contaban con tres cintas normalmente negras cosidas alrededor del mismo en su parte inferior tal y como se observa en la fotografía. Estas cintas, generalmente de paño, raso o panilla, se sustituían las menos veces por agremanes o incluso cintas de otros colores: azules, verdes o blancas. No obstante el manteo colorado de tres cintas negras era el más común y no difería en esencia de otros manteos de este tipo tan comunes en toda la región.

Pero sin lugar a dudas la técnica a la que recurrían las mujeres de la zona para decorar sus manteos de fiesta era al picado. Esta consiste básicamente en coser piezas de paño recortado en otro color al del manteo y coserlo sobre el mismo logrando así vistosidad y colorido con los ricos motivos superpuestos. Es esta una técnica de decoración muy común en la indumentaria tradicional de toda la región pero que adquiere en nuestros pueblos formas muy características. Los picados más sencillos son los "manteos de azucenas" que se denominaban popularmente así por llevar unas azucenas picadas. Estas flores responden a una secuencia geométrica en la que aparecen dichos motivos vegetales alternándose hacia arriba y abajo. La tirana de azucenas se encuentra siempre delimitada por otras dos tiranas estrechas en forma de picos hacia el exte-



Manteo liso azul puesto al revés dejándose ver la rodadura



Basquiña



Manteo de cintas

rior. En ocasiones se completa con lentejuelas de huevecillo, talcos de colores o incluso circulitos de paño de otros colores que, cosidos junto a las azucenas dan mayor vistosidad al conjunto. Estos manteos suelen ser de paño rojo en su mayoría, picados en negro, aunque también aparecen amarillos picados en negro o en rojo. Existen manteos con picados similares pero que no introducen la misma secuencia de azucenas sino otros motivos vegetales dispuestos de igual manera y que se les denomina del mismo modo.

Existe una tipología de manteo que fue muy común en el pasado pero que ha quedado eclipsada por los picados, estos son los "manteos de tirana". Aunque cuando hablamos de picados nos referimos a cada una de las franjas del mismo también como tirana, solo estos manteos adquieren esta denominación en la localidad. Se decoran con una tira de bayeta estampada de unos 30 centímetros de grosor, que ocupa junto con el pequeño picado que le acompaña arriba y abajo aproximadamente la mitad inferior del manteo. Estos son generalmente de estameña, por lo que son bastante pesados, predominando en estas composiciones: amarillos con tirana roja o verde, verdes con tirana roja y rojos con tirana verde. A veces también incorporan círculos de paño o agremanes para ganar en vistosidad. Manteos estos como los de azucenas reservados a fiestas pero no tan distinguidos como los que siguen.

Y es que son sin duda los "manteos picados" los que caracterizan el atuendo festivo femenino de la localidad con sus característicos motivos tan finamente recortados. Pues aunque los manteos vistos anteriormente también acuden a la técnica del picado para su decoración, no se conocen como tal, reservando este término para estos, los que responden a una decoración más profusa y que se reservaban para contados días del año junto con las mejores gabachas, mandiles y pañuelos. A diferencia de los manteos de azucenas, la técnica de picado utilizada en estos manteos es la del picado "vaciado", "a reserva" o "en negativo" esto es porque el recortado de los motivos se hace al revés. El picado se organiza en tiranas, con una principal que varía entre los 25 y 40 centímetros. Esta se acompaña de las dos tiranas recortadas con picos hacia el exterior, como en el resto de picados, y puede también incorporar hasta dos pequeñas secuencias de azucenas arriba y abajo que lo hacen más completo y vistoso. Los motivos se organizan en "rosas" que son cada uno de los dibujos principales de la tirana, aunque estas van acompañadas de múltiples motivos que hacen de la tirana un conjunto uniforme de picado vaciado. Los paños de estos manteos suelen ser paños finos, del llamado "paño grana" para los colorados, aunque también hay picados sobre estameña. Suelen ser amarillos o verdes picados en rojo y rojos picados en verde o en



Manteo rojo de azucenas



Manteo picado amarillo en rojo y negro



Manteo amarillo de tirana



Manteo verde picado en rojo

negro. Pero no se limitan los picados a aplicar paño sobre el manteo sino que además aparecen picados hechos en tela de algodón, en seda, en tafetán de seda y en panilla o terciopelo, siguiendo siempre los mismos modelos y motivos. A partir de mediados del siglo XX se les comenzaron a añadir lentejuelas de de diferentes colores para intentar parecerlos lo más posible al que por aquel entonces pasó a ser el modelo estándar de traje tradicional de provincia de Zamora, el traje de Carbajales de Alba.

Por último cabe hacer referencia a los "manteos estampados" de fabricación industrial y que llegaron a ser también muy apreciados. Eran adornados al gusto local con lentejuelas de huevecillo y talcos, agremanes e incluso bordados a cadeneta. Predominaban los rojos aunque han aparecido también varios amarillos y verdes.



Detalle de una "rosa" de un manteo verde picado en rojo

ALGUNAS CONSIDERACIONES BÁSICAS SOBRE EL VESTIDO TRADICIONAL VALENCIANO

Francesc Xavier Rausell Adrián

> *"…amb l'arribada dels anys huitanta i els nous vent que per al folklore dictaven una recuperació més purista de la indumentària del segle XVIII a partir de gravats, plafons ceràmics, dibuixos o peces d'antiquari (…). L'estètica unitària de la vestimenta que lluïen els quadres de ball de la Sección Femenina passà a ser substituïda per la varietat d'un ampli repertori de roba pretesament extret de l'autèntica realitat antiga del set-cents, amb accesoris de festa i faena, sedes, batistes, randes i mànegues al colze, barrets, calçons, reliquiaris i joies rescatats dels costums dels diaris del passat, que veien en la fantasia del vestit regionalista massa petges d'una instrumentalització que ara s'apartava en la recerca d'una identitat pròpia".*[1]

El vestido de valenciano es el fruto de un tiempo determinado[2], un tiempo que busca el esplendor de un pasado que muere ante el progreso y la modernidad. Así hacia mitad del siglo XIX acontece, como el resto de países europeos, una corriente romántica que busca en el pasado las raíces de un vestido tradicional, que acabará para definirse como una mezcla de tejidos y ornamentos inspirados en la centuria anterior y un corte, patron y complementos característicos del siglo XIX[3]. Se crea una imagen prototípica[4] de los va-

---

[1] *"…con la llegada de los años ochenta y los nuevos vientos que dictaban para el folklore una recuperación más purista de la indumentaria del siglo XVIII a partir de grabados, retablos cerámicos, dibujos o piezas de anticuario (…). La estética unitaria de la vestimenta que lucían los cuadros de baile de la Sección Femenina pasó a ser sustituida por la variedad de un amplio repertorio de ropa supuestamente extraída de la auténtica realidad antigua del setecientos, con accesorios de fiesta y trabajo, sedas, batistas, puntillas y mangas al codo, sombreros, calzones, relicarios y joyas rescatados de las costumbres del pasado, que veían en la fantasía del vestido regionalista demasiadas huellas de una instrumentalización que ahora se apartaba en la investigación de una identidad propia".* TRESCOLI BORDES, O., PORRAS BORONAT, G., *Velles i novelles. L'Alcúdia i les festes a la Mare de Déu de l'Oreto.* Ajuntament de l'Alcúdia. L'Alcúdia, 2006. Pàg. 270-271.

[2] *"En todo caso, la evolución del traje está ligada a fenómenos paralelos de cada época, donde los dominantes difieren tanto en el tiempo como en el espacio".* BOUCHER, FRANÇOIS., *Historia del traje en occidente.* GG moda. Primera edició París 1965. Barcelona, 2009. Pàg. 16.
"Entre 1808 y 1874 se sentaron las bases del nuevo mundo burgués y España se articuló como Estado-nación. Los cambios que ello comportó alteraron las prácticas culturales de los valencianos. Dos son las etapas, separadas por la década de 1840, que dividen el período. Antes, la eclosión romántica. Después, la hegemonía liberal conservadora, respetuosa con las convenciones sociales, que fue retada por el reformismo democrático. También emergió la Renaixença, con un doble impulso, el del valenciano culto de los poetas de guant, y los escritores de espardenya, que se dirigían a las capas populares. PIQUERAS, JOSÉ ANTONIO., *El ascenso de la burguesía. Revolución liberal y capitalismo (1808-1874).* Dins: MARTÍNEZ, FRANCESC A., i LAGUNA, ANTONIO., *La Gran Historia de la Comunitat Valenciana, tomo 6.* Levante. El Mercantil Valenciano. Editorial Prensa Valenciana, València 2007. Pàg. 203.

[3] Vegeu: RAUSELL, X., TRESCOLÍ, O., OLIVARES, E., *Vestir-se per a la festa. El ball de les llauradores d'Algemesí.* Algemesí, 2005.
"…la evolución del traje nunca ha dejado de depender de un hecho predominante: la acción humana. En los diversos estadios de su desarrollo, el hombre fue obligado a aportar a su indumentaria los cambios que requería su adaptación a los progresos que habían sobrevenido alrededor de él". BOUCHER, FRANÇOIS. Op., cit., Pàg. 17.

[4] No se da únicamente una sola imagen, sino una de carácter más general, generalmente basada en la labradora de la Huerta de València, y otras de carácter más localista, como es el traje de la mujer de Xixona, la *fadrina* de Ibi, etc. Almela y Vives también se hace eco de esta dualidad en un vestido tradicional general y otros igual de representativos locales.
"…el fenómeno tiene poco de sorprende[nte] si se considera que fuera de los límites del antiguo Reino de Valencia suele tomarse como símbolo o representación del mismo el reiterado indumento (…) ¿Quiere significar todo esto que en tierras valencianas del norte al sur y del este al oeste no exista o haya existido otra indumentaria tradicional? En modo alguno. Por de pronto hay que pensar en las determinadas geográficas que rigen sobre las tierras interiores y montañosas, tan distintas de los litorales y sobre todo de la Huerta de Valencia. Además, no puede olvidarse que alguna comarca, como la de Requena, solamente se escindió de Castilla y se incorporó a Valencia hace poco más de un siglo. La comarca de Morella y parte del Maestrazgo han conservado en la vida corriente hasta tiempos relativamente próximos su manera propia de vestir, que ha sido considerada como de influencia aragonesa, cuando en realidad obedecía sencillamente a condiciones ambientales parecidas en parte. La serranía valenciana –Villar del Arzobispo, Enguera, Chelva…– también luce en ocasiones atavíos auténticos

lencianos que se desvirtuará muy pronto con la supeditación de ésta al influjo de las modas[5] imperantes en cada momento.

La investigación de una vestimenta que represente el carácter y personalidad de un pueblo, se basa generalmente en la idealización de aquella utilizada por la gente más sencilla y arraigada a la tierra, a menudo la de carácter más conservador[6]. Es así como la especificidad de la esencia nacional, sin contaminación externa, se plasma en la indumentaria utilizada por campesinos y labriegos, como un mito que proporciona al resto de la población de un referente de origen, de carácter emocional, y que fuera de toda diferenciación social es común a todos ellos. La creación desde el último tercio del siglo XIX de esta imagen icónica de los valencianos, se sustentará también con ideas políticas que las legitimarán como representantes del pueblo valenciano, mediante un icono tradicional eterno, bucólico e inmutable.

> *"Totes les cultures populars es caracteritzen per tindre un fort caràcter integrador, tret que els permet assimilar elements procedents d'altres tradicions. D'aquesta manera, enriqueixen constament el patrimoni atàvic sense fer perillar la identitat comunitària".*[7]
>
> *"Valencia y Murcia ofrecen un tipo indumentario marcadísimo: son los de las monteras negras, las camisas y zaragüelles blanquísimos y las mantas de listas de vivos colores; pudiendo establecerse distinciones entre los de Castellón, que se asimilan a los alicantinos, y los valencianos y murcianos, éstos más típicos aún por sus prendas de lienzo blancas, apenas ocultas más que por el desabrochado chaleco. Entre ellas, las murcianas y valencianas llevan la palma, con sus mantitas de encaje y sus faldas rameadas, llamando la atención por sus peinados de antiquísimo aspecto y la riqueza de todas sus prendas".*[8]
>
> *"Valencia y Murcia (...) ni visten apenas en el campo más prendas que la camisa, los zaragüelles, la faja y el pañuelo en la cabeza".*[9]

La creación de esta indumentaria o vestido valenciano acontece en un momento que necesita la representación de una personalidad diferenciada, que avanza en paralelo a la construcción nacional[10]. La sociedad empieza el lento progreso hacia la modernidad, abandona las viejas costumbres y la anterior forma de vida, qué cómo no, también incluyen el uso de una determinada ropa que resultaba poco adecuada para el trabajo casero o industrial de las fábricas. Aquellas viejas piezas con patrones que ciñen el tronco, son

---

de una sobria belleza. Y ¿quién no recuerda a los animosos turroneros de Jijona que, durante el primer cuarto del siglo actual, todavía se trasladaban para expender su dulce mercancía a próximas o lejanas ciudades con su atuendo típico, en el que no faltaba el sombrero negro de estrechas alas vueltas llamado de roeta o sea de rodeta?...". ALMELA Y VIVES, F., *Valencia y su reino.* Edició de l'Ajuntament de València, 2004. Pàg. 607-608.

[5] *"Moda, al que acomoda. Las modas son la última palabra de la vanidad, que es un orgullo disfrazado, y de ahí que todas pequen de ridículas y extravagantes, unas más que otras; y total, para tapar las carnes de este miserable cuerpo, que es de tierra y a ella ha de ir a parar. (...) porque cosa de franceses es inventar figuras y monadas estrambóticas, ponerse un pedazo negro encima de la manga por cuenta de vestir de duelo. (...) notemos que tambien la moda se ha extendido bastante por nuestro reino, y a muchos les gusta vestir de payasos (...).* MARTÍ GADEA, J., *Tipos, Modismes y Còses Rares y Curioses de la tèrra del Gè, arreplegades y ordenades per un aficionat molt entusiasmat de tot lo d'ella. Segona Part. Prèu, catorce quincets. València, 1908. Imp. De Antonio López y Comp.ª Isabel la Católica, núm. 3.* Pàg. 309.

[6] *"La gente bien estante del pueblo, siempre mas prudente y juiciosa en todas partes, conservaba religiosamente las costumbres que seguían y adoptaban las distinguidas clases de la sociedad".* PERS i RAMONA, M., *Arte de Sastrería, ó método práctico para aprender á cortar con facilidad por Magín Pers y Ramona, Sastre. Adornado con siete láminas. Barcelona, imprenta de J. Verdaguer, 1836.* Pàg. 11-12.
Es curioso observar como en nuestro caso la ropa utilitzada para conformar el vestido tradicional usa de materias, tejidos y ornamentos caros y preciosos, frente a la realidad histórica que presenta una ropa confeccionada con telas de seda de inferior calidad y complementos de materiales pobres.

[7] *"Todas las culturas se caracterízan por tener un fuerte carácter integrador, cualidad que les permite asimilar elementos procedentes de otras tradiciones. De esta forma, enriquecen constantemente el patrimonio atávico sin hacer peligrar la identidad comunitaria".* PERIS ALBENTOSA, T., *Història de la Ribera. De vespres de les Germanies fins a la crisi de l'Antic Règim [Segles XVI-XVIII]. La Cultura Popular. Volum IV.* Mancomunitat de la Ribera Alta. Edicions Bromera, 2005. Alzira. Pàg. 277.

[8] *Compendio de Indumentaria Española con un preliminar de la historia del traje y el mobiliario en los principales pueblos de la Antigüedad, por Doña J. Natividad de Diego y González y Doña África León Salmerón. Madrid. 1915. Imprenta de San Francisco de Sales. Callede la Bola núm. 8.* Pàg. 203.

[9] *Revista La España Regional. Año I. Tomo II. Barcelona 1886.* Pàg. 114.

[10] *"Así pues, en el XIX, las prácticas culturales más representativas que se desarrollaron en el territorio valenciano expresan, con acento local o regional, una experiencia común a la española, condicionada por el emergente nacionalismo español. (...) Pero esta potente uniformidad cultural* [que es marcava des del govern de la nació] *ni siquiera en el siglo del centralismo liberal, erradicó las raíces históricas –cultivadas por el Romanticismo–, ni las diferencias territoriales, ni el color local, ni la pluralidad territorial de España, llamada a renacer de sus cenizas una y otra vez. En tierras valencianas, esta personalidad se expresaba de diversos modos...".* PIQUERAS, JOSÉ ANTONIO., *El ascenso de la burguesía. Revolución liberal y capitalismo (1808-1874).* Dins: MARTÍNEZ, FRANCESC A., i LAGUNA, ANTONIO., *La Gran Historia de la Comunitat Valenciana, tomo 6.* Levante. El Mercantil Valenciano. Editorial Prensa Valenciana, València 2007. Pàg. 206-207.

ahora almacenadas gracias a las materias en que están confeccionadas o al aprecio que los propietarios les tienen. Otras serán transformadas para seguir usándolas y muchas, la gran mayoría eliminadas.

> *"Por lo que respecta a la situación actual de la referida indumentaria, puede darse por caducada en la vida ordinaria en una época imprecisa del siglo XIX, acaso más situada en la primera parte del mismo que en la segunda (...) pero (...) el indumento femenino de las antiguas labradoras ha experimentado un renacimiento especial, puesto que cada dia son más las jóvenes que ostentan semejante atuendo en determinadas ocasiones, como en algunas fiestas y particularmente la de las fallas..."*.[11]

> *"A mediados del siglo XIX se inicia, grosso modo, la preterición del vestido típico de la huertana valentina para adoptar modas más uniformes y generalizadas; adopción que puede darse por consumada a principios del siglo actual* [segle XX]*"*.[12]



J. Laurent, c.1870. Dïaz Prósper. Pareja de labradores de la Huerta de Valencia

[11] ALMELA y VIVES, F., *Valencia y su Reino.* Ajuntament de València, 2004., pàg. 607.

[12] *Historia del vestido de labradora valenciana.* Revista Valencia Atracción. Año XXXVI (2ª. época) Número 320. Septiembre 1961. Pàg. 11. Aquesta història del vestit de llauradora està dividida en tres números, anterior i posterior a aquest.

Con el tiempo, las viejas arcas y cajas donde se guardaban estas ropas se abren, y ahora aquella indumentaria antigua que ha acontecido icónica, cargada de un fuerte simbolismo, se destina ya únicamente a la ornamentación de fiestas y saraos de cariz valencianista[13]. Al maltratarse por el uso, estas ropas se reproducirán con más o menos acierto, todo y añadiendo nuevos tejidos, nuevos patrones o diseños que si bien no desvirtúan en origen la imagen de los valencianos, si acaba para convertirse en un disfraz folclórico.

José Puiggarí en su *Monografia histórica e iconográfica del traje,* se refiere al uso masivo hasta la sexta década el ochocientos, de ropas y elementos tradicionales en la vida cotidiana.

> *"La proliferación de las modas, ha destruido el individualismo de ellas en su parte más característica, que por largo tiempo dio á ciudades y pueblos un sello-sujetivo, en consonancia con sus costumbres y modo de ser social. Sin embargo, hasta el segundo tercio de este siglo, las clases medias y aun las ricas españolas, señaláronse no sólo en la capa nacional, en los sombreros y cofias de los hombres, sino en las mantillas de las mujeres, pañuelos de cabeza y cuello, airosos guardapieses y otras redundancias, como lazos y flores naturales…".*[14]

Alrededor de 1900 se documenta en varios pequeños pueblos el uso todavía vigente de una indumentaria arcaizante como es Bèlgida en la Vall d'Albaida, y hasta 1918 diversas noticias sobre la comarca del Maestrat nos informan del uso continuado de diferentes piezas del ropero tradicional.

> Bèlgida: *"Con los tres o cuatro ancianos que fallecieron hace pocos años [1900. Ramón Jornet "Polònia", que murió en febrero de 1900, fue el último que vistió en Bèlgida el traje típico del labrador valenciano.] desaparecieron los anchos y cortos zaragüelles (camalets) de lienzo, las medias y el chaleco corto (jopetí) de vistosos bordados. Todavía recordamos haver visto en los comienzos del siglo XX alguna capa de las de faldón largo y cuello alto. Hoy se reduce su indumentaria a la alpargata (o también zapatos), pantalón ordinario, chaleco y chaqueta cortos, faja negra voluminosa y sombrero de ala ancha; como abrigo conserva la manta. La mujer, que hasta no ha mucho la hemos visto con la falda corta (pero no tan corta como ahora) y pañuelo cruzado sobre el pecho, sigue ya, en sus atavíos, el curso de la moda. Su caixa guarda en el sítio preferente de la ropa y alhajas el rico mantón de Manila, obsequio obligado del novio que sólo luce en las danzas carnavalescas".*[15]
>
> Benassal: *"¿Podemos considerar antiguos los finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo actual? Con la entrada de nuestro siglo se acelera la desaparición de un indumento típico de los hombres de la alta montaña castellonense: alpargatas de cáñamo de anchas cintas negras sobre peales de lana asimismo negros; medias blancas de punto de calceta, a veces exornadas con estrías longitudinales; zaragüelles, chaleco y chaqueta de merino ajustados a la carne; faja sobre camisa blanca de lienzo, que lleva un doble cuello vuelto –penúltima reminiscencia de la gorguera-; pañuelo de seda a la cabeza, atado en forma liviano casquete, y que deja caer sus puntas sobre el hombro izquierdo y el nacimiento de las espaldas…(…) La primera guerra mundial terminó –1918–, y con ella desaparece el tal indumento varonil del Maestrazgo".*[16]
>
> *El vestido del labrador y de la labradora valenciana, en busca de la imagen del pasado.*

El cambio dinástico y las modas de París y Londres jugaban un papel fundamental en los creación de gustos y tendencias, pero será la moda francesa de la segunda mitad del siglo XVIII la que aporto a nuestro vestido tradicional el gusto por unas determinadas materias primeras como la seda y el algodón, y una recargada ornamentación de puntillas, bordados, deshilados, cintas o joyería.

---

[13] Es importante tener presente como en la reestructuración y reelaboración del calendario festivo tradicional a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se hizo necesario en algunas de estas fiestas la plasmación visual de mujeres y hombres vestidos a la valenciana para adornar y recordar sentimentalmente estas festividades con la tradición local. Con la reducción de dias festivos y la creación de nuevos, la burgesia valenciana concibe la fiesta con unos nuevos parámetros, aquellos más provechosos, una nueva mercancia organizada y en venta para el consumo de locales y turistas. Vegeu: HERNÀNDEZ i MARTÍ, G-M., *La festa reinventada. Calendari, política i ideologia en la València franquista.* Universitat de València, 2002.

[14] PUIGGARÍ, J., op. cit., pàg. 265-266.

[15] JORNET PERALES, M., *Bélgida y su término municipal.* Segunda edicion. Valencia Imprenta provincial 1973. Pàg. 119-120. Primera edició de 1932.

[16] *Valencia Atracción, número 200. 1951.* Pàg. 11.



Gateau, 1878. Díaz Prósper. Pareja de valencianos que asistieron a las bodas de Alfonso XII y Maria de las Mercedes.

> *"Tras la llegada a España de Felipe V, rodeado de artistas extranjeros, se renuevan las técnicas y los gustos en los tejidos, y se ponen de moda los criterios franceses e italianos. (...) el desplazamiento de la moda española por la francesa, más alegre y frívola. Los terciopelos lisos son sustituidos por los satenes, los tafetanes, y sobre todo por los tejidos estampados".*[17]

Será esta visión del siglo XVIII la que inspiro el vestido valenciano, el que determinó el uso o no de unas determinadas piezas, su diseño, el colorido y la forma, tamizándolo todo las modas decimonónicas que compondrán el vestido tradicional del hombre y la mujer valenciana, eso sí, con excepciones como el añadido o mezcla de modelos, piezas y tejidos, peinados y complementos.

> *"En la época foral vestían los carcagentinos calzoncillos y camisas atadas con cintas, pantalón corto de paño, medias de hilo, corbata de dos vueltas, red para el pelo, que se llevaba largo, montera de paño con vueltas de damasco y pañuelo de hilo con tiras de color; más tarde se pusieron de moda los zapatos de tacón. Además los fumadores llevaban una bolsita donde se guardaba el tabaco que picaban con una navajita, el eslabón y la yesca".*[18]

> *"El indumento masculino, cabe distinguir dos tipos de vestimenta: (...) se caracteriza por los zaragüelles, la camisa y el gorro o el pañuelo en la cabeza. (...) Pero cuando el labrador valenciano, dejando la ropa interior de trabajar, se atavía con su capa, su sombrero alto y todo lo demás del mismo estilo pierde aquella traza moruna paa cobrar un cariz completamente distinto, con un aire señorial que corresponde al siglo XVIII".*[19]

---

[17] GRACIA, Carmen., *Arte Valenciano.* Cuadernos de Arte Càtedra., pàg. 299-300.
[18] FOGUÉS JUAN, F., *Historia de Carcagente. Compendio geográfico-histórico de esta ciudad.* M.I.Ajuntament de Carcaixent. 2000, pàg. 13-14.
[19] ALMELA y VIVES, F., *Valencia y su Reino.* Ajuntament de València, 2004., pàg. 604.

> *"Y aunque el atavío de la labradora valenciana haya influencias remotas, sobre todo en el tocado, es cierto que el siglo XVIII presta al repetido indumento no pocas condiciones, como son la línia barroca, el color jubiloso y precisamente la riqueza de materiales, que en algunas prendas son los mismos que en las casacas cortesanas y en las casullas litúrgicas".*[20]

> *"Ese es el carácter, costumbres y modo de vivir de los habitantes de dicha comarca* [la Ribera de Xúquer] *siendo muy destacado el gran lujo de las mujeres, que verdaderamente contrasta en el vestido de los hombres, particularmente labradores...".*[21]

Las diversas manipulaciones tampoco han sido ajenas a la evolución seguida por la indumentaria tradicional. Almela y Vives apunta el caso flagrante de Castelló de la Plana, donde con la creación de una indumentaria localista busca reafirmar una capitalidad histórica que siempre había tenido la ciudad de Segorbe. Mediante la creación de un calendario festivo propio con elementos folclóricos y populares también propios y diferenciados, remarcarán la propia identidad[22] que basa su vestido tradicional en elementos más simples y sencillos que al resto del territorio valenciano, pero que pronto sufrirá su propia evolución con una sobreornamentació notable en sus complementos . De la misma forma Alicante verá impuesto un vestido nuevo, diferenciado de aquel usado tradicionalmente[23], y que tenía en el estereotipo de la xixonenca su modelo usual.

> *"Por último, hay que consignar el cuidado que en algunos sitios se ha puesto en fijar la indumentaria propia, respecto a lo cual puede citarse el ejemplo de Castellón por lo que le atañe a la Plana".*[24]

> *"Yo siempre había visto la mujer alicantina vestida de jijonenca, y así fui a vestirla, hasta que, amparándome en unos dibujos de Aguirre y de Baraona, empecé a trabajar el traje definitivo de novia alicantina. Lo estilicé, respetándolo. Hice el dibujo sin modificación [sic]".*[25]

> *"...propuso también un premio para las comisiones que sacaran más bellezas ataviadas con el traje típico, que era el de Jijonenca, que es el típico que se toma para toda la comarca de l'Alacantí".*[26]

Esta problemática acontece gracias a que el nuevo modelo ya no es anónimo y pierde el origen en la oscuridad del pasado, si nó que atiende al gusto y disposición de una persona con nombre y apellidos, que con más o menos gusto y acierto compone un vestido para un acontecimiento determinado. Si bien la creación castellonera responde a un modelo más fiel a una etapa histórica, el Romanticismo, el hecho flagrante del caso alicantino destaca por la imposición que Tomàs Valcarcel hizo del modelo diseñado por él mismo, oficializado en 1971 para vestir los cargos femeninos de la fiesta. Este diseño aparecía por primera vez alrededor de 1942 y producia desde entonces el rechazo de buena parte de la sociedad alicantina, que veía en este nuevo modelo una injerencia y manipulación histórica que despreciaba y eliminaba aquel usado tradicionalmente[27].

---

[20] ALMELA y VIVES, F., *Valencia y su Reino.* Ajuntament de València, 2004., pàg. 605.

[21] Sobre la diferenciación del uso de la ropa y el lujo en unas comarcas valencianas determinadas Martí Gadea hace referencia a la riqueza de la tierra de la ribera del Júcar y al beneficio económico de sus producciones agrícolas como motor de la economia comarcal. MARTÍ GADEA, J., *Tipos, Modismes y Còses Rares y Curioses de la tèrra del Gè, arreplegades y ordenades per un aficionat molt entusiasmat de tot lo d'ella. Segona Part. Prèu, catorce quincets. València, 1908. Imp. De Antonio López y Comp.ª Isabel la Católica, núm. 3.* Pàg. 338.

[22] En el caso particular de Castelló de son claros los ejemplos de manipulacion de la cultura tradicional para la creación de una entidad social colectiva, así se remarcan las fiestas conmemorativas de la ciudad con un desfile donde toda la provincia participa sumisa entre elementos folklòricos de la literatura popular, buscando la creación de una imagen de unidad y sumisión a la nueva capitalidad.

[23] Las mangas de los jubones, escotes, delantales y lazadas que los atan a la cintura se brodaran con pequñas puntillas blancas y negras y bordados de bolitas cristal negro a imitación del azabache. Loa pañuelos de cuello adaptaran puntillas fabricadas en diversos centros europeos, formando nuevos modelos y diseños. La joyeria evolucionará hacia una mayor ostentación y tamaño llenándose de pequeñas piedras verdes de cristal.

[24] ALMELA y VIVES, F., *Valencia y su Reino.* Ajuntament de València, 2004., pàg. 608.

[25] FLORES i ABAT, Ll.X., FLORES i ABAT, M.A., *El vestit de "nóvia alicantina". Cronologia i memòria gràfica d'una disfressa oficial.* Arrels. Foguera Nou Alacant 2008, Alacant. Pàg. 22.

[26] MEDINA RAMOS, A., LINARES ALBERT, S., *Gastón Castelló y las Hogueras de San Juan, 1928-2000. Su manera de interpretar este arte efímero.* Alacant, Patronat Municipal de Cultura. Ajuntament d'Alacant 2002. Pàg. 68. Citat també en: FLORES i ABAT, Ll.X., FLORES i ABAT, M.A., *El vestit de "nóvia alicantina". Cronologia i memòria gràfica d'una disfressa oficial.* Arrels. Foguera Nou Alacant 2008, Alacant. Pàg. 18.

[27] *"Este año* [de 1961] *se implantó la obligatoriedad de que todas las señoritas participantes en la fiesta, Bellezas y Damas, lucieran el traje de novia alicantina, según acuerdo adoptado por el Pleno de Hogueras celebrado el 27 de enero, declarándose el traje oficial, que era el mismo que vistió el grupo de Coros y Danzas de la Sección Femenina de Alicante en la Ofrenda al Caudillo que en 1940 se celeró en Medina del Campo, realizado por el señor Valcárcel, entonces asesor artístico de dicha Organización, tras minuciosas búsquedas y consultas de antecedentes al respecto en archivos y bibliotecas* [sic]*".* Ibídem ant., pàg. 18. Cita a ALDEGUER JOVER, F., *Las Hogueras de Alicante 1920-1994.* València 1995, ed., autor. Pàg. 170-171.

Pareix ser que en el siglo XVIII se tiene conciencia de una ropa llamada *a la llauradora o del país*, distinguiéndose otros de nuestro entorno[28] y que así aparece en diferentes anotaciones, testamentos, compilaciones o en descripciones sobre hechos cotidianos y festivos, donde se observa la particular forma de vestirse de los valencianos.

> *"Vicent Díez (...),* ***vestido a lo labrador****..."; "Vicent Pérez i Balaguer (...)* ***vestido a lo labrador****..."; El moliner de "la Volta" fou trobat mort després d'una forta riuada del riu Albaida i aquest anava vestit: "****vestido a la labradora****".*[29]
>
> *"En la vila de Cinctorres, a los treinta dias del mes de Diziembre de mil setecientos ochenta y uno. Testamento de Miguel Ripollés Labrador y Maria Arcovedo consortes (...) Otrosí un Arca con cerrojos y llaves y con todas las ropas y dixen que* ***siguen el estilo del País*** *y* ***practica de Labradores****".*[30]
>
> *"...haventse disfrassat, sense careta per ser privat, alguns dels individuos joves, quals eren lo Oficial de Guardias Don Francisco Mayorga, de paysà, Don Carlos Rocabruna* ***en trage de valencià*** *ab montera, los germans Coleños, oficials de Valons, de mosos del camp ab gorras bermellas al cap, y altres més petits ab disfràs a son gust; (...) lo germà y la germana Coleños, vestida de Jardinera, y son germà ab trage casi igual isquèren a ballar los dos tocant las castañolas, un bolero...".*[31]

Al siglo XIX seran constantes las definiciones de *ropa a la antigua, a la antigua labradora valenciana, a la antigua usanza valenciana...,* para definir el vestido tradicional de la mujer.

> *"El dia 2 de junio de 1845 llegaron á esta ciudad* [Castelló de la Plana] *de paso para Barcelona, la reina Dª Isabel II, Dª Maria Cristina su madre y la infanta Dª Maria Luisa Fernanda (...)El recibimiento que esta ciudad les hizo fué espléndido (...) Veinte y cuatro parejas de labradores* ***vestidos al estilo antiguo del país****, ofrecieron a SS.MM. y A., flores, frutas y poesias impresas, á su entrada á la ciudad (...) obsequiaron á tan egregios personajes con un baile a usanza del país".*[32]
>
> *"Salen Cheroni y Chuano por el foro izquierda sin ser vistos de Rafael y Raúl y se sientan debajo del algarrobo.* ***Visten de labradores del país****..." (...) " ...hombres y* ***mujeres vestidos al estilo del país*** *tocando las castañuelas." (...) "...****vestidos de labradores antiguos****".*[33]

En otras descripciones observamos la diferenciación de la ropa cotidiana o usada para el trabajo, de aquella otra usada para la fiesta o la representación de la valencianidad. Martínez y Martínez a su obra sobre las tierras de Marina hace una extensa descricipción:

> *"...del que s'usa en els dies de faena, que consistix en el mateix dels dumenges, pero més desllustrat, es dir, més vell, ab la xicoteta diferència del mantó durlo al cap, no portar calçes per lo general y usar les sabates en jangla. Tampòch es pòrta cosset; hi ha dona vella que no l'ha usat en sa vida, ni ha passat el banquet de la pòrta sense mantó al cap ó mantellina. El saco no l'usaven més que les senyores; les demés gipó, ó siga un còs molt ajustat tot ell, inclús les mànigues, y que exia de la falda, la que portava tirants".*[34]

---

[28] *"Usos y Costumbres. Son los hab. del part.* [de Monòver] *fuertes, robustos, laboriosos y de un carácter algo altivo y reconcentrado: la civilización ha hecho notables progresos en este terr., y la ilustración va difundiéndose en todas las clases de la sociedad, como lo espiiea el deseo de saber que en todos se despierta. Sin embargo, aun no han pidido arrancarse algunos odios que existen entre algunos pueblos, diferentes no solo en el idioma , sino que aun en el vestido".* MADOZ, P., op. cit., v.XI pàg. 507.

[29] Años 1784 i 1779. RIBES IBORRA, V., *Secrets...*, pàg. 198 i 202.

[30] Notari Gaspar Querol 1777-1781. Arxiu Històric Notarial de Morella (A.H.N.M.)

[31] Baile realitzado al Palau de la Virreina de Barcelona con motivo del Carnaval, el dia 7 de març de 1791. ROCAMORA, MANUEL., *Un siglo de modas barcelonesas (1750-1850)*. Barcelona histórica y monumental. Ediciones Aymá. Barcelona 1964. Pàg. 24.

[32] BALBAS, J.A., *Casos y cosas de Castellon. Estudios históricos premiados en los juegos florales de Lo Rat-Penat celebrados en Valencia el 29 Julio 1883 por Juan A. Balbas del cuerpo facultativo de Archivero-Bibliotecario-Anticuario. Individuo correspondiente de de y de la de Bellas Artes de San Fernando, Cronista de Castellon, etc. Castellon. Imprenta y librería de José Armengol. Zapateros, números 52 y 54*, 1884., Pàg. 238.

[33] De las anotaciones del guion y texto de: *A les danses d'Agullent: zarzuela cómico lirica bilingüe en un acto y cuatro cuadros.* Entre 1850 i 1899. B.V.

[34] MARTÍNEZ i MARTÍNEZ, F., *Coses de la meua terra.* València, 1912. Reedició Ajuntament d'Altea, 1987. Ediciones Aitana. v.I., pàg. 39.

"...de la pòrta de l'escala d'aquell, havia tres escalóns que servien á les dònes pera posarse les calçes quant anaven á confesarse y recibir al Senyor. Fet assó, en el mateix puesto se les llevaven, y ben plegadetes, á la bojaca atra vòlta. Les dònes que vihuen de fòra, quant venen á missa al pòble pòrten ben plegada la mantellina de franèla al cap, y quant apleguen á la pòrta de la Iglesia la despleguen y se la pòsen".[35]

"A lo allà dit [en la descripció realitzada en les Covetes de Bernat– Vell de la Nucia que anava al mercat d'Altea] faltava la capa llarga hasta els talóns, prenda no sòls d'abrigo, sino de cerimonia, pues no's prensindía d'ella en tots els actes serios, com processons, y sobre tot en els soterrars, sent molt pòques també les que's vehuen."

"El traje de diari en els treballadors eren els camalets ó els saragüells, uns y atres en fondello y de tèla, camisa de lo mateix, una faixa vella en la cintura, esprdenyes d'espart, y al cap un calanyés desformat per el excessiu us ó un sombrero de llata de grans ales; els camalets tots saben lo que son; els saragüells tal vòlta no, per lo que devém resenyarlos: eren uns pantalóns hasta el genoll, com ya hem dit, de tèla, que's sujectaven á la cintura per mig d'un cordó passat per sa baína; estos mateixa, els díes de festa servíen de calçoncillos".[36]



C. Levy, c.1888. Valencianes. Díaz Prósper

[35] Ibídem ant., v.I., pàg. 40.
[36] Ibídem ant., v.I., pàg. 41.

Otras veces los extranjeros que visitaban nuestras comarcas dejan por escrito lo poco que les gustaba la forma de vestir de los valencianos, a menudo ridiculizándolos en sus descripciones, observando en ellos una serie de características comunes a tantos otros vestidos nacionales del área mediterrània y a los disfraces del vestuario teatral barroco.

> *"Los campesinos valencianos son los que visten más artística y graciosamente de toda España. Para figurar ventajosamente entre las máscaras de nuestros bailes, les bastaria entrar en la sala tal cual se encuentran los dias de fiesta y de mercado, en las calles de Valencia y en los caminos del campo. De pronto, cuando se les ve así vestidos, dan ganas de reir y no se cree que sean campesinos españoles. Tienen no sé qué aspecto de griegos, de beduinos, de bailarines de cuerda, de comparsas de tragedia á medio vestir, de mujeres medio desnudas para acostarse, de gente alegre que á su costa quiere hacer reir á los demás".*[37]



Falda de tejido brocado de seda. 1750-1770. Valencia

[37] *España, impresiones de un viaje hecho durante el reinado de Don Amadeo I por Edmundo de Amicis. Traducción castellana de Cátulo Arroita. Barcelona. Casa Editorial MAUCCI, Consejo de Ciento, 296. 1899., pàg. 372-373.*

Las características propias que hemos otorgado desde el siglo XX y XXI a las indumentarias típicas y/o tópicas de nuestros pueblos no atienen a una realidad histórica, sino más al uso y costumbre moderna en la utilización de unos determinados tejidos, piezas o patrones que, si bien alcanzan todos los territorios, permanecen algunas de sus particularidades en los vestidos que posteriormente reciben el nombre de tradicionales. Con el interés en la busqueda de una indumentaria de cariz nacionalista en los territorios europeos durante el siglo XIX, se empiezan a definir unos estereotipos que comparten piezas, a menudo las mismas piezas en unos lugares u otros, pero que serán elegidas o no para completar la ropa típica de cada región o estado, y en ellas observaremos toda una serie de influencias, históricas, culturales o económicas que acabarán para definir una ropa usada por los habitantes de amplias zonas.



Falda tejido brocado Jardines. Seda, 1920-30 aprox.

> *"El folklore que los románticos admiraban e intentaban salvar no eran sino las novedades anteriores en trance de caducidad: cosas del siglo XVIII. Se las veía, sin embargo, con un arraigo local casi simbólico; como auténticas encarnaciones del genio del país. Los románticos, sin darse cuenta, nos prepararon una amenísima falacia: la de aceptar y proclamar como estupendamente étnico y perfectamente nacional, valido desde siempre y para siempre, folklore que ellos recogieron (cosas) de estricta confección dieciochesca convertidas así en cifra invariable de un presunto espíritu nacional".*[38]

> *"El trage de los tortosinos es una mezcla del catalán y valenciano, aunque á decir verdad prepondera más el último; así como en la línea de los confines de Aragón, se advierte una mezcla en el vestir de ambos terr."* [39]

> *"Luis de Hoyos acertó al establecer vinculaciones del traje fragatino* [Fraga, Aragó] *con el valenciano y caro Baroja ya puso de relieve la identidad de los zaragüelles murcianos y los camalets valencianos con los largos calzoncillos blancos de Fraga convertidos en prenda exterior y, a veces, en atavío de respeto".*[40]

> *"Hasta el traje mismo de los habitantes* [de Jerusalem] *es en gran parte idéntico. El calzón de los maragatos, el zaragüelles de los valencianos y aun el gorro de los catalanes, es con pocas modificaciones, lo que se vé á cada instante".*[41]

A menudo algunas piezas consideradas como propias de una determinada zona o región también aparecen en otras, caso de los zaragüelles[42] o la barretina, que si bien es esta última considerada como icono de la catalanidad, es bien cierto también que su uso aparece en toda la zona mediterránea, con inclusión de Valencia donde encontramos, entre otras, la siguiente descripción en una Topografía Médica.

> *"El antiguo traje de este Reino era: camisa, calzoncillos anchos (zaragüelles) y chaleco muy corto con una faja de estambre o seda y alpargatas, con las piernas desnudas o cubiertas por unas medias que no llegaban a la rodilla, sujetas por ligas de seda, que regularmente dejaban el pie descubierto. Completaban el traje un gorro encarnado que formaba manga, colgando a uno u otro lado, que se substituía frecuentemente por un pañuelo de seda o algodón arrollado a la cabeza y terminado por un nudo, y para preservarse del frío una manta de lana, que generalmente iba plegada sobre un hombro".*[43]

Es por este motivo que el uso de la ropa tradicional en las actuales provincias limítrofes, incluyendo Almería, guarda gran similitud y características comunes con la que encontramos en colecciones y archivos valencianos[44]. Al Romanticismo, que dotará ya a cada una de las regiones de un determinado carácter, se busca una indumentaria diferenciadora con unos disparos determinados que acabará para convertir la imagen de la mujer valenciana en un icono de la valencianitat, todo y justificando su antigüedad en los modelos más remotos, como el caso del peinado tradicional y su comparación con el de la Dama de Elche[45].

---

[38] Citat a TORRENT, V., *Joan Fuster i la música tradicional*. Dintre de DD.AA. *Joan Fuster i la música*. València, 2012, pàg. 66.

[39] MADOZ, P., op. cit. Barcelona,v. III, pàg. 480.

[40] *Enciclopedia Temàtica de Aragón, t.XI.* op. Cit., pàg. 207. En la obra de Aurelio Biarge (s.XIX) aparecen anotaciones sobre el uso dels saragüells en Fraga y Torrente de Cinca: *"Calzoncillos o zaragüelles blancos de cáñamo sustituyendo a los calzones"* . Ibídem ant., pàg. 212.

[41] Ropa utilizada en Jerusalen *"Carta del Cónsul español en Jerusalem, 24 mayo". Boletín del Clero del Obispado de León. Año V. Tomo V, Núm. 168, 30 junio de 1857.*

[42] Prácticamente su uso se documenta en tota la península Ibérica, desde Galícia hasta Andalucia.

[43] BORRÁS Y VIDAL, J.B., *Topografia médica de Valencia.* València 1878., pàg. 252. També en: AMADES, J., *Indumentaria tradicional…*, op. cit., pàg. 77.

[44] El vestido tradicional de la mujer aragonesa: *"Su vestido se compone de ajustadisimos corpiños de pana ó paño, adornados con botones de plata, varias sayas de bayeta (hasta doce algunas veces), gruesas medias de lana que abultan aun más su desarrolladísima pierna, y récios zapatos con hebillas (…)"*. Las mujeres españolas, americanas y lusitanas. Tomo I. Rosa Martínez de Lacosta, pàg. 554-561.
El hombre catalán: *"Payeses catalanes, con ancho pantalón de pana sujeto por un cinturón listado, chaquetilla corta y tocados con un gorro largo de lana roja…"* DORÉ, GUSTAVO; DAVILLIER, CH., *Viaje por España. v.I.* GRECH, 1998. Madrid. pàg. 19.
La mujer catalana, retratada en los bailes de época: *"Algunas se mostraban encantadoras con su corpiño o spencer de terciopelo negro, su falda corta y el rojo pañuelo con el que se rodean la cabeza. Otras, mejor dotadas sin duda, no llevaban otro adorno que una sencilla flor en los cabellos". "Sus galanes vestían elegantemente la marseille, corta chaqueta de los catalanes, y la corbata de vistoso color sujeta por un anillo de plata"*. DORÉ, GUSTAVO; DAVILLIER, CH., *Viaje por España. v.I.* GRECH, 1998. Madrid., pàg. 32.
Sobre el hombre murciano en el mercado de Alcoi: *"también reconocimos murcianos de tez bronceada tocados con la montera de terciopelo negro y llevando como los valencianos anchos calzones abombados de tela blanca"*. DORÉ, GUSTAVO; DAVILLIER, CH., *Viaje por España*. v.I. GRECH, 1998. Madrid., pàg. 134.

[45] *"…que tanto influyeron en la Condesa de Pardo Bazán para decir que la Dama de Elche le había parecido una valenciana". Valencia Atracción, número 320. Septiembre 1961. "Historia del vestido de la labradora valenciana"*. Pàg. 13.



Parte trasera cotilla de seda diseño Francia. 1790 aprox.

"Entramos en Tarragona con las primeras sombras de la noche, con los caballeros de retorcido bigote y de capa sostenida con el puño sobre la cadera, con las señoras cuyos ojos brillan bajo los encajes, con las mujeres del pueblo, cuyo jubón está lleno de gruesos botones de plata, y cuyos negros cabellos relucen bajo la peineta de metal".[46]

"...un manto de tela gruesa, rayado de escarlata ó azul, arrojado á la espalda y cayendo en grandes pliegues, con el pañuelo, turbante de Cataluña, atado sobre los cabellos, y los anchos zaragüelles blancos y flotantes...".[47]

Con la llegada del siglo XX, el vestido tradicional valenciano empieza a percibirse como un disfraz folclórico[48] usado en diferentes fiestas para dar color local. Pero también se conservan en determinados lugares y ocasiones específicas modelos auténticos o reproducidos con gusto[49] que, gracias a las descripciones recogidas por algunos autores, nos aproximan a la forma de vestirse de valenciano o valenciana en la época.

"También es cosa digna de ser anotada la riqueza de los trajes, y sobre todo, la utenticidad de los mismos: abundan aún bastante en todo el reino, conservados como verdaderas reliquias de algunos hogares, muchos vistosos trajes antiguos de valenciana; pero se han hecho verdaderamente escasas y aún raras las piezas que constituyeron el traje de fiesta del labrador, y por esto choca en dicho baile de Torrente encontrarse con varios de ellos completísimos y con detalles que hasta habían llegado a perderse del todo. Visten de calzón corto bastante ajustado y no de camalets ni zaragüelles; tanto el capotet (chaquetilla) como el jupetí (chaleco) y el calzoncito son de ropa de seda, y siempre de color claro; a la cabeza llevan sombrero duro, ancho y aplanado, negro, muy parecido aún a los de Jijona y puesto sobre la redecilla que recoge los cabellos. Lo más digno de estudiarse es la faja, o mejor, fajín, constituído por un trozo de tela de filadís o de raso, tan sólo de unos tres o cuatro dedos de ancho, y lo suficientemente largo para anudarse alrededor de la cintura dos o tres veces, sobrando medio palmo en cada uno de los extremos, que cuelgan graciosamente por delante sobre el pantalón, sin arrugas y como colocados por las hadas".

"Me he querido detener en todo esto para que se vea la relativa falta de antigüedad en algunas piezas de este bonito traje, que no se remontan en mi concepto a más allá de los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX; el sombrero y el calzón corto están en este caso".[50]

A partir de la segunda década del siglo XX, la moda imperante ya no dejará de influir sobre el vestido tradicional, imponiendo las arbitrarias leyes de la moda sobre aquel vestido que hasta el momento estaba regulado por la tradición.

---

[46] *Paseo por España. Relación de un viaje á Cataluña, Valencia, Alicante, Murcia y Castilla por de Gasparín. Valencia. Imprenta de José Doménech, Caballeros 47, 1875*. B.N. Pàg. 55.

[47] Ibídem ant., pàg. 57.

[48] Disfraz folklórico que generalmente se sustentaba sobre los tópicos que se difundian a través de los artículos de costumbres y los libros de viajes que mostraban ilustraciones de diferentes tipos vestidos de forma colorista que buscaban una aproximación histórica a través del tamiz idealizado del romanticismo.

[49] Y seguramente por agrupaciones folklóricas que tienen a gusto salvaguardar la indumentaria de forma fiel.

[50] CEBRIÁN MEZQUITA, L., *"La Jáquera vella"*, dins de l'*"Almanaque de las Provincias para el año 1912"*. València 1911, pàg. 227.



Falda y cuerpo tejido de seda espolinado diseño Reina. 1950-1960. Valencia.

> *"Con el paso de los años van acortándose las faldas y, en 1920, la mujer viste faldas fruncidas o plisadas, pero más cortas. Los mantones son variadísimos y los hay de tisú, organza bordada con vivos de color, gro, afelpados, de cachemira (llamados de ou i tomaca), del Rosari, de Granadina, de lana en diversos colores, con ricos bordados y con insospechados caprichos. Los corpiños van admitiendo fantasías en las mangas, que son de encajes, imitando a los trajes de corte, y los ramos de claveles y jazmines lucen continuamente sobre los atrevidos escotes y sobre las peinas de galalí y concha que adornan las cabezas peinadas cuidadosamente con moño en la nuca. Las medias son de seda blanca o gris, y los zapatos siguen la moda del día".*[51]

El vestido tradicional usado en las fiestas falleras, donde todavía en un primer momento se denomina de labradora, pasa enseguida a convertirse en un tópico más de la fiesta, uno de los elementos visuales más importantes conocido como vestido o trage de fallero o fallera, y en el cual se observarán toda una serie de evoluciones y nuevas mistificacions que acabarán para ocultar prácticamente su origen debajo un nuevo vestido deslumbrante, que busca principalmente una visión más rica y colorista de este.

El hombre vestirá una estilización de aquel representado por los pintores valencianos de principio de siglo donde la chaqueta corta, el pantalón largo, una transmutada faja convertida ahora en un fajín de seda, que supuestamente esconde el barret d'arborços del cual solo asoman las borlas y una camisa con la pechera llena de puntillas y botones dorados o brillantes, identificarán al hombre que utiliza, eso sí, calzado actual y la cabeza descubierta. La mujer por el contrario, el elemento central de la fiesta, vestirá con mejor o peor gusto a la forma tradicional, transformada por la estética del momento, con tejidos de factura y diseño moderno, peinados inspirados en la tradición pero actualizados bajo la premisa de la busqueda de una belleza marcada por los cánones de la actualidad. Y como característico un elemento actualmente olvidado, el pañuelo de mano que únicamente lucen los cargos más elevados de la fiesta castellonera, posiblemente herencia de las modas románticas aristocráticas y burguesas, que permitía evitar el contacto con las manos masculinas, y que el vestido tópico convertirá en un elemento complementario.

A partir de la tercera década del siglo XX, diferentes estudios centrarán su visión sobre el aspecto etnológico de un vestido que fue creado para la representación valencianista. Enric Soler y Godes escribe en 1950 una acertadísima defensa del vestido de labradora, especificando el origen y como tendría que popularizarse.

> *"…Ese rameado traje de nuestras valencianas dice cuan grande es el gusto, la distinción y la elegancia de nuestras mujeres; tanto es así, que lo empezó tímidamente –Reina de los Jocs Florals de Lo Rat Penat y Fallera Mayor– es hoy, por el gusto y el acierto, el traje oficial de nuestras primeras fiestas".*[52]

Sobre el prólogo de Ortega y Gasset que realizó para España tipos y trajes del fotógrafo Ortíz-Echagüe y que trae por título *Para la ciencia del traje popular*, este filósofo disertava sobre el origen e influencias de nuestra indumentaria.

> *"Hemos dicho que no suele ser muy antiguo; ahora añadamos que su origen no suele ser popular. ¿De dónde provienen entonces? No cabe duda: de las aristocracias. El traje de la hembra popular aragonesa y el de la valenciana son el traje de la dama deciochesca interpretado en material humilde y por oficiales toscos".*[53]

> *"Y, aunque en el atavío de la labradora valenciana haya influencias remotas, sobre todo en el tocado, es cierto que el siglo XVIII presta al repetido indumento no pocas condiciones, como son la línia barroca, el color jubiloso y precisamente la riqueza de materiales, que en algunas prendas son los mismos que en las casacas cortesanas y en las casullas litúrgicas".*[54]

---

[51] Descripción del conocido como a *Vestit Ric de Xixona,* LÒPEZ MIRA, J.,E., *Alicante, trajes típicos…,* pàg. 110.
[52] *Valencia Atracción. Año XXV (2ª época). Número 190. Noviembre de 1950. S/pàg.*
[53] ORTIZ-ECHAGÜE, J., *España tipos y trajes.* Madrid, 1963.
[54] ALMELA Y VIVES, F., *Valencia y su reino*. Edició de l'Ajuntament de València, 2004. Pàg. 605.

Desgraciadamente esta afirmación sobre el origen de nuestra indumentaria ha conducido a algunos investigadores y aficionados a la ropa tradicional valenciana a justificar la llamada ropa del siglo XVIII, como la única válida, y a cuyo único modelo se tiene que tender para recuperar. Esta indumentaria que ha sido recuperada a partir de las visiones arqueológicas y documentalistas a partir de la década de 1980, no ha formado parte de la forma tradicional de vestirse del valenciano y de la valenciana anteriormente. Si



Dibujo de J.E. Mira. Mujer casada de Ibi (Alacant)

bien hay que aclarar y recordar que la indumentaria tradicional valenciana bebe de esas fuentes del siglo de las luces, utilizando su ornamentación, diseños y coloridos de inspiración barroca y rococó, pero no así el patronaje, algunas piezas o el peinado y/o joyería, en definitiva la concepción misma del vestido[55].

> *"En este traje no se admiten modas, ni en la forma, ni en la confección, ni en la clase de tejido, ni en los demás elementos. Es de una forma y no se puede variar, pues de lo contrario seria un disfraz y caería en lo extravagante; además, hay tal variedad de dibujos de tejido, de adornos y bordados, dentro de lo clásico, que permiten que el traje no se convierta en un uniforme carente de personalidad".*[56]



Dibujo de J.E. Mira. Hombre de Alcoi (Alacant)

[55] *"Aunque la gran mayoría de las prendas populares que han llegado hasta nuestros días se datan en el período comprendido entre alrededor de 1850 y la guerra Civil, no hay que perder de vista el hecho de que los trajes populares son el resultado de una evolución. Además de ser heterogéneos en cuanto a cronología y raíces culturales, se ven afectados por la moda, aunque con un tempo diferente al del resto de la indumentaria. No son fósiles invariables de circunstancias concretas, sino cúmulos de pervivencias dispares. Así pues, una de las grandes coordenadas que enmarcan el fenómeno del traje tradicional es, sin duda, el factor tiempo".* SECO SERRA, I., *La indumentaria tradicional.* Dins *Indumentaria Tradicional Aragonesa. Apuntes para una historia. Coordinación Elena Guarc Sancho y Dabí Latas Alegre.* Prames, Zaragoza 2012. Pàg. 11.

[56] CANTOS CAMPS, A., *El traje de labradora valenciana.* Segunda Edición. Edicions Marí Montañana, Santo Cáliz, 7. València 1983. Pàg. 11-12.

EL ENCAJE DE BOLILLOS DE ALMAGRO: DISEÑOS DEL SIGLO XVIII

Araceli Monescillo Díaz

INTRODUCCIÓN

El foco encajero de Almagro es uno de los más antiguos de la península en el que además, se ha perpetuado la confección y comercialización de diseños tradicionales de encajes de bolillos hasta los momentos actuales. Dibujos y diseños la mayoría de ellos provenientes de la Edad Moderna[1], elaborados por generaciones y generaciones de encajeras sin apenas modificaciones en sus formas, puntos y técnica, inmortalizando también su nominación y nombre propio. Son lo que designamos encajes tradicionales e históricos, que de manera sumativa han ido constituyendo el gran y diverso catalogo de dibujos propios y singulares del nombrado encaje de bolillos de Almagro, que puede con las medidas de protección adecuadas, constituirse en un bien de interés cultural con denominación de origen.

LOCALIZACIÓN-CONTEXTUALIZACIÓN

La ciudad de Almagro está situada en el centro de la provincia de Ciudad Real, una de las cinco provincias que constituyen la actual Comunidad de Castilla La Mancha. Tiene nueve mil habitantes y es conocida por tres especiales recursos patrimoniales: el Corral de Comedias único espacio que ha mantenido la actividad teatral durante siglos sin apenas modificaciones en su estructura arquitectónica, la berenjena de Almagro, especial por la variedad y la manera de trasformación en aperitivo y los encajes de bolillos y la blonda, arte y artesanía realizada por miles de mujeres durante siglos, continuada e incansablemente hasta ahora.

Durante la Edad Media y Moderna fue un centro administrativo y comercial muy relevante dentro de este territorio interior, travesía de norte a sur y de este a oeste determinado por su intrínseca relación con la Orden de Calatrava, de la que fue centro y ubicación principal de su residencia institucional: Palacios Maestrales y de sus finanzas y poder económico: Mesa Maestral junto a las dos importantes ferias anuales concedidas en 1374 especializadas en venta de ganado y productos textiles. Este beneficio se inicia en la segunda mitad del XIII, persistiendo hasta el siglo XIX, con un trascendental momento histórico en la mitad del XVIII al obtener la villa la capitalidad de la provincia de La Mancha[2] y acrecentar considerablemente su estatus de centro administrativo, productor y en mayor medida comercial.

EL ENCAJE Y LA BLONDA DE ALMAGRO EN EL S. XVIII

Son diversas las opiniones que tratan de explicar, por medio de hipótesis difusionistas, el origen del encaje de bolillos en el foco tradicional encajero de Almagro.[3] Hipótesis que actualmente no comparto, por ser más proclive mi perspectiva a propuestas relacionadas con un principio endógeno y a un inmediato im-

[1] Alguno de ellos se puede vincular a los dibujos medievales.
[2] La provincia de La Mancha era mucho más extensa que la actual de Ciudad Real.
[3] Plantean que se introducen de Flandes con los Fúcares entre otros.

pulso en la Edad Media, paralelo al tiempo en el que se encuentra en pleno desarrollo la manufactura de las pasamanerías toledanas[4], con una comercialización muy vinculada al potente comercio textil desarrollado por los mercaderes judíos, que operaban con total libertad en las tierras de la Orden de Calatrava, por ser los Maestres sus protectores.

A continuación se origina una progresiva mejora en la confección de las piezas tanto cualitativa como cuantitativamente generada por el aumento de su comercialización, cuya distribución por Ferias y Mercados principalmente castellanos obtiene un reconocido acrecentamiento. Este proceso se consolida en el XVII y se amplifica exponencialmente con el comercio a las colonias españolas de América[5]. Alcanzará su cota máxima de producción y distribución desde finales del siglo XVII hasta las primeras décadas del siglo XX.[6]



Almohadilla

En la centuria que nos ocupa constatamos que las mujeres de Almagro y de los pueblos de su entorno, incluidos dentro de su partido y del Campo de Calatrava, ya confeccionaban grandes cantidades de encajes de bolillos, de puntillas de diferentes y diversos modelos y era esta su principal actividad junto a la limpieza de la casa y cuidado de la familia. Se las llamaba encajeras[7] y desde niñas muy pequeñas de cinco o seis años, aprendían la labor enseñadas por abuelas y madres, por las vecinas, dentro del hogar, en los patios de vecindad y en las puertas de las calles. De la mañana a la noche intercalando los quehaceres cotidianos u otros trabajos vinculados al ramo textil en determinadas épocas del año.



Encajeras en un patio almagreño, 1970

En este siglo se puede decir, sin lugar a dudas, que esta manufactura es uno de los principales motores económicos de Almagro y de la zona territorial inmediata[8]. Industria plenamente establecida y consolidada con una gran producción y un inmenso mercado sobre todo exterior dirigido a los puertos de Cádiz, Santa María y Sevilla para su traslado y venta a América del Sur. Se convierte desde el XVII en una de las mayores zonas de producción de España.[9] Por tanto, no es de extrañar que a partir de la segunda mitad del siglo XVIII se instalen en Almagro dos experiencias fabriles acor-

[4] Hipótesis que explican un posible desarrollo de los encajes de bolillos, por medio de un proceso avanzado de las pasamanerías.
[5] En el siglo XVII uno de los mayores comerciantes de Cádiz Colarte está exportando a América encajes tanto de los Países Bajos como nacionales.
[6] El siglo XVIII y XIX son las centurias con mayor relevancia cuantitativa para la comercialización del encaje almagreño.
[7] En algún documento se las denomina punteras: "Memorial de Pedro López Moreno" 1771. AHMA.
[8] Aunque realizado por un colectivo invisible por lo que es complicado su estudio, nada reconocido y mal pagado.
[9] Sarasua Carmen. La industria del encaje en el Campo de Calatrava, en Revista Arenal, 2.

des a las ideas, objetivos e intereses del movimiento reformista e ilustrado[10]; empresas con grandes pretensiones de dirigir y de organizar la producción pero sobre todo controlar y monopolizar la comercialización de este foco encajero. La mercantilización de este producto se encontraba hasta entonces bastante fragmentada, en manos de diversas y numerosas tipologías de oficios y perfiles profesionales.

El sistema y organización interna del proceso de producción y venta se estructura en el siglo XVII, se consolida y fosiliza a lo largo del XVIII [11] , manteniéndose prácticamente con las mismas características hasta el presente. La mujer encajera se encarga de producir la manufactura en su casa, determinada totalmente por el comprador del género, conocido en la zona por diferentes denominaciones randero, tratante, comerciante y después en el siglo XIX encajero / encajerías. Generalmente en la estructura de comercialización se observa por un lado, a el comerciante que mantiene tienda en Almagro con una gran diversidad de géneros textiles y encajes y a los tratantes y randeros que van y vienen tanto por los diferentes pueblos de la comarca recogiendo las varas de encajes a las productoras, como trasladándolos a los mercados. Los hay de diferentes volúmenes de negocio y en gran medida están enlazados a los comerciantes, al ser estos los que adelantan el dinero para la adquisición del género. De esta forma encontramos bastante declaraciones del tipo "*es tratante a crédito*", José Serrano explica que "*mi exercicio es el de salir a vender encaxes fuera de esta villa de las personas que me los dan fiados a vuelta de viaje"*. Los comerciantes y grandes tratantes de encajes son los que estiman los precios que pagaran a las encajeras, entregan la fibra necesaria, deciden los modelos para confeccionar según la demanda y los tiempos de cumplimiento de la obra. Los tratantes y randeros tenían puesto o tienda en los pueblos del partido de Almagro o bien se acercaban temporalmente a ellos para recoger la labor. En Calzada de Calatrava había siete, en Puertollano cuatro, en Almodóvar del Campo "*quattro tratantes de telas de lana, lienzos y encajes"*. En Almagro en 1751 según el Catastro de Ensenada residían 24 tratantes de encajes y un tendero de encajes, la mitad de ellos dedicados al comercio de otros géneros textiles como" *bayetas y encages*", de "*lienzos y encages*".[12] Este sistema organizativo resultaba totalmente ventajoso para los comerciantes y tratantes y del que ya Larruga afirma los "*mercaderes tienen utilidad en este trato, pues los compran* (los encajes) *a cambio de otros géneros que necesitan las mugeres para sus menesteres y los de su familia. Como general y diariamente no tienen otro trabajo, se ven precisadas a perder una tercera o quarta parte de su valor*" [13].

A lo largo del XVIII este proceso rígido y excluyente para la productora se mantendrá y preexistirá con la instalación de las fábricas de encajes de hilo fino y de blondas en la segunda parte de la centuria,[14] en ningún momento será transformado, por el contrario, parece que se consolida rápidamente, a pesar de perpetuarse en gran medida la producción doméstica mucho más jerarquizada, segmentada y especializada.

Estás dos experiencias fabriles producirán un aumento muy considerable en la producción de encaje, además se diversifican los dibujos y diseños, los tipos de piezas, se mejora la técnica y la ejecución al dedicar a las encajeras más dotadas o más preparadas a la confección de piezas más complejas, al tiempo refuerzan, que no introducen, la elaboración de encajes de hilo fino, de seda, la singular blonda almagreña.[15]

Es tal la dedicación a esta manufactura que un informe del Gobernador de Almagro en 1784 expresa**:** "*La única y común ocupación de las mujeres en todas edades es la labor de encajes de hilo fino y blondas de seda regulándose a dos reales las almohadillas de las primeras y de 200 las segundas, sin mas dirección que la enseñanza de las madres a sus hijas. Los comerciantes Las fian el hilo y la seda a las que lo piden y pagan con la obra como los que sacan para su equipo, con lo que satisfacen el valor de la obra a dichos comerciantes con muchas ventajas a su favor y perjuicio de las fabricantas, no sucediera eso si hubiera uno que entendiera en ello pagando en especie de dinero su valor, pero la precision las obliga a pasar por la voluntad de aquellos……*"

---

[10] Pedro Rodríguez Campomanes. Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento, Madrid 1775.y Discurso sobre el fomento de la industria popular. Madrid 1774.

[11] Cuando la producción era menor y no se comercializaba en mercados alejados la encajera tenía más protagonismo en casi todo el proceso, cambia cuando se produce una mayor demanda y un mayor alejamiento de los mercados.

[12] Almagro 1751 según las Respuestas Generales del Catastro de Ensenada.

[13] Larruga Boneta, Eugenio "Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento. Madrid, imprenta de Benito Cano, 1787-1800.

[14] En 1766 la fábrica de encajes de bolillos de hilo y de seda de Rita Lambert y en 1794 la Fábrica de Blondas de Juan y Félix Bautista Torres y Salvador Riera.

[15] Con los datos de la investigación realizada hasta el momento podemos comprobar que en este foco encajero ya se elaboraba encaje de seda, blonda anteriormente a la instalación de la fábrica de los catalanes en 1794.

En las mismas fechas los memoriales de los pueblos cercanos muestran parecidas informaciones, los de la pequeña villa de Cañada expone "*... las pocas personas del sexo femenil, que existen apenas les queda tiempo para emplearse en la fabrica de algunos encajes de ylo fino, con lo que se surten de generos del reino....".* El alcalde de Corral de Calatrava, respondiendo a si existen en la villa tejedoras "*... siempre se a exercitado el sexo femenil en este pueblo en la fabrica de Encaxes de Ylo fino y solo se encuentran en el dia, en el, 12 personas que entienden y saben hilar...*"

Los datos de marzo de 1792 recogidos en el Partido de Almagro, perteneciente a la provincia de La Mancha, nos pueden dar una aproximación a la magnitud de esta industria doméstica y de la inmensa aportación económica del trabajo de las mujeres encajeras a este territorio calatravo.[16] Informan que existen 5.056 obradores con la misma cantidad de operarias, que realizan 4.300.000 varas de encajes desde 8 maravedis a 5 reales, de los cuales 4.000.000 van a América y el resto a la provincia y otros mercados.[17]



Encajera enseñando. Almagro 1970

UTILIZACIÓN Y USO DE ENCAJES DE BOLILLOS EN LA INDUMENTARIA Y ROPA DE AJUAR EN ESTE FOCO ENCAJERO EN EL SIGLO XVIII

Una de las preguntas recurrentes realizadas a lo largo de la investigación ha sido cual sería la utilización y el aprecio al encaje en una zona productora, que uso se le daba a los encajes en la indumentaria femenina o en la ropa de ajuar, si esto era de manera mayoritaria y continuada o por el contrario casual y especialmente, cuales eran las piezas que se adornaban con puntillas y encajes.

Toda la documentación consultada, como venimos refiriendo, nos lleva a considerar que las mujeres de Almagro y Campo de Calatrava se dedicaban desde tiempo inmemorial, como dice Larruga, a *"labrar encaxes"* día tras día, para completar las escasa rentas y jornales, esta producción domestica era destinada en su gran parte al mercado, sin embargo, parece que también se confeccionaban puntas y encajes para aña-

[16] Datos que con total seguridad están alterados y reducidos al tener un carácter tributario.
[17] AHMA. 84.XVIII.

dirlas a las prendas y piezas dedicadas a su dote, tales concusiones y un incipiente estudio de las piezas en las que incluían encajes lo hemos realizado para la villa de Torralba de Calatrava.[18]

Las prendas estrella, las que aparecen en todas las dotes son la basquiña y la mantellina. Tanto en dotes con gran poder adquisitivo como en las menos acaudaladas, la diferencia estriba en el número de piezas y en la calidad de los tejidos, por tanto, en su coste y valor. Las acompañan también generalizadamente con más o menos profusión los pañuelos, ligas y medias.

La mayoría de las **basquiñas** suelen ser negras o de oscuros colores, si bien había alguna de colores o con flores y otros detalles; en Torralba parece que las basquiñas más utilizadas fueron las de camellón, las nuevas se podían adquirir por un precio entre 96 y 120 reales. Después en número más reducido las basquiñas de carro o medio carro y las de tafetán doble, las de carro con precios desde los 100 a los 130 reales y las de tafetán con mayor coste llegando a los 175 reales.

También aparecen **jubones**, aunque no en todas las dotes; los tipos más usados entre las torralbeñas, los más comunes, eran los realizados con tejidos de lana fuerte como el barragan que además era impermeable, la bayeta algo más fina, tanto uno como otro utilizados para los meses invernales; después los de paño fino, estos tenían un precio que rondaban los 15 reales de los jubones de albornoz a los 40 de uno nuevo de paño fino y la sempiterna o también llamada sempredura, tejido muy popular utilizado en los hogares con menos ingresos.

Encontramos algún **guardapiés** de géneros de lana: de sempiterna verde; de raja azul con valores de 40 reales, de albornoz azul, de lamparilla de colores, flores o listas utilizado para el verano. También algunos de raso de satén, de espolín encarnado a 100 reales o de espolín nuevo por 170 reales. Prevalecen en los colores lisos los verdes, azules y encarnados también con listas o flores y muy interesante un guardapiés realizado en griseta azul y con **puntas plateadas.**

Las **mantellinas** junto a las basquiñas es otra de las prendas constantes en las cartas dotales, las de mayor poder adquisitivo describen de dos a cinco de diferentes tejidos y adornos. La más común es la de bayeta fina en su mayoría de color blanco, no obstante, también aparece alguna negra. La mayoría llevan en sus bordes una guarnición de otro tejido o de pasamanería, es bastante común la "*mantelina bayeta fina guarnecida de cinta*", con un valor que oscila de 10 a 37 reales y será en las dotes acomodadas cuando aparecen ya las **mantellinas bordeadas de blondas** "*una mantellina de clarín de 43 reales, otra de Holanda fina de 28, una mantellina de sarga de seda con* ***blonda*** *en 90, una mantellina de raso en 100".*

Estas son las prendas exteriores principales, habituales y más comunes que usan las mujeres en Torralba ya sean de un estrato social o de otro, las diferencias se encuentran en el tipo de tejido y la labor de adorno, bordados o la inclusión de encajes o puntas. Por lo analizado los encajes de bolillos y randas se encuentran escasamente utilizados en estas prendas exteriores en general, si exceptuamos las mantellinas que progresivamente se envolverán y transformaran con la utilización de encajes de seda. También se observa que evidentemente aumenta la utilización, especialmente de puntas, en la indumentaria de las dotes de mayor nivel económico y social.

En cuanto a las prendas interiores generalizadamente aparecen las **camisas** para poner directamente sobre el cuerpo, la mayoría de lienzo de bocadillo y en menor cantidad las realizadas con lienzo de lino de crea, muy estimado y de mucho uso el de León o también el de ruan. Las **camisolas**, camisas más cortas y delgadas con mangas anchas y puños, a veces están bordeadas de muselina o encajes, el cuello también guarnecido de puntillas de encajes u otro género de adorno. Desconocemos las puntillas y dibujos utilizados pues las denominan con el genérico de encaje, de puntas o randas sin detenerse en la nominación.

Las enaguas prácticamente no aparecen, por el contrario existen en grandes cantidades **medias**, **calcetas** y las famosas **ligas** de Santa Cruz de Múdela.

En la ropa del hogar hay mayor profusión de uso y utilización de encajes y puntillas, podemos dividirlas en tres apartados, las prendas para vestir la cama, para vestir la mesa y las piezas para el aseo: toallas.En número y en valor son las piezas de cama las que sobresalen por encima del resto de elementos del ajuar doméstico. En estos momentos tanto el dormitorio como la cama " *la madera para la cama de pino con la*

[18] Aún cuando ha sido una de las cuestiones relevantes, en la que querríamos avanzar, por el momento sólo tenemos datos de una localidad: Torralba de Calatrava, villa del Partido de Almagro distante de este 12 kilómetros y de Ciudad Real 10 km.

encordeladura" y " *un colchón de lienzo casero y 2 arrobas de lana para su población y la de las almohadas*", tiene mucha más relevancia que las prendas dedicadas a cubrir la mesa, que en muchos casos podría considerarse un elemento de lujo, de igual forma son tratadas las piezas para el aseo personal, las toallas aún escasas y sólo en las dotes de familias con cierto poder económico.

La cama llevaba **sábanas** generalmente de lienzo de mejor o mediana calidad en las dotes de jornaleros, labradores, realizadas en gran medida en el propio entorno local, *"dos sabanas de lienzo casero", tres sabanas de lienzo ordinario",* junto a estas otras de lienzo fino *"cinco sabanas de lienzo fino nuevas", "dos sabanas de lienzo fino y otra más ordinaria".* Las sabanas de lienzo casero se valoran en torno a los 47 reales, las de lienzo fino en 70 reales.

Para las casas de mayor nivel las sábanas que aportan son de tejidos habitualmente importados como la crea, el lienzo entrefino muy estimado y de mucho uso procedentes en su mayoría de Bretaña.

En la primera mitad del XVIII no encontramos sábanas adornadas o bordeadas con puntas, cintas o encajes, en estos momentos la función de volver el embozo la tiene una pieza que actualmente se ha perdido: la **delantera**. Este elemento más pequeño que la sabana encimera realiza la función de cubrir la parte superior quedando al exterior, es utilizada para momentos de visitas o enfermedad, con lo cual y por ello se la rodea de adornos, sobre todo cintas y encajes.

Es en esta pieza, por tanto, donde observamos la inclusión de encajes y puntas para dar relevancia y suntuosidad a la prenda, exceptuando las realizadas en telas ínfimas de dotes más precarias. Hay una gran variedad: *"una delantera de lienzo fino con puntas", "una delantera lienzo fino con puntas anchas buenas, 53 reales*", "*Una delantera con crea entreancha con puntas bastas 26 reales",*" *Una delantera de aroca con puntas moteadas", "Una delantera con puntas y deshilados 33 reales"*

Sin embargo, avanzando el siglo empiezan a aparecer en las dotes de mayor poder adquisitivo sabanas donde ya se insertan aderezos especialmente de encaje: *"una sabana de ruan cercada de puntilla 65 reales".*

Otra de las piezas imprescindibles son las almohadas y tanto las de telas más bastas o caseras como las de tejidos de mayor calidad siempre están cercadas de encajes, tal vez por ser una pieza que queda generalmente a la vista: "*tres pares de almohadas de bocadillo con encajes, 72 reales", "doce almohadas delgadas sin población todas con encajes y las seis de ellas también con cintas", "un par de almohadas cercada de encajes 24 reales".*

DIBUJOS DOCUMENTADOS EN EL SIGLO XVIII

Es una compleja tarea localizar los dibujos, tipos y diseños de encajes de bolillos de Almagro que se confeccionaban, usaban y vendían en esta centuria. La documentación hasta el momento consultada es bastante muda; en las cartas de dotes o los inventarios y particiones por defunción, exclusivamente se nombra la pieza de indumentaria o de ropa de casa, se facilita el nombre del tejido, y a veces el color o si está labrada, bordada o lleva encajes, algunas veces amplían la información de sus medias: anchos o angostos o negros, pero no revelan el diseño o tipo de encaje del que se trata, utilizando el nombre genérico. Realmente a los escribanos y a los contrayentes, en el caso de las cartas de dote, no les debe interesar si los encajes son de un modelo o de otro pues en todo caso, el valor de la pieza lo define la calidad del tejido y la complejidad de la labor.[19]



El clavel. Dibujo documentado en el siglo XVIII.
Catálogo comercial principios siglo XX

[19] Si hacen referencia al tipo: encajes de Flandes o del país, por ejemplo.

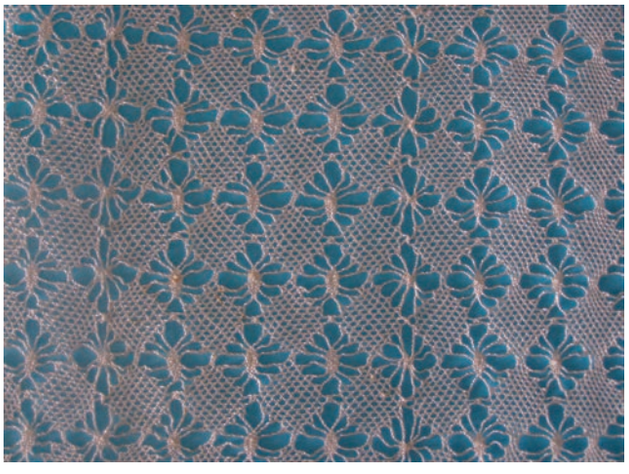
En los inventarios y particiones por defunción, aunque se requería generalmente la presencia de un sastre o persona con suficientes conocimientos para realizar adecuadamente la apreciación e inventario, tampoco en la descripción de las piezas diferencian el modelo concreto de encaje inserto, efectuando las mismas o parecidas aportaciones a las expuestas en las cartas de dote. Realmente para este tipo de documentos en aquellos momentos no es esencial hacer mención de los modelos de encaje de bolillos que se estaban realizando y utilizando.[20]

De esta forma y por ahora, los únicos documentos que nos han aportado parte de los nombres de los dibujos que se confeccionaban en el siglo XVIII en este foco productor, han sido los procesos judiciales entablados por los comerciantes del sector, pleitos civiles ocasionados en su mayoría por deudas. Estos juicios no sólo nos dan información valiosa sobre los modelos elaborados y comercializados. también nos muestran las formas y procedimientos utilizados para su comercialización y venta, los lugares de recogida de la producción y su posterior traslado, las cantidades y precios, los lugares y mercados a los que eran llevados, y una cantidad de datos muy relevantes. En estos procesos el documento principal es el recibo del generalmente pequeño mercader [21], llamado en esta zona tratante y randero que era el encargado de, con varias mulas, trasladar en cajas las varas de encaje desde Almagro a los diferentes puntos de venta.

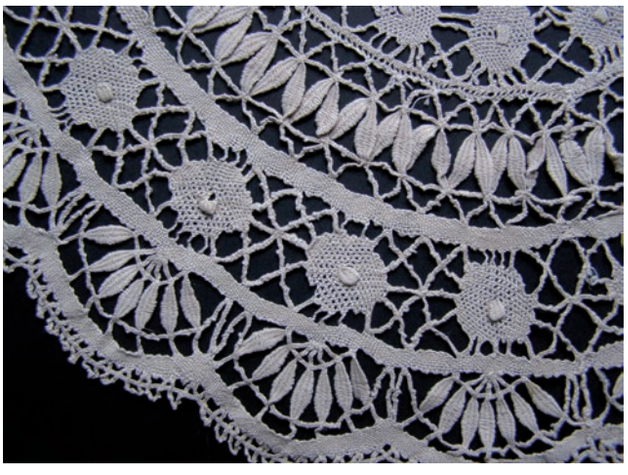
Estos vales describen pormenorizadamente las mercaderías y aunque algunas piezas también las describen con el genérico de encajes, por el contrario, para otras facilitan el nombre del dibujo, el precio y las varas. Evidentemente era de gran valor exponer lo que se entregaba para después poder hacer la transacción y el cobro.

Antes de conocer estos dibujos, volcados en patrones que en Almagro se denominan tradicionalmente **“picaos”**, es sustancial describir las características generales, los puntos y algunas divergencias técnicas del encaje de bolillos de Almagro. Entre las principales diferencias se encuentra no sólo la utilización preponderante de algunos puntos sino especialmente en el diseño, la densidad de los nutridos que obliga a incluir un gran número de pares, la utilización de la vena que bordea con una fibra más gruesa del mismo color los dibujos para separarlos del fondo y darles mayor realce, también utilizada en los dibujos grandes como en flores y formas curvas que exigen cortar y poner pares para cubrir posibles marras, asimismo es una característica singular la gran utilización de “**vilanos**” de doce patas, las “**habichuelas**” (hojas de guipúr) y las “**corchetas**” (motas de guipúr).

Los puntos especialmente empleados son para los nutridos el medio punto y el punto entero denominado en la zona **“lenzao”**, son puntos densos y dan forma a la ornamentación. Para el fondo se utilizan fundamentalmente las llamadas cadenetas y las carrerillas que en buena parte de diseños llevan un pico: se conocen como carrerillas de “**pico retorcio**” junto a estas el **punto encontrao**, el **punto de brujas** y el **punto bretón**.



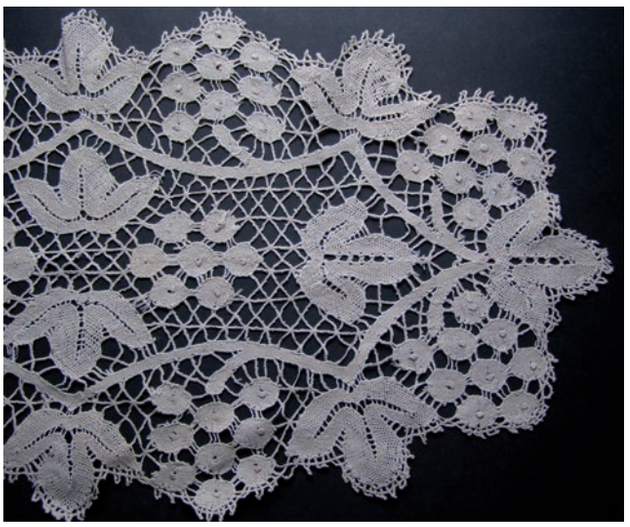
Vilanos



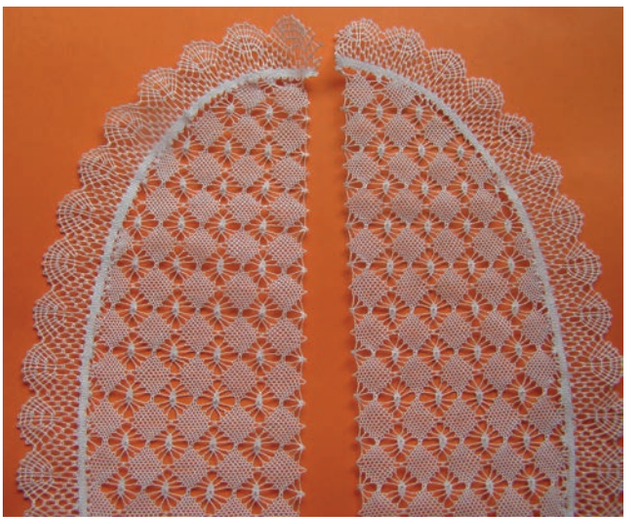
Habichuelas y corchetas

[20] Aunque considero que en gran parte las mujeres conocerían los nombres del encaje que formaba parte de la pieza dotal que aportaban y de igual forma los reconocedores especializados también debían de reconocerlos.

[21] No todos los pleitos se producen entre tratante y comerciante establecido, aunque si una gran mayoría de los hasta ahora investigados, también existen deudas y problemas entre grandes comerciantes,



Encaje de las Uvas: medio punto-lenzao-carrerillas
Pieza realizada finales siglo XIX

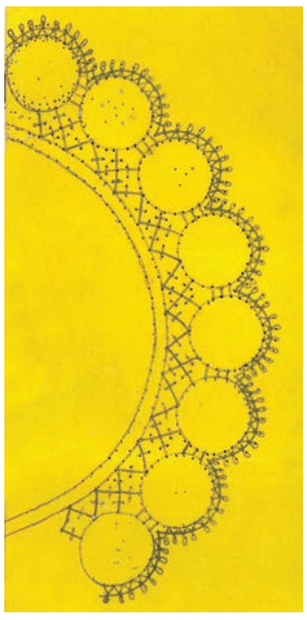


Vilanos, gasillas de medio punto y abanicos
Pieza realizada primer tercio siglo XXI

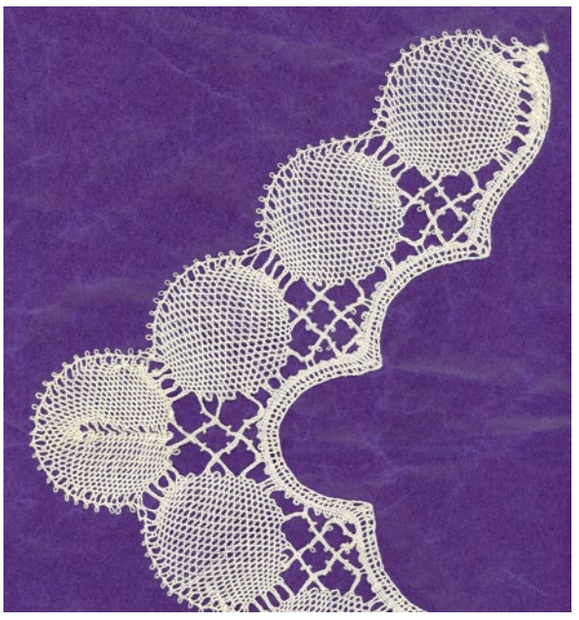
En cuanto a los patrones para confeccionar el encaje se realizaban en una cartulina blanca que después se teñía para que fueran más visibles los puntos y la labor, con unas hebras de azafrán metidas dentro de un trapo pequeño, mojado en agua y extendiéndolo a modo de brocha. Estos patrones: "picaos" después se colocan en la almohadilla y con ellos realizan el tejido, pues te "cuentan" cómo hacerlo[22] y cuáles son los puntos utilizados. Cada punto lleva una grafía y evidentemente necesita ser conocida por la persona que dibujaba el patrón y por la encajera. Tenemos datos que nos confirman que en el siglo XVII la encajera era la responsable de realizar en muchos casos estos dibujos, no solo en la fase de replicar un patrón ya existente también interviniendo en el proceso de creación. No será hasta la mitad del siglo XVIII, con la implantación en Almagro de las instalaciones fabriles, cuando se produzca la total separación entre operarias que creaban y duplicaban dibujos y la encajera a la que le proporcionaban el picao del encaje que debía realizar.

Algunos puntos utilizados en el encaje de almagro y su representación en el picao

Después del pie sencillo, carrerillas de pico retorcio, medio punto en el nutrido circular y corona de pico retorcio[23]



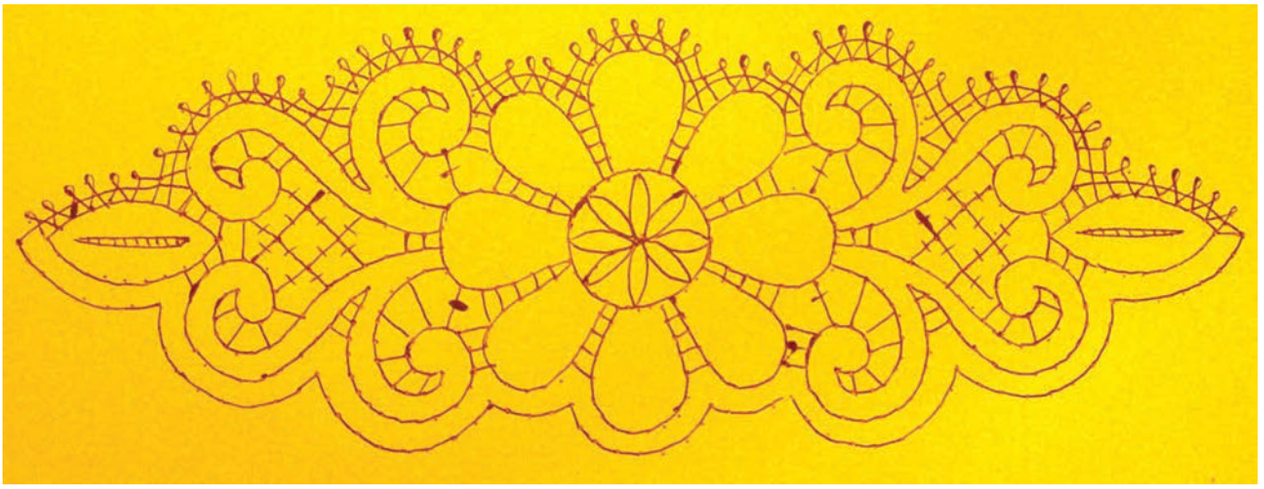
Picao y encaje del Bombo



[22] Expresión utilizada actualmente.
[23] Designación de los puntos con las denominaciones de las encajeras tradicionales de este foco encajero.

Entre los diseños documentados en el siglo XVIII, más de una veintena, hemos además constatado la continuidad en su confección y utilización de doce diseños de diferentes tipos y anchuras, cuatro de los cuales estudiamos a continuación.

LOS DÁTILES



Picao los Dátiles/El Dátil/ La Flor del átil

Documentado en varios legajos referentes a pleitos por deudas entre comerciantes a lo largo de la centuria del setecientos.[24], en cantidades considerables da lugar a considerar que era uno de los dibujos más labrados y comercializados en esta época.

En 1783 aparece la venta de diecinueve varas y media de "encaxes dátiles" a tres reales. Después en 1793 un tratante junto a otros géneros y encajes llevaba para vender en diferentes mercados "*560 varas de encaxes de dos cadenas, dátiles y ramo a tres reales la vara".* En todos los documentos de pleitos consulados se nombra este encaje. Asimismo continuamos teniendo referencias de este modelo en varios artículos de revistas de principios de siglo XX, así como, información oral. Es un modelo que se ha continuado realizando continuadamente, constituyendo unos de los dibujos tradicionales del encaje de bolillos de almagreño más significativo. Se identifica también con las denominaciones de dátil, la flor del dátil. Actualmente la denominación, más usual entre las encajeras de Almagro y municipios del entorno es la del dátil.

Las prendas principales en las que se utiliza, son juegos de cama y toallas. Se confecciona en encaje continuo y en aplicaciones.



Encaje aplicaciones Picao los dátiles/El dátil/La flor del dátil. Pieza realizada finales siglo XX

[24] AHMN.

Descripción técnica[25]

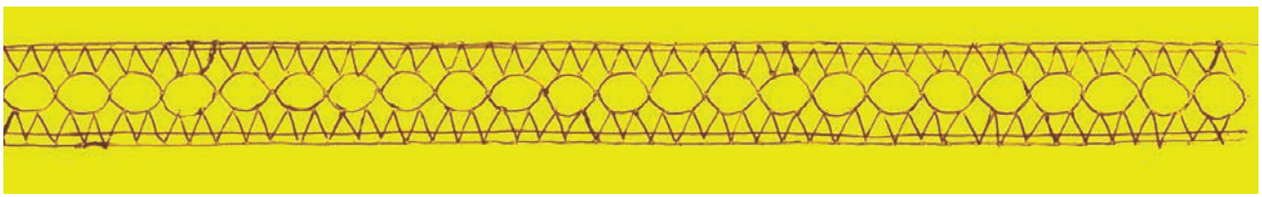
Los puntos: está formado por un pie sencillo, la forma ovalada del nutrido que representa el dátil realizada con punto entero llamado en la zona lenzao con calado en el centro. El fondo de cadenetas con pico retorcio. Garrote de lenzao. La flor de medio punto bordeada de vena con un cruce de ocho habichuelas.[26]

El diseño está formado por varias formas que se van repitiendo secuencialmente, constituyen el nutrido del encaje: la representación ovalada que parece el dátil, y la flor con ocho pétalos en un campo abierto de cadenetas formando un zigzag. Es un modelo de encaje con anchura, extensión y complejidad donde además aparece con profusión uno de los elementos más definitorio del encaje de Almagro las hojas de guipur denominadas en este foco encajero habichuelas.

Es un diseño de una gran belleza, bastante complejo y difícil especial para manos expertas: El número máximo de bolillos se encuentra en torno a los 50 pares en la parte más amplia del patrón, requiere poner y quitar pares.

Actualmente se realiza con hilo del número 50; en el siglo XVIII, en base a la complejidad del modelo y su coste económico considero debió confeccionarse con hilo fino tal vez podría haberse llegado a hacer con seda.

EL OJETE



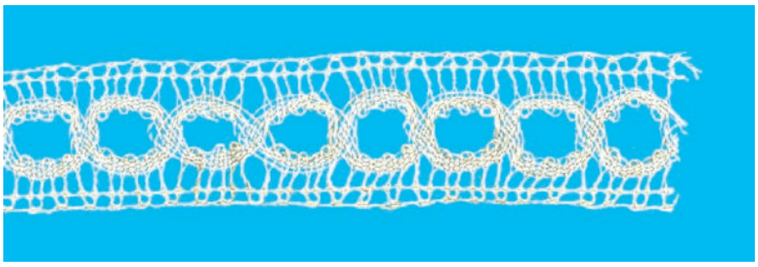
Picao el Ojete/ Ojetillo

La puntilla del ojete se reseña en una gran cantidad de referencias del XVIII, es un patrón que con total seguridad responde al modelo y picao actual, llamado “el ojetillo.

El nombre de ojete y ojetillo indica a la figura circular en forma de ojo, repetida de manera infinita en el diseño. Es también junto a los dátiles uno de los diseños más conocidos y confeccionados para la venta que perfectamente podría usarse para ropa interior

Entre los diferentes documentos encontrados en el pleito de 1783 aparece con varios precios lo que nos lleva a considerar se hacía con diferentes hilos y anchuras, así: *94 varas de puntilla del ojete a 6 quartos, y 108 varas de a real de puntilla Del ojete o 47 varas de puntilla del ojete a 3 quartos y medio”.*

En otro de 1745, el tratante llevaba “370 varas de puntilla del ojete” con un valor de 17 maravedíes la vara”.



Encaje el Ojete/ Ojetillo. Pieza realizada siglo XXI

[25] Mi agradecimiento a Natividad Silvero y hermanas Manzano por su ayuda en las descripciones técnicas.
[26] Esta flor de ocho pétalos bordeada de vena es muy específica del encaje almagreño.

Descripción técnica

Es una sencilla puntilla de entredós, estrecha y bastante fácil de confeccionar, formada por elementos geométricos idénticos y repetitivos. Por sus características de diseño, sus formas y estilo puede aventurarse que es un modelo muy antiguo, que nos acerca a tiempos y estéticas medievales.

Compuesto por pie sencillo a los dos lados, lenzao y vueltas y cruces. Se realiza con una docena de bolillos con los que se empieza y termina, sin realizar ampliaciones. Por sus características es un modelo realizado con fibra algo gruesa, actualmente se confecciona con hilo del número 30.

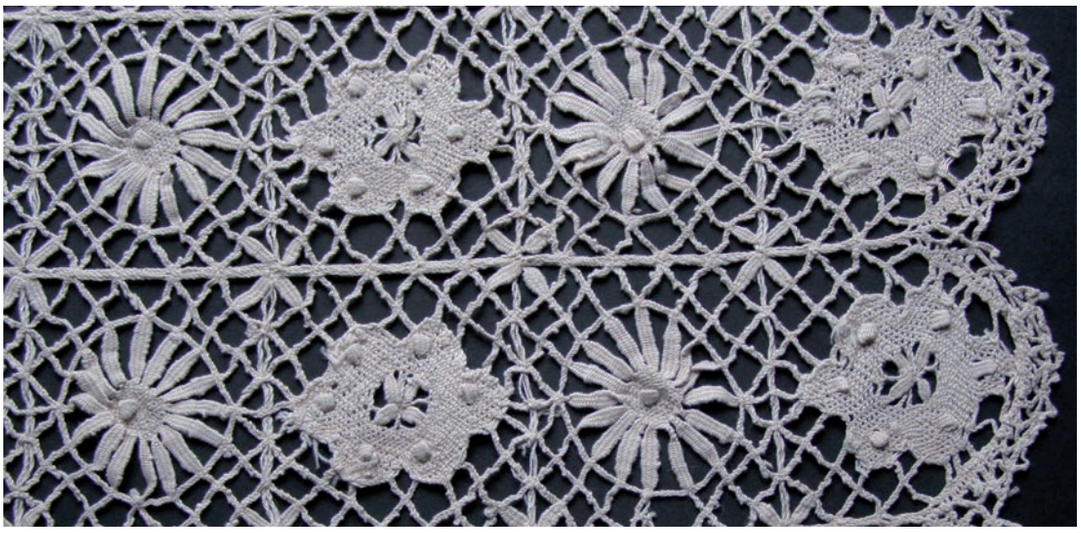
Es un patrón con una gran tradición de realización en el foco encajero de Almagro, en todos los municipios. Ha sido, por su sencillez, un modelo muy apropiado para las primeras etapas de aprendizaje. Su uso es muy generalizado y se encaja en una gran variedad de prendas tanto de indumentaria como de ajuar domestico.

EL TOMATE

En los escritos del setecientos denominan a este diseño Tomate, actualmente no sólo se le conoce de esta forma, también por la Flor del tomate. Realmente lo que representa el dibujo es una flor, por ello seguramente la designación completa sería "la flor del tomate", abreviada en los documentos mercantiles.

El coste de la vara está en torno a los 3 reales semejante al del dibujo de los Dátiles, con lo cual tendría la misma categoría, no obstante, tiene una menor complejidad y dificultad. No es de los modelos más prolíficos en las referencias documentales del XVIII, aunque por el contrario posee un gran desarrollo en el siglo XIX, especialmente en el último tercio y en la primera mitad del siglo XX, en el que encontramos numerosas reseñas [27] de la confección de este modelo, con la confección de pañitos de diferentes tamaños cuadrangulares, redondos, ovalados en hilo tostado del número 30 y 40. La mayoría de las encajeras de finales del XIX y primera mitad del XX para su dote se hacían un juego de ellos con los dibujos de la flor del tomate y las maravillas, moda que se conservó durante bastantes décadas. Actualmente aún se continua realizando para este tipo de pieza con las mismas características, aunque se ha dejado de utilizar mayoritariamente el hilo tostado a favor del blanco y en fibra más fina.

En las piezas que aún se conservan de finales del siglo XIX aparecen tres maneras distintas de resolver este modelo. En unos se formaba exclusivamente con tiras unidas del diseño del tomate terminada con corona, en otros, el modelo incluye alternando con las tiras de la flor del tomate un diseño también tradicional de Almagro denominado las Maravillas, formado por flores a base de habichuelas, por último, se podía mezclar en la misma tira una flor del tomate y una maravilla.



Encaje el Tomate/ La Flor del tomate. Pieza finales siglo XIX

[27] Sobre todo orales.

Descripción técnica

Se realiza en tira continua para ser encajada en el tejido o para unir una tira a otra[28], dando lugar a una pieza de mayores dimensiones terminada con remate o corona.

Los puntos de este diseño incluyendo el dibujo de las maravillas es el siguiente: el remate está realizado con cadenetas haciendo torrecitas, y arquillo de lenzao, el fondo de cadenetas de pico retorcio. Los pétalos de la flor del tomate de medio punto con corchetas, el centro de cuatro habichuelas, bordeada con vena. Las maravillas las forman un circulo de habichuelas, el centro gasa de medio punto y corcheta.

El número de bolillos utilizados es de 25 pares y el hilo del número 20 al 40.

EL CORAZONCILLO

Las referencias de este diseño son bastante numerosas en los documentos del siglo XVIII, generalmente aparece asociado a otro dibujo denominado Solecillo, que por el momento aún no hemos podido encontrar paralelismo en la actualidad. Entre otros en 1793 se habla de llevar a los mercados" *3026 varas del solecillo y corazoncillo a 6 cuartos".*

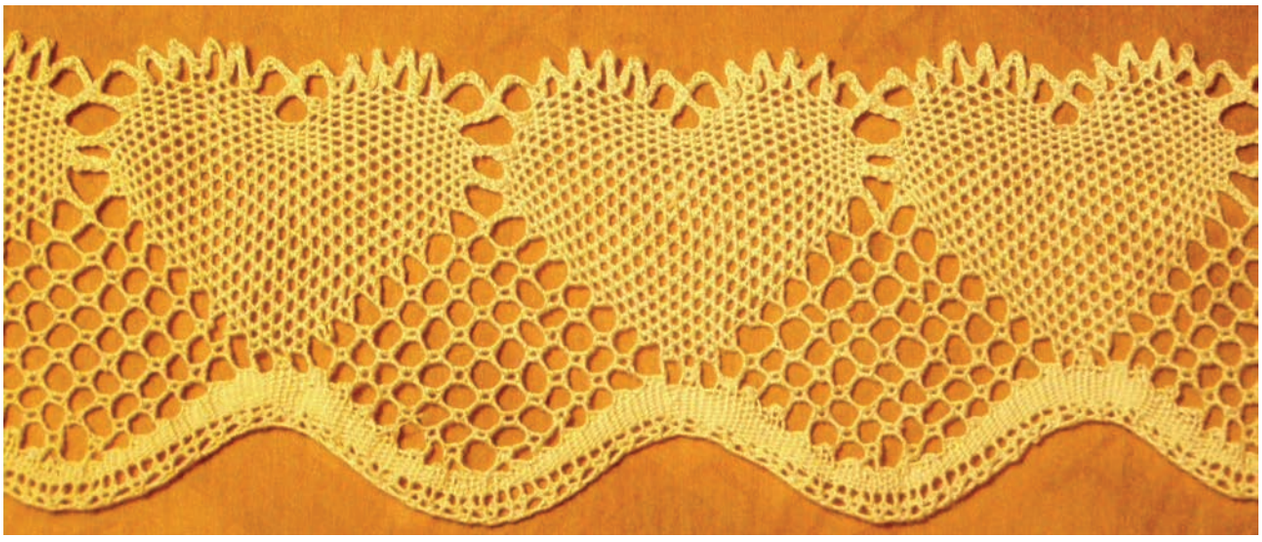
Una encajera tardaba tres días en hacer una vara y cobraba por ella 24 maravedíes

En el siglo XIX se utiliza también junto al dibujo de la conchilla para las primeras etapas de aprendizaje y aunque aquel sea algo más complicado, se realizan con los mismos puntos: nutridos de medio punto y fondo de carrerillas con muy parecidas dimensiones.

Descripción técnica

Es una sencilla puntilla estrecha utilizada para prendas muy diversas tanto de indumentaria especialmente interior: enaguas, camisones, como para ajuar domestico juegos de cama y mantelerías.

Tiene un pie sencillo en onda de lenzao[29], el fondo de carrerillas y la figura de corazón de medio punto con remate de carrerillas en torrecilla. Se realiza de seguido sin cortar o añadir pares.



Encaje el Corazoncillo. Pieza siglo XXI

[28] Unir una tira de encaje a otra se denomina en este foco encajero ingerir, realizarlo bien para que no se vean las uniones es bastante complicado y unir tiras de blonda se llama entolar.

[29] En este caso en otras versiones suele ser recto.

FUENTES

Archivo histórico municipal de Almagro. AHMA

Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real. AHPCR

Archivo Histórico municipal de Torralba de Calatrava.AHMT

BIBLIOGRAFÍA

LARRUGA BONETA, E (1787-1800): *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento.* Madrid, imprenta de Benito Cano.

RODRÍGUEZ CAMPOMANES, P, (1775): *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid.

RODRÍGUEZ CAMPOMANES, P, (1774): *Discurso sobre el fomento de la industria popular.* Madrid

SARASUA, C. (1994) "La Industria del encaje en el Campo de Calatrava" en *Arenal*, 2; p 155.

LA MONTERA SEGOVIANA. DEL USO SOCIAL AL USO RITUAL
(siglos XVII-XXI)

Esther Maganto
Doctora en CC. de la Información. Profesora UVA
U. de la Experiencia. Tradiciones y Costumbres de Castilla y León
Periodista e Investigadora de la Cultura Tradicional

La *montera de doce apóstoles*, identificada con uno de los tocados femeninos que perviven en la indumentaria tradicional segoviana, reaparece cada año en el Ciclo festivo de Invierno: en la fiesta de San Sebastián de Navafría, celebrada el sábado más cercano al 20 de enero, y en la de la Santa Águeda –festejada en la ciudad y provincia–, en torno al 5 de febrero[1]. Aunque la primera celebración evidencia el *uso ritual* de la montera como tocado de mozas y niñas –solteras–, a lo largo del siglo XX esta prenda se ha vinculado indisolublemente en el imaginario colectivo al icono cultural de las Alcaldesas de Zamarramala, y con ello al universo de las mujeres casadas, siendo una prenda que por Santa Águeda cubre la cabeza de quienes ostentan cargos como el de Alcaldesa, Regidora... para manifestar junto a otros atributos, como el de la *vara de la justicia* o *bastón de mando,* el triunfo del poder femenino ritual y pasajero en el contexto de esta fiesta religioso-festiva: aunque la primera crónica de la celebración de Zamarramala se plasmó en la prensa en 1839, esta fiesta ya se constata en algunos barrios de la capital desde finales del siglo XIX, se extiende por toda la provincia a lo largo del siglo XX, y se rescata y recrea en su diseño y contenido desde la década de 1990[2].

Sin embargo, el uso femenino y ritual de este tocado en la fiesta de Santa Águeda, plasmado y difundido de forma reiterada año a año por los mass media sin indagar en los antecedentes históricos, deja oculto el origen y la evolución sociohistórica de la montera, puesto que se usó en la corte española como prenda masculina para el atavío de caza en el siglo XVII, se diseminó socialmente y por numerosos puntos de nuestro país hasta finales del siglo XVIII y fue usada cotidianamente y en fechas festivas por los grupos populares –ambos sexos y diferentes tramos de edad– a lo largo del Ochocientos. Con respecto a Segovia, la presencia *social* y *ritual* de la montera tanto en su versión masculina como femenina se constata a lo largo de tres centurias en documentos escritos como testamentos, inventarios de bienes, cartas de dote, cartas de pago, libros de cofradías..., que nos permiten establecer distintos focos de consumo en los siglos XVIII, XIX y XX, y nuevas zonas de irradiación surgidas desde la década de 1980-90 hasta hoy, a partir de la nueva territorialización establecida por la *recuperación* e *invención* de la fiesta de Santa Águeda a lo largo y ancho de la ciudad y de la provincia.

No obstante, es en el período de 1801-1825 cuando los grabados del Costumbrismo donde se retratan *tipos sociales* de los numerosos grupos y subgrupos populares, nos aportan las primeras imágenes provinciales y locales de monteras masculinas y femeninas, puesto que la diversidad de motivos decorativos

---

[1] La festividad de Santa Águeda está fijada en el calendario litúrgico-festivo cristiano el 5 de febrero y la fiesta que ha logrado mayor difusión en la provincia de Segovia ha sido la de Zamarramala, que la celebra al domingo siguiente del día 5, salvo que el día de Santa Águeda coincida en 5 y en domingo. Las distintas celebraciones que tienen lugar tanto en los barrios de la capital como en numerosas localidades de la provincia se desarrollan a lo largo de los dos/tres primeros fines de semana del mes de febrero, siendo la cita más tardía la que reúne en la ciudad de Segovia a Alcaldesas y aguederas de distintos barrios en la iglesia de San Martín y que organiza el Casino de la Unión.

[2] MAGANTO HURTADO, E. (1997-2004). Tesis inédita. *Sociología del Vestido. Genealogía de la Indumentaria Tradicional de la provincia de Segovia*. Dirigida por la Catedrática de Sociología Julia Varela.
A modo de ejemplo se puede citar el barrio de San José, que creó la fiesta en 1994, siendo las Alcaldesas mi madre, Luisa Hurtado, y Pilar Sánchez. Así mismo, destaca el barrio de San Lorenzo: tras la pérdida de la celebración a finales de los 50, con María Heredero y Trinidad de las Heras como Alcaldesas, se retomó la fiesta de Santa Águeda en 1992, siendo Alcaldesas Carmen Casado de las Heras –hija de Trinidad– y Mª Carmen San Juan.

reiterativos constatados a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se plasmarán a través de diversas corrientes pictóricas y fotográficas. Conviene detallar que desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1930 tanto en la pintura –el Romanticismo, el Realismo y el Regionalismo– como en la fotografía –el Pictoralismo tardío y la Fotografía Etnográfica– se dará protagonismo a la montera femenina frente a la masculina, aunque su radical importancia será la de mostrar cómo este tocado completa el atuendo ya sólo festivo de niñas, mozas y mujeres casadas.

La presente comunicación tiene por objeto mostrar un breve recorrido histórico por los diferentes modelos de la montera segoviana en conexión con la evolución del uso de este tocado en España a lo largo de los cuatro últimos siglos. El texto contempla su producción gremial, industrial y artesanal, su plasmación pictórica y gráfica, la presentación de una variada tipología de *piezas testigo* y la argumentación sobre su actual *uso ritual* en la fiesta de San Sebastián celebrada en Navafría –donde la montera es tocado de soltera–, y la fiesta de Santa Águeda –festejada en la capital y en la provincia y en la que la montera es el tocado indispensable de las Alcaldesas–. Ambas festividades tienen lugar dentro del Ciclo festivo de Invierno, pero nos trasladan distintos mensajes en relación a la Tradición: si la primera guarda relación con las soldadescas masculinas de las localidades circundantes con origen en el siglo XVII, la segunda modificó su diseño festivo de cara al turismo en la década de 1970.

LA MONTERA COMO TOCADO. NOTAS SOBRE SU USO SOCIAL (S. XVI-XVII)

La producción gremial de monteras y sombreros



Fotos 1 y 2. Colección del Museo de Traje, CIPE. Izda: Bonete del S. XVI (1500-1525). Nº de Inventario: MT 080290. Dcha: Montera segoviana, segunda mitad del siglo XIX, con *casco* de terciopelo labrado decorado con los *doce apóstoles*. Las *vueltas* de terciopelo, separadas y rematadas con borlones de hilo dorado. Nº de Inventario: CE021856.

Aunque la voz *montera* se documenta en España en 1490[3] referida a una "prenda de abrigo para la cabeza", su producción en Castilla puede rastrearse más tarde, a lo largo del siglo XVI y a través de documentos como las ordenanzas gremiales. En las Ordenanzas de Toledo de 1583 se distinguen los diferentes materiales que los aspirantes a oficial de gorrero debían saber manejar en su examen para confeccionar

[3] http//www.guardiareal.org. Se debe recordar que la voz *montero* ya se constata en el siglo XI, para denominar al cuerpo de Monteros de Cámara o Monteros de Espinosa, guardia real nocturna de los Reyes de Castilla creada por el rey Sancho García en el año 1006. Actualmente forma parte del Grupo de Honores de su majestad el Rey y de la Guardia de Seguridad del Palacio de La Zarzuela.

monteras: "de paño o de terciopelo, llana o pespunteada, de tafetán guarnecida y de raja guarnecida o pespunteada"[4]. Según argumenta De la Cruz, estos tejidos flexibles como el paño o las sedas distinguían a las monteras de los sombreros y las gorras –de fieltro, más rígido–, aunque sombreros y monteras compartían una hechura similar con dos partes diferenciadas, los *vuelos* y *el casco* –denominación que sigue presente entre las *piezas testigo* femeninas segovianas y que en determinadas versiones remiten en su hechura a los bonetes españoles del siglo XVI–.

En el siglo XVI el oficio de gorrero no aparece entre los gremios segovianos, pero sí el de bonetero y sombrerero, citados por sus ofrendas en la construcción de la catedral de Segovia[5]. No obstante, la industria sombrerera segoviana parece remontarse al siglo XII, tal y como señala el Marqués de Lozoya, quien afirmó que "en el siglo XIV, Segovia era el único pueblo de España que fabricaba esta prenda; en el XV exportaba a Portugal y otros países de Europa, y en el XVI continuaba en tal esplendor esta industria, como indica el preámbulo de las ordenanzas, aprobadas por Felipe III en 1599"[6]. Según aclara este autor, en el siglo XV y antes de convertirse en gremio, los sombrereros segovianos formaron parte de la Cofradía de la Tijera –que reunió a su vez a sastres, jubeteros, roperos, calceteros, cordoneros y aprensadores en la Parroquia de San Martín–, aunque en 1570 y con motivo de los desfiles nupciales que la ciudad ofreció a Felipe II y Ana de Austria con motivo de su casamiento, no fueran citados "en la bandera que los demás formaron"[7].

Con todo, los datos sobre la producción gremial de sombreros segovianos nos permite conocer la variedad de modelos ofrecidos para su consumo y exportación coincidiendo con el esplendor de la industria pañera segoviana[8]: a mediados del siglo XVI los maestros segovianos de sombrerería alcanzaban la cifra de 80, y según revelan los protocolos notariales en 1563 Juan Esteban, sombrerero, otorga carta de pago a Antonio de Coca, cordonero, "por catorce docenas de sombreros de colegiales, cuatro docenas de sombreros de mujer y cuatro docenas de sombreros portugueses"[9]. A su vez, las Ordenanzas de Sombrereros de Segovia de 1599 especifican los diferentes tipos de sombreros que podían fabricarse en la ciudad y que debían saber hacer los examinados: "un sonbrero de sobre bonete, de nueve dedos de falda. Y un sonbrero de camino de clérigo, de siete dedos de falda, y otro de rrua de cuatro dedos de falda y estos an de ser de lana fina azul en la perfeccion mas bien acaudada que ser pueda, y otro sombrero de lana negra de la mancha, de fraile y otro ssonbrero de Rua de quatro dedos de falda de la dicha lana y el questos dichos sonbreros quisiere acauar y dexar en la perdeccion nescesaria a conseguir darles la tinta que se le deue dar sea examinado del dicho oficio de sonbrerero maestro del"[10]. La exigida calidad de los *sombreros* o *cascos* fabricados queda patente en las mismas ordenanzas, puesto que a ninguno de ellos le debía faltar "una señal de su nombre o armas y otra señal con las armas de esta ciudad de Segovia".

Ante este panorama de tocados tan variado, sólo una década después, en 1609, ya se constata el uso de monteras entre la burguesía segoviana, en concreto, entre los *bestidos de hombre* de Juan de Cuéllar, mercader de lanas que residió precisamente en la parroquia de San Martín y que llegó a ser Alcalde de la Casa de la Moneda y Regidor de la ciudad de Segovia[11]. Sin embargo y frente a las *piezas testigo* que se conservan en la actualidad, el tocado citado –"una montera de plumas vieja"– podría identificarse con uno de los diversos modelos a los que históricamente se denominó montera: un sombrero de ala ancha, decorado con plumas y piedras preciosas en uno de los laterales, presente en la moda cortesana española del siglo XVII y al

---

[4] DE LA CRUZ, J. (2007). *La indumentaria tradicional de la isla de La Palma.* Edita, Juan de la Cruz. Pág 62.

[5] CORTÓN DE LAS HERAS, Mª T. (1997). *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Sitúa a los boneteros, los mercaderes y los plateros en la parroquia de San Martín, barrio de intramuros en donde residen nobles, hombres de letras y burgueses enriquecidos a través del comercio de lanas. Pág 61.

[6] CONTRERAS, J. DE. (1921). *Historia de las Corporaciones de Menestrales en Segovia*. Segovia, Mauro Lozano Impresor y Librería.

[7] DE COLMENARES, D. (1847). *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Tomo III. Imprenta de D. Eduardo Baeza, editor. Segovia. Págs 169-204. (1ª edición, 1637). "Antes de que dejase litera llegaron catorce banderas de infantería, ejército formado, con general y oficiales mayores, y menores, y todos instrumentos. La avanguardia de cinco banderas: la primera de plateros, cereros, joyeros y bordadores; la segunda de sastres, calceteros, roperos, jubeteros y aprensadores".

[8] MAGANTO HURTADO, E. (1997-2004). Op. Cit. Mientras Jean Paul Le Flem fecha la edad de oro de esta actividad manufacturera entre 1520 y 1598, Ángel García Sanz lo hace entre 1530 y 1630. Pág 143.

[9] Archivo Histórico Provincial de Segovia. Prot. 284. Fol. 531 Vº.

[10] DE CONTRERAS, J. Op. Cit. Pág 67.

[11] RÓDENAS VILAR, R. (1990). *Vida cotidiana y negocio en la Segovia del Siglo de Oro. El mercader Juan de Cuéllar*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca. Datos recopilados en el Archivo Histórico Provincial de Segovia, en el protocolo notarial 812, fols. 2394-2411, fechado el 27 de enero de 1611.

modo de los que se imponen en el reinado de Felipe IV (1621-1665), *(ver fotografía número 4)*. Junto a la montera, entre los bienes de Cuéllar figuran prendas propias de la moda masculina como ropillas de color negro, y otras como "jubones decorados con pespuntes, un coleto de ante y capas"[12], que formando parte del vestuario de los hombres de armas, pasarán a diferenciar ya a finales del siglo XVIII el traje o conjunto de prendas del oficio de los arrieros y pastores segovianos, como se explicará en próximos epígrafes.

La montera, tocado para el arte de la caza

Las hechuras y usos de la montera parecen multiplicarse, puesto que dos años después, en 1611, Covarrubias incluye la voz en la obra *El Tesoro de la Lengua Castellana* para referirse a un uso social más concreto que se va diseminando verticalmente por los diversos estratos y grupos sociales: "cobertura de cabeça que vſan los monteros (cazadores) y, a ſu imitación, los demás de la ciudad", definición que se ajusta así mismo a lo expuesto por Juan de la Cruz al afirmar que "en sus orígenes fue una prenda muy usada por hombres y mujeres de las clases pudientes, en las ocasiones que requerían indumentarias poco formales como juegos, cacerías y salidas al campo de carácter lúdico". Tales monteras, compuestas de un *casco* y una sola *vuelta* –también denominada visera[13]– pueden contemplarse en algunas pinturas de la época firmadas por Velázquez, en la que se retrata a distintos miembros de la familia real: el hermano menor del rey Felipe IV quedó retratado con un traje de caza en 1632-33 y tocado con "una monterilla de fieltro de copa flexible con visera" en la obra *El cardenal infante don Fernando de Austria cazador*; el propio Felipe IV se haría retratar con otro conjunto similar en *Felipe IV en traje de caza en 1635-36*, el mismo año en el que Velázquez retrató a su vez al *Príncipe Baltasar Carlos cazador.* Los tres cuadros fueron encargados al pintor para decorar la Torre Parada, un pabellón de El Palacio del Pardo construido para los descansos dedicados a las actividades cinegéticas, una actividad en auge en el siglo XVII y que según explica Bandrés Oto era "un deporte de subsistencia para la gente de las aldeas" y "practicada como entretenimiento por nobles y burgueses que rivalizaban por poseer mayor número de trofeos de las piezas cobradas con que decorar sus palacios"[14].

Sin embargo, siete años antes, en 1628, el rey Felipe IV se hizo retratar por Velázquez con otro conjunto, donde también luce jubón y calzas a la moda y cubre su cuerpo con una prenda de cuerpo de ori-





Fotos 3, 4 y 5. Tres retratos de Velázquez. Izda: *Felipe IV en traje de caza (*1635-36).
Centro: Felipe IV hacia 1628, con montera de ala ancha en la mesa. Dcha: *Felipe IV en Fraga* (1644).

[12] RÓDENAS VILAR, R. Op. Cit. Archivo Histórico Provincial de Segovia. Protocolo notarial 812, fols. 2394-2411. 27 de enero de 1611.
[13] BANDRÉS OTO, M. (2002). *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Ediciones Universidad de Navarra. Sobre el término de visera aclara: "Ésta, que también se conocía como *sombra* o *falda*, se bajaba cuando había que protegerse del sol o de la lluvia". Pág 223.
[14] BANDRÉS OTO, M. Op. Cit. Pág 235.

gen militar: el coleto. El tocado, aunque también es una *montera*, se distingue de las anteriores en el tamaño del ala, ancha, y en la decoración, plumas y piedras preciosas. Como advierte Bandrés Oto, los hombres del Seiscientos "se cubrían siempre con sombreros. Los de ala ancha eran conocidos como *monteras*, y los de ala pequeña como *monterillas* o *morterillos*; unos y otros se adornaban con plumas. Los de gala, lucían incluso joyas. El ala se llevaba muchas veces *apuntada,* esto es, subida. Se dice que se subía o bajaba según el humor en cada momento. A partir de 1670 la *montera* se conocerá como *chambergo"*[15]. Las grandes dimensiones adquiridas en el ala de la montera, también quedaron fijadas por Velázquez en 1644 en el retrato *Felipe IV en Fraga*, del que se especifica: completa el conjunto "el *sombrero montera* de fieltro negro con la falda apuntada"[16].

Modelos femeninos en la literatura

En relación al uso femenino de la montera en el Seiscientos se puede recurrir a estudios como el de Carmen Bernis, "El traje de la duquesa cazadora tal como lo vio don Quijote"[17], en el que la autora intenta dar luz al atuendo y tocado que pudiera vestir el personaje que imaginó Cervantes. Tras recurrir a distintas fuentes literarias españolas de la época donde se recrean cacerías, concreta que "las damas cazadoras de las comedias de Lope de Vega y Tirso de Molina llevaban en la cabeza una montera o un sombrero adornado con plumas. (.) Es posible imaginar el tocado de la duquesa gracias a un grabado reproducido en la obra *Regola militare sopra il governo e servizio particolare della cavalleria*, de Ludovico Melzo, publicada en Amberes en 1611, y en el que se ve una escena de caza a la que asiste una dama con una valona –cuello de tela– en todo semejante a las que por aquellos años se estilaban en España, y un sombrero de copa alta adornado con plumas".

El aguador de Sevilla, clave para Segovia

A mediados del siglo XVII el uso de la montera alcanza ya las capas sociales inferiores a través de diversos procesos de trasvase estético entre los grupos sociales. Es de nuevo Carmen Bernis, autora de *El traje y los tipos sociales en el Quijote*, quien al describir el *traje de los villanos* de este siglo –entendidos como subgrupo social enmarcado entre los grupos populares–, incluye el uso cotidiano de monteras y sombreros además de camisas, jubones, calzones, capas, polainas y abarcas. Uno de los modelos de montera flexible va a quedar plasmado en una obra clave: la copia que se conserva en la Galería de los Ufizzi de la obra velazqueña *El aguador de Sevilla* (1618-1622). Frente a la obra original, en el que el aguador no lleva tocado alguno, en la copia italiana aparece una montera con *casco* y *visera* o *ala*, que se suma al atuendo que cubre el cuerpo, una camisa y un capote con mangas falsas. La importancia de esta obra resulta vital por dos cuestiones: la primera, porque nos permite entender la diseminación social y geográfica de la moda española de la época, y segunda, porque da luz a la historia de la montera segoviana y su *uso ritual*, puesto que la conjunción de monterilla y capotillos de dos aldas –evolucionados hacia la hechura y el término de *casaquillas*, manteniendo los laterales abiertos y con mangas falsas o sin ellas– se ha conservado como traje comunal de danzantes para danzar en la festividad del Corpus en la localidad segoviana de Veganzones. Así lo confirman las *piezas testigo* a juego pertenecientes a la colección del Museo de Segovia –depositadas en 1986– y las *piezas testigo* comunales conservadas en la localidad –inventariadas en 1806 en el libro de la Cofradía del Santo Cristo, como recoge Cuesta Polo[18], y expuestas en el Ayuntamiento en marzo del 2015, con motivo de la celebración del "IV Centenario 1615-2015. Villa de Si y de por Sí"[19].

---

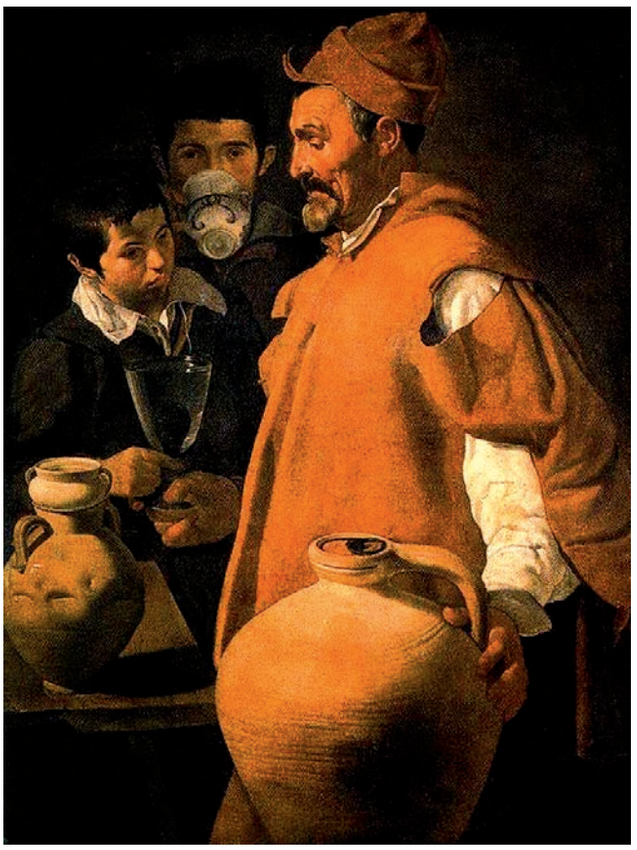
[15] BANDRÉS OTO, M. Op. Cit. Pág 63. La misma autora añade que los *chambergos* toman el nombre del ejército de la Chamberga creado en 1669 por Mariana de Austria.

[16] BANDRÉS OTO, M. Op. Cit. Pág 296.

[17] BERNIS, C. (1988). "El traje de la duquesa cazadora tal y como lo vio don Quijote". En Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XLIII.

[18] CUESTA POLO, M. (2007). *Danzas de paloteo rituales del Corpus y Libros de Cofradía en Veganzones*. Ayuntamiento de Veganzones. Segovia. En el texto figuran como "ocho casaquillas de droguete de varios colores con sus ocho gorras de lo mismo". Libro VI de Cofradía del Stmo Sacramento y de la Santa Vera Cruz desde 1716.

[19] MAGANTO HURTADO, E. (2015). "La recuperación del Traje de Zorra o Zarragón de Veganzones". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia el 17 de mayo del 2015.







Fotos 6, 7 y 8. Izda: *El aguador de Sevilla*. Copia conservada en la Galería de los Uffizzi (Italia).
Dcha, montera o gorra y casaquillas de danzantes: piezas comunales actualmente conservadas en la iglesia parroquial de Veganzones.

EL SIGLO XVIII. CONVIVENCIA ENTRE USO SOCIAL Y USO RITUAL

No es hasta mediados del siglo XVIII cuando la montera logra una importante difusión social, aunque su uso en la ciudad de Segovia y en las primeras décadas ya se recoje en algunas notas al hilo de las revueltas sociales ocurridas en 1716: "los desórdenes ocurridos en el patio de comedias obligaron al Ayuntamiento a seguir las directrices de la Corte; dichos desórdenes son nazidos de que dicha gente entre la mayor parte con monteras caladas[20] sin conocérseles y que están prohibidas en la Corte, prohibiéndose el paso a los embozados"[21]. Avanzando la centuria, en 1726 el *Diccionario de Autoridades* recoge además de la voz *monterero* –para referirse *al que hace monteras*–, el término *montera*, descrita como "cobertura de cabeza, con un casquete redondo, cortado en cuatro cascos para poderlos unir y coser más fácilmente, con una vuelta o caída alrededor, para cubrir la frente y las orejas". Aunque esta descripción se acerca más a la hechura de las monteras masculinas y femeninas que mostró el grabador madrileño Juan de la Cruz entre 1777 y 1888 en su *Colección de Trajes Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios* –donde aún no figurará Segovia–, un documento de Segovia capital fechado en 1722 muestra cómo este tocado no sólo se mantiene entre las pertenencias de una mujer burguesa adinerada, sino que se confecciona o decora con plumas, tal y como ya se ha explicado en el epígrafe anterior. Es en la Carta de Pago de Jacinta Carrero, viuda de un fabricante de paños de la capital y por lo tanto con una clara capacidad adquisitiva, donde además de una casaca *de mujer*, dos guardapiés, varias basquiñas, algún manteo, una capa, un jubón, una almilla... aparece una anotación sobre "una montera de plumas, vieja", evidenciando con ello, el uso reiterado de la prenda y la imitación vertical de la moda desde un siglo atrás.

[20] Curiosamente la expresión *monteras caladas* sigue formando parte de las expresiones usadas por las mujeres que visten a las Alcaldesas de Zamarramala, y hace alusión a la forma exacta de colocar la montera: ésta debe quedar encajada en la cabeza, con los bordes de la *vuelta* reposando sobre la frente, a la altura de las cejas.

[21] RUIZ HERNANDO, J.A. (1982). *Historia del urbanismo de Segovia del siglo XII al XIX*. Diputación Provincial de Segovia. Segovia. Pág 209.




Fotos 9 y 10. Izda: *Cazadores merendando*, José del Castillo (1774). Dcha: *La maja y los embozados*, Francisco de Goya (1777).

No obstante, el modelo de montera descrito –blando y con vuelta delantera y trasera– y otros también imperantes, quedarán fijados y visibles tanto en obras pictóricas firmadas por Del Castillo o Goya, fechadas en torno a 1775, como en la colección de estampas de Cruz Cano y Olmedilla y otras posteriores que se prolongaron hasta 1825. Tales autores darán cuenta del uso cotidiano de la montera a través *tipos sociales* y *regionales* caracterizados y diferenciados por sus *trajes*; si Del Castillo y Goya retratan respectivamente diversos modelos de monteras y gorrillas en escenas como *Cazadores merendando* (1774) o *Partida de Caza* (1775), Goya mostrará las altas y rígidas monteras usadas por los majos madrileños en el cartón para tapiz *La maja y los embozados* (1777), resultado del bando dictado por el Marqués de Esquilache prohibiendo los sombreros de ala ancha en 1766: "y por lo que toca a los menestrales y todos los demás del pueblo (que no puedan vestirse de militar), aunque usen de la capa, sea precisamente con sombrero de tres picos o montera de las permitidas al pueblo ínfimo y más pobre y mendigo, bajo de la pena por la primera vez de seis ducados o doce días de cárcel…". A su vez, y desde 1777 y hasta 1888, Cruz Cano y Olmedilla dio a conocer las múltiples versiones de la montera usada en España a través de ocho cuadernillos temáticos, reflejando la presencia de la montera como tocado de tipos regionales de Ávila, Murcia, Andalucía, Aragón…

La provincia, espacio para el uso ritual de la montera

Coincidiendo en el tiempo con las obras referidas, los datos localizados en la provincia de Segovia son absolutamente reveladores en cuanto a dos aspectos fundamentales: su diseminación rural y la ritualización de su uso. En este sentido, resultan vitales las anotaciones localizadas en documentos relativos al matrimonio como cartas de dote, escrituras de arras y joyas o libros de caja. Respecto a la Tierra de Segovia[22], María Matamala Ramos –nacida en Muñoveros y casada en Cantalejo en 1766–, lleva al matrimonio "dos monteras de paños de Segovia; así mismo, en los *bienes entregados por razón de joyas* por parte de su novio, Manuel de Antonio Barrio, figura "una montera de paño de segoviana"[23]. Por su parte, entre 1770 y 1775 en Carbonero el Mayor, y en las dotes de boda de los tres hijos de Fernando Gil Sancho –de profesión herrero–, figuran sendas monteras como tocados para el *traje de vistas* –de boda-: si Josep Gil cuenta con "una montera de la novia", María Gil llevará al matrimonio "una montera de terciopelo"; por último, el tercer hijo en casarse, Fernando, contará con dos tocados: una "montera de la novia" –dentro de *las vistas*, junto a zapatos, medias, corales, un Jesucristo de plata y zarcillos– y "una montera tasada en 12 reales de vellón" –entre las vistas del novio, junto a una capa de paño, anguarina, calzas, bragas y un par de zapatos-[24].

---

[22] Los límites actuales de la provincia de Segovia se corresponden con los fijados en 1833, a partir de la división territorial llevada a cabo por el Secretario de Estado, Javier de Burgos.
La Comunidad de Villa y Tierra de Segovia agrupa a diez Sexmos, ocho en la provincia de Segovia y dos en la provincia de Madrid –Lozoya y El Escorial–. La Comunidad de Villa y Tierra de Sepúlveda reúne a siete Ochavos: Sepúlveda, Cantalejo, Prádena, Pedriza y Valdenares, De la Sierra y Castillejo, Bercimuel y De la Sierra. La Comunidad de Villa y Tierra de Cuéllar suma seis Sexmos: Cuéllar, Montemayor, Valcorba, Hontalbilla, Navalmanzano y La Mata.

[23] ANTORAZ HONRUBIA, Mª A. (2013) En el Arca. En torno al vestido tradicional de mujer en Sepúlveda. Edita Emiliano Alonso Ortíz-San Gregorio. Zaragoza. Pág 16-17.

[24] VEGA HERRERO, C. (2007). *La vida cotidiana en la Segovia rural (1750-1925)*. Edita, la autora. Segovia.

Tales anotaciones –ante la necesaria consulta de un mayor número de protocolos– vienen a confirmar el consumo de la montera como tocado cotidiano y ritual entre los grupos populares en un foco geográfico determinado, Segovia capital y los límites que alcanza la Tierra de Segovia, además de algunos puntos de la Tierra de Sepúlveda –donde se localiza el Ochavo de Cantalejo–. Se ratifican, con ello, el área geográfica y las poblaciones en las que diversos autores de comienzos del siglo XIX ubicarán a los personajes de sus grabados tocados con montera: Segovia capital, Mozoncillo o Carbonero del Mayor, ampliados con grabados sobre la Comarca de La Churrería[25] –enclavada en la Tierra de Cuéllar– a partir de la segunda mitad del Ochocientos.

EL SIGLO XIX. LA MONTERA DE DOCE APÓSTOLES, UNA IDENTIDAD PARA SEGOVIA

Las primeros modelos, en el Costumbrismo (1800-1825)

Tras la publicación del trabajo de Cruz Cano y Olmedilla, el primer cuarto del Ochocientos dio a conocer al gran público tres nuevas colecciones de estampas –en alza en Europa desde el siglo XVI–, enmarcadas en el Costumbrismo prerromántico: la *Colección General de Trajes que se usan en la actualidad en España, 1801*, de Antonio Rodríguez, que se publicó en 1804; *Los gritos de Madrid*, de Miguel Gamborino, publicados entre 1809 y 1817; y la *Colección de Trages de España*, de José Rivelles y Juan Carrafa, publicada en 1825. Los personajes segovianos tocados con montera están presentes en la primera y en la tercera de las obras citadas, a partir de tipos sociales identificados con oficios como el de arriero o como el de labrador. También, y en el mismo periodo, en el grabado que el francés Blanchard firmó en 1832, *Paysans des enviros de Ségovie,* sobre el recorrido que el inglés Taylor hizo por España en la década de 1830 y quien detalló que "el tocado de los campesinos y campesinas de los alrededores de Segovia se llama montera; es de paño basto y los picos de terciopelo de algodón. Las monteras de los hombres son negras, las monteras de las mujeres son pardas y tienen los picos de colores vivos"[26].







Fotos 11, 12 y 13. *Arriero de Tierra de Segovia* (1801) en *Colección General de Trajes que se usan en la actualidad en España (1801)*. Centro y dcha, *Labrador y Labradora de la Tierra de Segovia* (1825) en *Colección de Trajes de España,* de 1825

[25] La Comarca de La Churrería agrupa cinco municipios: Adrados, Hontalbilla, Olombrada –con Moraleja de Cuéllar y Vegafría– y Perosillo, todos ellos en Segovia, además de Campaspero, en Valladolid.

[26] LUXENBERG, A. (2013). *Secrets and Glory. Baron Taylor and his Voyage Pittoresque en Espagne*. Centro de Estudios de Europa Hispánica. Madrid.



Foto 14. *Pauysans des environs de Ségovie. Blanchard (1832)* sobre viaje del Barón Taylor a España, hacia 1830.

Al margen de Segovia capital, en estas tres décadas los protocolos notariales segovianos confirman igualmente la presencia de la montera masculina y femenina diseminada por la Tierra de Sepúlveda. En 1812, y en las anotaciones del *Inventario de Bienes que quedaron por fin y muerte de Juan Pérez*, vecino del Condado de Castilnovo, figura "una montera usada, en 4 reales"[27]; en 1812-1814, y en los datos que aportan las *Cuentas formadas por fin y muerte de Gabriel Casado*, también vecino de Condado de Castilnovo, se tasan diversas monteras: "*montera, una nueva, 16 reales; montera, otras andada, 8 reales; montera, otra andada, 4 reales*"[28]. Así mismo, en 1821 y a través de los datos recabados en el *Inventario de los bienes raíces y muebles que dejó a su fallecimiento Manuel Sánchez (*de Aldeosancho, Ochavo de Cantalejo) se confirman "*dos monteras de mujer en 17 reales*" junto a "*dos pares de medias encarnadas de mujer tasadas en 11 reales*" –que revelan el estado civil de mujer casada[29]–.

Como cuestión fundamental respecto a la decoración de la montera femenina en estas décadas se debe destacar que tanto en 1825 (Rivelles y Carrafa) como en 1832 (Blanchard) los autores ya detallan las botonaduras laterales, los denominados *doce apóstoles*, distintivamente segovianos: en este sentido, resultan claramente ilustrativas dos obras mucho menos conocidas por el gran público que se adentran en algunas poblaciones de la Tierra de Segovia como Mozoncillo o Carbonero[30] y que fueron firmadas por autores como Jose María Avrial y Flores –pintor y escenógrafo madrileño, Director de la Escuela de Bellas Artes de Segovia entre 1837 y 1840–, y Francisco de Paula Van Halen –barcelonés y pintor de cámara de la reina Isabel II–. Tanto *El traje de la molinera de Mozoncillo*, obra de Avrial y Flores (1837-1849), como la *Serrana de Carboneros,* atribuida a De Paula Van Halen (1847), confirman en sus respectivas versiones –festiva y de diario–, tal peculiaridad decorativa, reconocida por su forma de conos truncados hechos de madera/corcho, forrados con hilo metálico de oro o plata y dispuestos en los laterales del *casco* en dos filas de seis –con distintas disposiciones: seis alineados, o cinco en línea y el sexto delante del inferior–.

[27] AHP. Protocolo Notarial Nº 6755. Año 1812. Fols 1-7.
[28] AHP. Protocolo Notarial Nº 6755. Año 1812-14.
[29] AHP. Protocolo Notarial Nº 6649. Año 1821. Fols 128-129.
[30] En la obra de De Paula Van Halen se cita erróneamente la localidad de Carboneros, aunque en Segovia se distinguen Carbonero de Ahusín y Carbonero El Mayor, ambas en la Tierra de Segovia.





Fotos 15 y 16. Izda, *El traje de la molinera de Mozoncillo*. Avrial y Flores (1837-40), Museo del Romanticismo. Dcha, *Serrana de Carboneros*. De Paula Van Halen (1847), Biblioteca Digital de Castilla y León.

Los doce apóstoles, identidad femenina segoviana en los protocolos notariales

Este motivo distintivo de la montera femenina, que ilustra el progresivo enriquecimiento del *casco* y las *vueltas* de la montera –con bordados en forma de cruz y/o con chapería en disposiciones simétricas– se constata a su vez en los protocolos notariales segovianos de las primeras décadas del siglo XIX. Tal y como confirmé en mi tesis doctoral (1997-2004), la fecha más temprana localizada hasta el momento en la que se cita expresamente la botonadura lateral es 1824, según las anotaciones recogidas en el *Inventario de los bienes que entraron a su matrimonio Enrique Gil y Ana Ximeno*, firmado en la localidad de Aguilafuente –dentro de la Tierra de Segovia y muy cercana tanto a Mozoncillo (Avrial y Flores) como a Carbonero el Mayor (De Paula Van Halen)–. En este documento se citan "*una montera de hombre de sayal negro en 8 r*", además de "*una montera de mujer* con *botones de plata de paño de color verde aceituna en 22 r*" y otra "*montera de mujer con botones de plata en 14 r*"[31]. Sin embargo no será hasta 1839, cuando de nuevo Avrial y Flores utilice expre-





Fotos 17 y 18. Izda, *Una churra en traje de fiesta* (1865), en el Museo Universal.
Dcha, montera donada por la actriz Catalina Bárcenas al Museo del Traje. CIPE. Nº de Inventario: CE112600, (1875-1925).

[31] AHP. Protocolo Notarial Nº 4477. Año 1824. Fols. 18-22.

samente el término *doce apóstoles* en su descripción de la montera usada en la fiesta de Santa Águeda de Zamarramala, publicada en el Semanario Pintoresco: "doce grandes y característicos botones de plata que llaman los *doce apóstoles*, puestos seis a cada lado, completan el adorno de las monteras"[32].

No obstante, en la segunda mitad del siglo XIX la diseminación geográfica de este elemento decorativo distintivo se constata de igual forma en la Comarca de La Churrería –que ocupa parte de la actual Tierra de Cuéllar–, tal y como se puede ver en el grabado firmado por Manchón y publicado en 1865 en el Museo Universal: en la montera con la que se toca "*una churra en trage de fiesta yendo al baile*" se distinguen además de los *doce apóstoles*, la chapería de la *vuelta* frontal con dos zonas diferenciadas, la superior y la inferior, tal y como se constata entre las piezas testigo.

La montera masculina. La pérdida frente al sombrero calañés, de aro o de rueda

Mientras que la montera femenina se va enriqueciendo con decoraciones como bordaduras tanto en el *casco* como en las *vueltas*, es en la década de 1860 cuando la montera masculina parece sustituirse de manera generalizada en la provincia de Segovia por el denominado *sombrero calañés, de rueda*[33] o *pararrayos*, con forma de cono truncado, ala ancha y dos borlas que deben colocarse al lado izquierdo: la estampa que conserva de Dominica Contreras –Marquesa de Lozoya–, que pude ubicar así mismo en una colección alemana conservada en París[34], muestra un hombre con este tocado aunque vestido con coleto de cuero y calzones de paño, el conjunto de prendas que identificaron al estereotipo de labrador y arriero segoviano en las colecciones de estampas publicadas desde finales del siglo XVIII. No obstante el anquilosamiento de este traje con la montera masculina quedará patente aún en el escudo del mapa de la provincia de Segovia mediado el siglo XIX y en el retrato de finales del Ochocientos de uno de los pastores segovianos de Somosierra, con el que Ignacio Carral ilustró fotográficamente el artículo de la Revista Estampa *Ya se van los pastores a la Extremadura*, firmado en 1928[35].





Fotos 19 y 20. Izda: estampa de la C. P. de la Dominica Contreras –Marquesa de Lozoya–. Esther Maganto, 2002. Dcha: detalle del escudo del mapa de Segovia, a mediados del siglo XIX. Ambos personajes, tocados con montera.

[32] *Jose María Avrial y Flores. Segovia pintoresca y Alcázar de Segovia* (1953). Instituto Diego de Velázquez. Consejo superior de Investigaciones Científicas. Pág 115.

[33] HERRERO, G. y MERINO, C. (1996). *Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte (Encuesta del Ateneo 1901-1902)*. Diputación de Segovia. Segovia. En los datos referidos a la ropa usada por los desposados en el rito del matrimonio se localiza una referencia al sombrero de rueda en la ficha de Segovia (General): "es el que usan en los días de gran fiesta en cada localidad. Los hombres, aunque sea en el rigor del verano, llevan como prenda de vestir impuesta por costumbre tradicional, la capa y el sombrero de los llamados de rueda". Pág 87.

[34] En mi estancia en París en abril del 2003 pude consultar la obra *Costumes Espagne. XIX y XX Siècles*, localizada en la Bibliothéque des Arts Decoratifs.

[35] CARRAL, I. (1928). "Ya se van los pastores a la Extremadura", Reportaje publicado en la Revista Estampa.



Foto 21.Rabadanes y pastores participantes en la Boda Serrana de El Espinar (1924), por Benito de Frutos.





Fotos 22 y 23. Izda.: *Dos viejos amigos* (1958), de Jesús Unturbe. Dcha: replica de una *montera de pellejo*. C. P. Pablo Zamarrón. Esther Maganto, 2016.

En relación a los pastores, y frente a esta montera confeccionada con paño en su *casco* y terciopelo en sus *vueltas* que aún se fabrica en la ciudad de Segovia hasta las últimas décadas del siglo XIX –tal y como referencia Lecea[36]–, la montera masculina presenta otro modelo: la denominada *montera de pelo* o *de pellejo* también diseminada por la provincia de Madrid, como atestigua Fraile Gil[37]. Aunque en 1871 este modelo aparece en el cuadro *Un baile en la plaza del pueblo de Nieva,* obra de García Mencía, no será hasta las primeras décadas del siglo XX y a través de la fotografía local y etnográfica del Padre Benito de Frutos cuando reaparezca en retratos grupales de espacios geográficos distantes entre sí unidos por la *Cañada de la Vera de la Sierra*: El Espinar, en el suroeste de la provincia, como tocado de los pastores y rabadanes que participaron en la recreación de una boda serrana celebrada en 1924, y por otro, en Riaza, situada al noreste de la provincia, vestida por uno de los niños de la Familia García Tapia y que participó en *La fiesta del traje segoviano* del año 1923[38].

Sólo unos años antes de esa fecha, en 1918, la maestra Julia Gómez Olmedo firma la tesina *El traje en las provincias de Salamanca y Segovia*[39], y que junto a otras dieciséis formó parte los trabajos dirigidos por el antropólogo Luis de Hoyos Sáinz, uno de los precursores del estudio sistemático del "traje regional" a partir del cuestionario –tal y como ocurría en Europa– e impulsor de la Exposición del Traje Regional de 1925, celebrada en Madrid –antecedente del Museo Español, y del actual Museo del Traje. CIPE–. En relación a la montera masculina, Gómez Olmedo establece que el uso de la *gurriata* o *montera de pellejo* formó parte del denominado "traje churro", usado en parte del partido de Cuéllar, y los partidos de Sepúlveda y Riaza, "caracterizándose por la anguarina y la *gurriata* o *montera de pellejo* en los hombres y los manteos burdos de dos colores en las mujeres". Finalmente, uno de los últimos retazos pictóricos donde se reflejará la *montera de pelo*, enmarcado ya en el Pictoralismo tardío, será la obra *Dos viejos amigos*, firmada en 1958 por Jesús Unturbe, hijo y nieto de la saga de los fotógrafos Unturbe, asentados en Segovia capital desde 1888.

1871-1878 y J. Laurent: la montera femenina en la fiel fotografía

Aunque entre la obra pictórica relativa a la localidad de Nieva pintada por García Mencía –fotografiada por J. Laurent en 1871– hasta las bodas del rey Alfonso XII que tuvieron lugar en Madrid en enero de 1878, apenas transcurre una década, las fotografías que el artista francés tomó de la comitiva segoviana que participó en los festejos, refleja fielmente la imposición del sombrero *calañés, de aro* o *de rueda* masculino y las diferentes variantes que adquiere la hechura de la montera femenina *de doce apóstoles* en la Tierra de Segovia: con Nieva, al oeste de la provincia y en el centro de la campiña cerealística, y con Turégano, Muño-





Fotos 24 y 25. Izda: cuadro de García Mencía, *Un baile en la plaza del pueblo de Nieva*, fotografiado por J.Laurent. Dcha: montera de la colección de Nacho Davía, con *casco* de paño pardo y *vueltas* separadas de terciopelo negro bordadas con una estrella de ocho puntas. Los *doce apóstoles*, a base de botonadura plana. En 1999 conservaba una etiqueta con la denominación de "montera masculina". Esther Maganto y Milagros Pascual, 2014.

[36] LECEA, C. (1897). *Recuerdos de la antigua industria segoviana*. Segovia.
[37] FRAILE GIL, J. M. (2004). "La montera de pelo en la indumentaria tradicional madrileña (S. XIX)". En Revista de Folklore. Tomo 24b. Nº 284.
[38] PORRO FERNÁNDEZ, C.A (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del Padre Benito de Frutos*. Diputación Provincial de Segovia.
[39] GÓMEZ OLMEDO, J. (1918). *El traje en las provincias de Salamanca y Segovia*. Tesina inédita del Fondo del Museo del Traje. CIPE.



Fotos 26, 27 y 28. Parejas de la comitiva segoviana que acudió a las bodas del rey Alfonso XII.
Izda: fotografía difundidda en la web de la Diputación de Segovia con motivo de la Exposición "El Mundo por Montera" (2015).
Centro, IPCE. Nº de Inventario: 00964. Dcha, Museo de Segovia. Nº de Inventario: 30.134.

veros y Veganzones, en plena Tierra de Pinares, de donde proceden las parejas de la comitiva –salvo la pareja serrana de Prádena–. En estas fotografías que evidencian un uso "folklorizante", descontextualizado de rituales religiosos, se distinguen monteras de tamaño más reducido y ajustadas a la cabeza con bordaduras y galones en los laterales del *casco* y con las dos *vueltas* separadas –decoradas con bordados a base de cruces, rameados vegetales simétricos o escudos–, además de monteras con elevadas *vueltas* decoradas simétricamente con chapería o con bordados, y unidas por un solo borlón de sedas multicolores.

No obstante, las fieles fotografías de las diferentes comitivas asistentes al evento real plasmadas en los cristales de J. Laurent, uno de los artistas más prolíficos e importantes del momento, se convertirán a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX y hasta la primera mitad del siglo XX, en el reclamo constante para ilustrar grabados, carteles publicitarios y tarjetas postales. De esta forma, los retratos de las segovianas tocadas con montera se perpetuarán a partir de 1880 en obras coloreadas de carácter universalista referidas a la historia del vestido como la de Racinet, *Le Costume Historique* –editada en 1888– o en colecciones de estampas ya coloreadas sobre "vestidos regionales" que se prolongarán hasta 1940-50.

EL SIGLO XX. LA MONTERA FEMENINA Y SU AVANCE HACIA LA FOLKLORICACIÓN

Zamarramala y sus Alcaldesas en el Periodismo y en el Pictoralismo: 1900-1925

Las variantes impuestas desde la segunda mitad del siglo XIX se perpetuarán aún a comienzos del siglo XX en la localidad de Zamarramala y en relación a un uso que se va diseminando por la provincia: su *uso ritual* en la festividad de Santa Águeda. Si Avrial y Flores ya describió la montera en el texto referido a 1839 publicado en el Semanario Pintoresco, Tirso Unturbe retrató a las Alcaldesas zamarriegas en 1903 y publicó la fotografía en la Revista Blanco y Negro, gracias a su trabajo como corresponsal[40]. Las monteras, diferentes entre sí y con elevadas *vueltas* decoradas con dos tramos de chapería, se mantienen entre el tocado de Zoila y Cándida, Alcaldesas de Zamarramala retratadas así mismo por Unturbe entre 1910-1920[41], pero son claramente distintas respecto a las ampliamente difundidas y fotografiadas por Ortiz Echagüe: más ajus-

[40] MAGANTO HURTADO, E. (2015). "Las Alcaldesas de Zamarramala, en 1903, por Tirso Unturbe". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia, el 8 de febrero del 2015.
[41] LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. y MAGANTO HURTADO, E. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana.* Caja Segovia. Obra Social y Cultural. Fotografía coloreada firmada por Tirso Unturbe. C. P. de Ángela López García. Bermejo.





Fotos 29, 30 y 31. Alcaldesas de Zamarramala. Izda: Tirso Unturbe. Revista Blanco y Negro: 1903, Año 13. Nº 616.
Centro: Cándida y Zoila retratadas por Tirso Unturbe entre 1910 y 1920. C. P. Ángela López García-Bermejo.
Dcha, Ortiz Echagüe en *España. Tipos y Trajes*, publicada en 1930.

tadas en el *casco* y con las *vueltas* salpicadas por completo de lentejuelas y chapería, que se publicaron en la obra *España. Tipos y Trajes* a partir de la primera edición de 1930 –y en las reediciones hasta la década de 1950[42]–, y que también vistieron las Alcaldesas de 1928, tal y como reflejó Ignacio Carral en el artículo "Las Alcaldesas de Zamarramala" publicado en la revista Estampa.

Si Tirso Unturbe firmó el retrato de 1903, además de la imagen titulada *Retrato de Águeda*, su hijo Jesús fotografió en 1926 a una mujer vestida al estilo de Zamarramala, tocada con montera bordada con el escudo de Segovia, y que también se conserva entre las fotografías del Archivo del Padre Benito de Frutos, uno de los fotógrafos segovianos aficionados y coetáneo de Tirso y Jesús Unturbe[43]. No obstante, frente a la mirada de Tirso, que puede catalogarse de testimonial y documental, la de Jesús Unturbe se inscribe en el denominado Pictoralismo, una corriente estética que se inicia en Europa a finales del siglo XIX y que llegó a España a comienzos del siglo XX de la mano de Ortiz Echagüe, Antonio Cánovas o el conde de la Ventosa: su concepción, la fotografía como arte, no como mera representación de la realidad".

1919. Un mapa para la montera segoviana

Junto a las fotografías de Ortiz Echagüe, el siglo XX se inaugura con nuevos datos alusivos a la progresiva descontextualización religiosa de la montera femenina: frente a la ritualización que se observa desde mediados del siglo XIX en su vinculación con las mujeres casadas a través de la fiesta de Santa Águeda celebrada en Zamarramala y en los arrabales de Segovia[44], en el periodo de 1910-1930 destacan eventos culturales y políticos en los que el ya denominado "traje regional" y la montera, como vestido festivo y folklórico ocupan un lugar destacado. En el año 1914, el grupo de danzantes de la localidad de Abades, a las que acompañan dos mozas tocadas con montera –¿Alcaldesas?–, se desplazan hasta Londres para participar en la Exposición Internacional de Turismo "Sunny Spain" junto a grupos llegados desde otros puntos de España como León, Salamanca... Así mismo, la Fiesta de la Poesía de 1914, con la reina Angelina Contreras –hija del Marqués de Lozoya– y su damas –hijas de familias segovianas influyentes y acomodadas–, deja ver a la sociedad de la época un buen número de monteras atravesadas con galones metálicos en sus *cascos* y con bordados y chapería en las *vueltas*, unidas a la *toca*, velo que cubre los hombros y que revela el estado social

[42] ORTIZ ECHAGUE, J. (1935). *España. Tipos y Trajes*. Editada por el autor. Sexta edición. Madrid.
[43] PORRO FERNÁNDEZ, C. A. (2015). Op. Cit. Capítulo 14. "Visita de Primo de Rivera a Segovia (1926)". Págs 477-488.
[44] HERRERO, G. y MERINO, C. (1996). Op. Cit. Según documentan estos autores, Carlos de Lecea afirma que en 1902 la fiesta de Santa Águeda se celebra en Zamarramala y 30 años antes en el barrio de San Millán y de San Lorenzo.





Fotos 32 y 33. Fiesta de la Poesía de 1914.
Izda: Angelina Contreras en el centro, y sus damas a ambos lados.
Dcha: Angelina Contreras, que viste montera, armilla de paño rojo y manteo de paño rojo. C. P. Julia Ceballos.

de casadas. Esta nueva valoración social del "traje" entre los grupos sociales acomodados, influencia de la política y la cultura del momento, se manifestó durante esta década y la siguiente, puesto que éstas y otras mujeres de familias burguesas tuvieron "el gusto" de retratarse vestidas "de segovianas", con trajes completos adquiridos ya en anticuarios en la década de 1920-30.





Fotos 34 y 35. Izda: Retrato familiar, C. P. Lola Gordillo (segunda década del siglo XX). Dcha: la *pieza testigo*, fotografiada en el año 2003. Esther Maganto.

Este uso político-social de la montera, representativo de una identidad local, se plasmará a su vez en la pintura regionalista, donde la montera será definitivamente el tocado que configure la identidad femenina segoviana frente a los "tipos regionales" de otras fronteras. Son innumerables las obras artísticas vinculadas a pintores que pasaron por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en las que se retrata la montera segoviana, ligada ya únicamente al universo femenino y festivo, aunque como tocado indispensable de niñas, mozas y casadas –reflejo de la diseminación social de la montera desde finales del siglo XVIII, como ya se ha explicado–. Sirva el ejemplo de la obra Sorolla, *Tipos segovianos* (1912), bajo la influencia del impresionismo, donde el retrato de la niña es retomado en el mismo año por Richard Henry, representante del realismo norteamericano, y obra *Segoviana* (1920-30) de López Mezquita.



Fotos 36, 37 y 38. Izda: *Tipos Segovianos* (1912), de Sorolla.
Centro: Girl in the fiesta costume (1912), Robert Henry.
Dcha: *Segoviana* (1920-1930), López Mezquita.

Tal visibilización social y cultural de la montera, confluye en el tiempo con dos importantes trabajos sobre el "traje regional": la tesina ya citada de Julia Gómez Olmedo en 1918, y el *Estudio del traje regional segoviano* firmado en 1924 por Fernanda Campos y López, maestra de la Escuela Normal de Maestras de Segovia, y "hecho para la Exposición de Trajes Regionales Españoles de 1925", como reza en su título. En relación a este tocado femenino, Gómez Olmedo aporta diversos mapas sobre la diseminación geográfica distinguiendo zonas diferenciadas según los periodos históricos: así, y hasta la segunda mitad del siglo XIX, el traje "de alcaldesa o de montera", "comprende todo el partido de Segovia, todo el de Santa María la Real de Nieva, la mitad del de Cuéllar y parte del de Sepúlveda", que se ve reducido a los alrededores de Segovia capital en las primeras décadas del siglo XX. En este sentido, las valiosas informaciones de Gómez Olmedo, afianzan los datos obtenidos en los protocolos notariales de comienzos del siglo XIX sobre la diseminación de la montera femenina, puesto que según argumenta en su trabajo, "ésta es la división que se desprende de la "Contestación al Interrogatorio General" dirigido por el Gobierno a los pueblos de la provincia en los años 1832 y 1836, y por las consultas hechas por mí a varios pueblos de cada partido".

Por su parte, en el trabajo descriptivo de Campos y López, la montera se incluye dentro de las prendas que conforman el "traje de gala" frente al traje "de diario". En coincidencia con Gómez Olmedo, la autora identifica a la montera con el tocado propio de las alcaldesas y afirma que "el uso del traje e insignias de alcaldesa, propiamente dichos, queda reducido en la provincia a los pueblos de Zamarramala, Hontanares, Mozoncillo y otros"[45]. Campos y López amplía por tanto el territorio de uso de la montera hasta Mozoncillo –ya reflejado en la obra de Avrial y Flores (1837-40) y alejado unos treinta kilómetros de la capital–, frente al espacio marcado por Gómez Olmedo para las primeras décadas del siglo XX, tan sólo alrededor de la capital –donde se ubican Zamarramala y Hontanares–.

De 1940 a 1980: Coros y Danzas, Santa Águeda y gastronomía segoviana

En el avance del siglo XX y tras la Guerra Civil española, la nueva concepción relativa al folklore –desde el que se propugna la escenificación y la organización de concursos nacionales, regionales y locales a través de la nueva institución creada, la Sección Femenina–, llevará a la montera hasta los escenarios y las recreaciones folklóricas. El grupo de Coros y Danzas de la ciudad de Segovia se creó en 1942, y Ángela López García Bermejo –una de sus responsables–, participó con el grupo en múltiples eventos folklóricos, siempre como Alcaldesa, tocada con montera y con un papel exclusivamente representativo, sin participar en las

[45] CAMPOS Y LÓPEZ, F. (1924). *Estudio del traje regional segoviano. Trabajo hecho para la Exposición de Trajes Regionales de 1925*. Madrid.





Fotos 39, 40 y 41. Izda: Retrato de Ángela López García-Bermejo, con montera, en la década de 1940.
Centro: Primer Grupo de la Sección Femenina en su viaje al País de Gales, década de 1950. Página web laesteva.com.
Dcha: Alcaldesas del barrio de San Lorenzo de Segovia en el año 1950. Fondos de la Asociación de Águedas del barrio de San Lorenzo.

danzas. De la década de los 50, La Esteva –Asociación Cultural en la que se convirtió éste ya en la década de los años 70– se conserva una fotografía sobre una de las primeras formaciones en su viaje al País de Gales, donde aparece la figura de la Alcaldesa tocada con montera y con el b*astón de mando* o *vara de la justicia* entre sus manos. Este papel representativo fue asumido igualmente por otros grupos de la Sección Femenina diseminados por la provincia de Segovia, tal y como constata el grupo de Fuenterrebollo, ganador de un concurso provincial celebrado en el Palacio de Riofrío en el año 1950. No obstante, y a modo de ejemplo, en esta década y hasta el año 1958 –año de pérdida hasta su recuperación en la década de 1990–, la celebración de la fiesta de Santa Águeda sigue siendo una realidad en el barrio de San Lorenzo, uno de los arrabales de la ciudad de Segovia. Así, la ritualización y la progresiva folklorización de la montera conviven en el tiempo, tal y como muestra la fotografía del año 1950.

Sin embargo, y ante el avance la sociedad de consumo, en las siguientes tres décadas la montera femenina segoviana alcanzará nuevos espacios de visibilización social: el turístico-gastronómico, y el televisivo. El primero es fomentado desde dos ámbitos: por un lado, desde Zamarramala, que consigue la declaración de su fiesta de Santa Águeda como Fiesta de Interés Turístico en 1968 –a partir del nuevo diseño festivo llevado a cabo por diferentes agentes sociales mediadores[46]–, y por otro, desde la gastronomía tradicional y de la mano de dos maestros asadores, Cándido y Duque. Si Cándido afianzó su fama recibiendo a autoridades y miembros de casas reales siempre acompañado de segovianas tocadas con montera, Duque




Fotos 42 y 43. Izda: Grupo de danzantes de San Pedro de Gaíllos en el programa televisivo *Ronda de España* (1965).
Cedida por el Museo del Paloteo de San Pedro de Gaíllos (Segovia). Dcha: el maestro asador Dionisio Duque, en el programa de televisión "Un, dos, tres" (1983).
Fondos Fundación Dionisio Duque.

[46] IRIGOYEN FAJARDO, S. (2004). *Costumbres de tradiciones populares. La fiesta de Santa Águeda en Zamarramala*. Segovia. Editado por la autora. Segovia.

consiguió llevar la montera, puesto que su abuela era zamarriega, hasta programas televisivos de máxima audiencia como el "Un, dos, tres", aunque los grupos de danzas provinciales, como el de San Pedro de Gaíllos, ya estuvo presente en el año 1965 en el programa de televisión Ronda de España, presentado por la actriz Antoñita *Moreno.*

1980-200. La nueva territorialización a partir de la recuperación artesanal

Dos nombres, la señora Baldomera –dueña de una pastelería en Segovia capital– y la artesana Milagros Pascual, participan no sólo en la historia de la factura artesanal de la montera desde la década de los 80, también en la nueva territorialización de este tocado femenino a partir de la recuperación y recreación de la celebración de fiestas de Águedas tanto en la ciudad como en la provincia que tiene lugar entre 1987 y 1996[47]. De los barrios segovianos, sólo el Barrio del Salvador, que recuperó la fiesta en 1988, conserva dos de los ejemplares hechos por la señora Baldomera, mientras que el resto de los barrios y numerosas localidades segovianas adquirieron monteras firmadas por Milagros Pascual, de exquisita hechura y espléndida calidad de materiales. Desde 1988, Milagros ha confeccionado más de doscientos cincuenta ejemplares, que se han diseminado por toda provincia y que forman parte de fondos de colecciones particulares y museos. Su estudio comparativo con las *piezas testigo* del siglo XIX es un trabajo pendiente y necesario para evaluar el estado de la cuestión en el siglo XXI.





Fotos 44 y 45. Izda: Milagros Pascual retratada con montera por Juan Luis Misis.
Dcha: monteras de su colección, con bordados basados en los modelos aparecidos en las fotografías de J. Laurent de 1878.

[47] La recuperación-recreación de la fiesta de Santa Águeda en los barrios de Segovia capital tuvo lugar entre 1987 y 1996: San Millán, 1987; El Salvador 1988; San Lorenzo, 1992; San José, 1994 y Santo Tomás, 1996. A ellos se suma el barrio de Nueva Segovia, que ya ha celebrado más de 25 años.

EL SIGLO XXI. INICIATIVAS CULTURALES Y REDUCTOS RITUALES

Documentos, piezas testigo e iniciativas culturales

A partir de los datos recopilados en los anteriores epígrafes, el siglo XXI se abre al investigador como un gran reto: además de la revisión de la bibliografía publicada, resulta indispensable la catalogación de las *piezas testigo* localizadas tanto en colecciones particulares como en fondos institucionales, así como el análisis de la nueva territorialización provincial establecida a partir de las monteras realizadas artesanalmente por Milagros Pascual. De esta forma se podrán establecer paralelismos/influencias/divergencias con los modelos de monteras femeninas que perviven en la indumentaria de otras provincias como Ávila[48], Cáceres Valladolid, Palencia, Zamora, León…

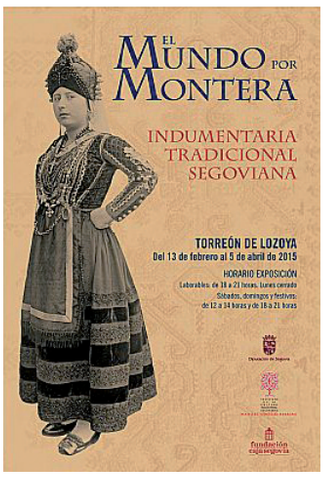
Así mismo, iniciativas culturales de gran calado como la exposición *El Mundo por Montera* (2015), comisariada por el etnógrafo Carlos Porro y financiada del Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero", han permitido mostrar a sus más de 18.000 visitantes la importancia de este tocado en la historia de la indumentaria tradicional de Segovia, ya que una de las salas se dedicó expresamente a la muestra de distintos modelos y se ofreció una conferencia temática[49] como actividad paralela. Por último, resulta destacable la reivindicación del folklorista segoviano Pablo Zamarrón respecto al uso de la montera masculina como tocado heredado a partir del uso social y ritual que tuvo lugar a partir del siglo XVIII.





Fotos 46, 47, 48. Izda: litografía del siglo XIX publicada en la obra *La casa del sello de paños*[50] donde se aprecia una montera infantil.
Centro: pieza testigo de la zona de Cuéllar. Fotografiada junto a Pablo Zamarrón en el año 1999.
Dcha: montera restaurada. C.P. F. Manrique. Esther Maganto, 2015.





Fotos 49, 50, 51. Izda: montera bordada con felpillas y motivo vegetal geometrizado, a juego con cinto. Turégano, septiembre de 2015.
Fiesta conmemorativa del 50 aniversario del incendio del barrio de Bobadilla. Esther Maganto.
Centro y Dcha: fotografía y cartel publicitario de la exposición *El Mundo por Montera* de Segovia (febrero-mayo 2015).

[48] DEL PESO, C. (2015). "El avío Serrano avilés: el traje de rabo". En Revista de Folklore. Anuario 2015.
[49] La conferencia que impartí como actividad paralela en la Exposición *El Mundo por Montera* se tituló "Retrato histórico de una montera: J. Laurent 1878-Torreón de Lozoya 2015".
[50] DE CEBALLOS-ESCALERA Y GILA, A. (2003). *La casa del seño de paños*. Cámara de Comercio de Segovia. Segovia.



Foto 52. Boda de Esther Maganto, 2009.
Junto a Pablo Zamarrón, tocado con montera y ataviado con coleto.

Conocer a fondo el *uso social* y *ritual* de la montera en el siglo XXI implica además ampliar datos sobre cuestiones distintivas de la provincia de Segovia: a modo de ejemplo, abordable en próximos trabajos y no destacado en la bibliografía publicada hasta el momento, se puede explicar que el territorio de Turégano y su entorno –en la Tierra de Segovia–, conserva *piezas testigo* cuya confección se realizaba a juego con cintos femeninos, y cuyo uso ya se constata en una las tomas del francés J. Laurent de la comitiva segoviana que asistió a las bodas de Alfonso XII en 1878[51].



Fotos 53 y 54. Dos cintos femeninos.
Izda: pieza testigo de La Cuesta (entorno de Turégano). Dcha: réplica elaborada por Mª Luisa Hurtado. Esther Maganto, 2015.

Los reductos rituales: Navafría y Zamarramala

Los dos reductos segovianos en los que se conserva el *uso ritual* dentro del Ciclo festivo de Invierno son Navafría y Zamarramala. No obstante, la fiesta de San Sebastián de Navafría –localidad enclavada en la Tierra de Sepúlveda y en el recorrido de la *Cañada de la Vera de la Sierra*–, y la fiesta de Santa Águeda de Zamarramala – barrio incorporado de forma efectiva a Segovia capital desde el año 1972–, nos transmiten distintos mensajes en relación a la Tradición: aunque los festejos se dedican en ambos casos a santos enmarcados en el ciclo festivo anterior al Carnaval y por lo tanto entre los denominados *ritos de inversión*, en Navafría la montera se identifica con el tocado ritual de las cuatro solteras "nombradas" en la soldadesca femenina conformada por ocho cargos: la cuatro casadas –la Quitaverguenzas, la Capitana, la Teniente Capitana, y la "del palillo"–, a las que les siguen en fila de a uno dos mozas –la "de la bandera" y la "del cuchillón"–, y dos niñas –el cabo primero, y el cabo segundo[52]–. Sus armas, sables y banderas repletos de lazos junto a palillos vestidos con pañuelos, remiten a la figura militar de San Sebastián festejada, distintas de la montera, *vara de justicia* y bandeja, atributos de autoridad temporal y pasajera portados por las dos Alcaldesas zamarriegas, únicos cargos que las destacan de las aguederas acompañantes y vecinas de este barrio incorporado.

---

[51] Su localización ha sido posible gracias a la artesana Milagros Pascual.

[52] SANZ, I. (1986). "La fiesta de San Sebastián en Navafría", en Revista de Folklore. Nº 68.
MAGANTO HURTADO, E. (2015). *Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a comienzos del siglo XXI.* I Becas de Investigación del Instituto de Cultura Tradicional "Manuel González Herrero". Diputación de Segovia.




Fotos 55 y 56. Izda: las ocho mujeres que conforman la soldadesca: cuatro casadas, cubiertas con mantilla de casco, y cuatro solteras, tocadas con montera –las dos niñas, con montera floreada–. Dcha: escarapelas y trenzas de ocho cabos en el peinado de las cuatro solteras. Esther Maganto, 23 de enero de 2016.

La soldadesca femenina de Navafría guarda relación con las soldadescas masculinas de entre seis y ocho componentes que se mantienen en su entorno geográfico ligadas a las procesiones con danzas de palos y con origen en el siglo XVII, aunque los festejos tienen lugar el primer en honor de la Virgen del Rosario el primer y el segundo fin de semana de octubre respectivamente: si los ocho *Ennombrados* de Orejana lucen bandas militares de seda roja cruzadas desde un hombro y portan en sus manos picas y alabardas donde figuran los diferentes cargos militares, en Torre Val de San Pedro se distinguen los *Ennombrados* –tres matrimonios donde los hombres se tocan con sombreros, cruzan su cuerpo con una banda similar y portan bastones de diferentes colores en función del cargo de Capitán, Mariscal o Aposentador– y la propia *soldadesca*, que se anticipa en el recorrido lanzando pólvora, compuesta por el *"de la Bandera"*, los *"Alabarderos"* y el *"Atabal"*, todos ellos con la cinta corporal cruzando el pecho y que hace alusión al cargo de Capitán General de los ejércitos visible en los retratos reales desde el siglo XVII. Precisamente, la figura del "abanderado" –uno de los maridos de las Alcaldesas–, también está presente en las celebraciones de Santa Águeda en Zamarramala, aunque es un elemento trasladado desde la fiesta del Rosario, celebrada en la actualidad de forma anticipada en el mes de septiembre.

Por otro lado, si en Navafría las ocho mujeres "nombradas" forman parte de la cofradía creada en torno a San Sebastián, en Zamarramala no hay indicios de la existencia de cofradía de Santa Águeda, y tanto sólo son "nombradas" dos Alcaldesas para "servir la fiesta". Por otro lado, ambas fiestas difieren en la duración de los actos programados –dos días en Navafría y cuatro en Zamarramala–, así como en la organización de tareas, que en Navafría recae sobre los familiares de las mujeres que conforman la soldadesca anual, y que en Zamarramala asumen las propias Alcaldesas, sus familiares y el Concejo de Aguederas creado en la década de los 90. Este concejo tuvo su origen en la necesidad de gestionar tanto las citas de representatividad fijadas en la agenda festiva –como el "aviso" al Alcalde/Alcaldesa de la ciudad de Segovia–, como los actos religiosos



Fotos 57. Alcaldesa de Zamarramala por Ortiz Echagüe en *España. Tipos y Trajes (1930)*. Fondo Fotográfico U. de Navarra.




Fotos 58 y 59. Izda.: la actriz Ana Duato nombrada Matahombres de Oro en 2013. En abc.es CYL.
Dcha: cambio de montera, acto que tiene lugar en la jornada del lunes en la fiesta de Zamarramala. Esther Maganto, 2014.

y lúdicos –tajada de chorizo ofrecida a los visitantes–, además de los *nombramientos*, fruto del cambio del diseño festivo que sufrió la fiesta a partir de su declaración de Fiesta de Interés Turístico en 1968.

El protagonismo de las Alcaldesas de Zamarramala en su fiesta, ha sido compartido a partir de la década de los 70 con el "Matahombres de Oro", "el Ome Bueno e Leal", el responsable del Pregón y las Aguederas Honorarias, "nombramientos" que han buscado no sólo la proyección turística de una fiesta local a todos los rincones del mundo, también la fijación en la memoria colectiva de un discurso vigente, al menos desde la década de los 90, que es el de la reivindicación de la igualdad femenina[53].

No obstante, Zamarramala conserva tanto en su indumentaria como en su fiesta ciertos elementos que le aportan un carácter distintivo en la provincia de Segovia. Las mujeres que les ayudan a vestirse en los diferentes días y con trajes distintos, colocan las monteras actuales –de casco rígido y confeccionadas en 1977 como réplica de las conservadas entre las familias– como último elemento de un rico "traje" y un llamativo conjunto de joyería civil y devocional, fotografiado por Unturbe en 1903 y catapultado hacia la conversión del icono por Ortiz Echagüe en las primeras décadas del siglo XX. El *cambio de montera* que tiene lugar el lunes de la fiesta en la Plaza de las Alcaldesas de Zamarramala, junto a su cuidada *presencia pública y ritual*[54] a lo largo de las cuatro jornadas de celebración, las desmarca del resto de alcaldesas de barrios y localidades segovianas, donde las respectivas fiestas rescatadas, creadas y recreadas hace unos veinticinco años, en el seno de un *proceso de revitalización* de la Cultura Tradicional marcado por la búsqueda de nuevas identidades locales a partir de la creación de la España de la Autonomías, "han tomado" los *nombramientos rituales* zamarriegos como elementos indispensables de su diseño festivo actual. Sin duda, la quema del pelele –un elemento pagano del Carnaval dieciochesco que alude a la burla de género masculino[55]–, es uno de los elementos comunes que se constata en los documentos y escritos fechados en las primeras décadas del Novecientos y relativos a la descripción de la celebración de la fiesta de Santa Águeda en la provincia de Segovia. Pero ésta y otras cuestiones, como el uso de la montera entre los cargos representativos de la autoridad, deben ser tratados en otro texto dedicado íntegramente a la evolución histórica de la fiesta de Santa Águeda: un detalle sobre el que reflexionar figura en la fotografías que he localizado sobre festejo de Santa Águeda en Villar de Sobrepeña –Tierra de Sepúlveda– hacia 1900, y en el barrio de San Lorenzo –Segovia capital– en 1958, donde la Alcaldesa/Alcaldesas no se tocan con montera y sólo portan el *bastón de mando* encintado como símbolo de autoridad.

---

[53] MAGANTO HURTADO, E. (2014) "Hombres y mujeres, más iguales por Santa Águeda". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia, con fecha de 9 de febrero.
MAGANTO HURTADO, E. (2013). "La ajetreada historia de una montera". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia, con fecha de 7 de febrero.
MAGANTO HURTADO, E. (2012). "Con firma de Milagros Pascual". Entrevista publicada en El Adelantado de Segovia con fecha de 4 de febrero.

[54] MAGANTO HURTADO, E. (2007). "Identidad, poder, género y comunicación. Yo, alcaldesa de Zarramala: la construcción de una identidad ritual". Congreso Internacional de Comunicación, Identidad y Género. Campus de Fuenlabrada de la Universidad Rey Juan Carlos. Actas del Congreso: *Comunicación, Identidad y Género.* Volumen II.

[55] AGANTO HURTADO, E. (2012). "Apuntes históricos sobre la montera de doce apóstoles". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia en el mes de febrero.



Foto 60. Monteras al estilo de Zamarramala, 1970-1980. Fondos Fundación Dionisio Duque Esther Maganto, 2016.

BIBLIOGRAFÍA

ANTORAZ HONRUBIA, Mª A. (2013) En el Arca. En torno al vestido tradicional de mujer en Sepúlveda. Edita Emiliano Alonso Ortíz-San Gregorio. Zaragoza.

BANDRÉS OTO, M. (2002). *La moda en la pintura: Velázquez. Usos y costumbres del siglo XVII*. Ediciones Universidad de Navarra.

BERNIS, C. (1988). "El traje de la duquesa cazadora tal y como lo vio don Quijote". En Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, XLIII.

CAMPOS Y LÓPEZ, F. (1924). *Estudio del traje regional segoviano. Trabajo hecho para la Exposición de Trajes Regionales de 1925*. Madrid.

CARRAL, I. (1928). "Ya se van los pastores a la Extremadura", Reportaje publicado en la Revista Estampa.

CONTRERAS, J. DE. (1921). *Historia de las Corporaciones de Menestrales en Segovia*. Segovia, Mauro Lozano Impresor y Librería.

CORTÓN DE LAS HERAS, Mª T. (1997). *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525-1607)*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Segovia.

DE LA CRUZ, J. (2007). *La indumentaria tradicional de la isla de La Palma.* Edita, Juan de la Cruz.

DE COLMENARES, D. (1847). *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*. Tomo III. Imprenta de D. Eduardo Baeza, editor. Segovia.

FRAILE GIL, J. M. (2004). "La montera de pelo en la indumentaria tradicional madrileña (S. XIX)". En Revista de Folklore. Tomo 24b. Nº 284.

GÓMEZ OLMEDO, J. (1918). *El traje en las provincias de Salamanca y Segovia*. Tesina inédita del Fondo del Museo del Traje. CIPE.

HERRERO, G. y MERINO, C. (1996). *Costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte (Encuesta del Ateneo 1901-1902)*. Diputación de Segovia. Segovia.

Jose María Avrial y Flores. Segovia pintoresca y Alcázar de Segovia (1953). Instituto Diego de Velázquez. Consejo superior de Investigaciones Científicas.

IRIGOYEN FAJARDO, S. (2004). *Costumbres de tradiciones populares. La fiesta de Santa Águeda en Zamarramala*. Segovia. Editado por la autora. Segovia.

LECEA, C. (1897). *Recuerdos de la antigua industria segoviana*. Segovia.

LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A. y MAGANTO HURTADO, E. (2000). *La indumentaria tradicional segoviana.* Caja Segovia. Obra Social y Cultural. Segovia.

LUXENBERG, A. (2013). *Secrets and Glory. Baron Taylor and his Voyage Pittoresque en Espagne*. Centro de Estudios de Europa Hispánica. Madrid.

MAGANTO HURTADO, E. (1997-2004). Tesis inédita. *Sociología del Vestido. Genealogía de la Indumentaria Tradicional de la provincia de Segovia*. Dirigida por la Catedrática de Sociología Julia Varela.

—— (2015). "Las Alcaldesas de Zamarramala, en 1903, por Tirso Unturbe". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia, el 8 de febrero del 2015.

—— (2015). *Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a comienzos del siglo XXI.* I Becas de Investigación del Instittuo de Cultura Tradicional "Manuel Gónzalez Herrero". Diputación de Segovia.

—— (2014) "Hombres y mujeres, más iguales por Santa Águeda". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia, con fecha de 9 de febrero.

—— (2013). "La ajetreada historia de una montera". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia, con fecha de 7 de febrero.

—— (2012). "Con firma de Milagros Pascual". Entrevista publicada en El Adelantado de Segovia con fecha de 4 de febrero.

—— (2012). "Apuntes históricos sobre la montera de doce apóstoles". Artículo publicado en El Adelantado de Segovia en el mes de febrero.

—— (2007). "Identidad, poder, género y comunicación. Yo, alcaldesa de Zarramala: la construcción de una identidad ritual". Congreso Internacional de Comunicación, Identidad y Género. Campus de Fuenlabrada de la Universidad Rey Juan Carlos. Actas del Congreso: *Comunicación, Identidad y Género.* Volumen II.

PORRO FERNÁNDEZ, C.A (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del Padre Benito de Frutos*. Diputación Provincial de Segovia.

RÓDENAS VILAR, R. (1990). *Vida cotidiana y negocio en la Segovia del Siglo de Oro. El mercader Juan de Cuéllar*. Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social. Salamanca.

RUIZ HERNANDO, J.A. (1982). *Historia del urbanismo de Segovia del siglo XII al XIX*. Diputación Provincial de Segovia. Segovia.

SANZ, I. (1986). "La fiesta de San Sebastián en Navafría", en Revista de Folklore. Nº 68.

VEGA HERRERO, C. (2007). *La vida cotidiana en la Segovia rural (1750-1925)*. Edita, la autora. Segovia.

LA INDUMENTARIA ACTUAL DEL DANZANTE EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA: LAS DANZAS DE PALOS.

Fuencisla Álvarez Collado

INTRODUCCIÓN

Desde principios del siglo XX estudios pretéritos y trabajos etnográficos y musicales varios, han recogido las manifestaciones danzarias en la provincia de Segovia. Ello nos ha permitido elaborar un mapa de localidades en el que las danzas de palos han estado vigentes desde principios del siglo XX, así como también recoger referencias clave, en cuanto a melodías, coreografías e indumentaria. Valga como ejemplo la pérdida del enaguado en la localidad de Valverde del Majano, donde actualmente la danza de palos se mantiene inactiva y donde nos consta que dicha indumentaria se perdió en 1926, cuando el grupo fue a Segovia capital a danzar con motivo de la inauguración de la estatua de Juan Bravo.

En la actualidad, y según los datos recogidos en la década que delimita mi estudio (2004-2014), la provincia de Segovia cuenta con 30 localidades en donde se siguen manteniendo anualmente, siguiendo el ciclo festivo-económico-astral, las danzas de palos en un contexto ritual. Dichas localidades, y de acuerdo a características comunes en cuanto a festividades, repertorio de danzas e indumentaria, han sido agrupadas en tres zonas:

– Circundantes a la capital (todos con calzón corto): Basardilla(femenino), Bernuy de Porreros, La Lastrilla (mixto), Revenga y Tabanera del Monte.

– Sierra:

  • Con enagüillas: Arcones, Castroserna de Abajo, Gallegos de la Sierra, Orejana, Torreval de San Pedro, San Pedro de Gaíllos y Valleruela de Pedraza.

  • Con calzón corto: Valleruela de Sepúlveda[1] y La Matilla (ambos mixtos)

– Llano[2]: Aguilafuente, Armuña, Bernardos, Caballar, Cabezuela, Cantalejo (femenino), Carbonero El Mayor (masculino-infantil), Carrascal de la Cuesta, , Escarabajosa, Fuentepelayo (masculino), Lastras de Cuéllar, Mozoncillo (masculino), Muñoveros, Sauquillo de Cabezas, Torreiglesias, Veganzones.

No obstante, se han localizado también otras tantas localidades en las que la danza se mantiene en otros contextos (exhibiciones, certámenes…), o con temporalidad aleatoria o ambas cosas, y es por ello que no van a ser abordadas desde el punto de vista ritual. Y así mismo, nos vamos a referir a las Danzas de Palos en la provincia de Segovia, teniendo en cuenta también que actualmente están en activo otras danzas rituales como *El Caracol, El Arco, La Cruz, El Cordón,*o *La Jota de El Arado* entre otros ejemplos.

[1] Esta localidad recupera la danza en ca. de 1990 ya sin enaguado.
[2] Todos mixtos excepto los que se señalan como masculinos o femeninos.



1 Mapa de la localidades a p. s. XXI

En estas 30 localidades en activo hay que añadir que en muchos casos, como por ejemplo Orejana, encontramos hasta 3 grupos de danzantes que palotean simultáneamente, con lo que no sólo podemos decir que la provincia de Segovia en la actualidad tiene un buen número de localidades con danza de palos, sino que también cuenta con una gran cantidad de danzantes, que como bien me gusta apuntar "hay que vestir".

Así mismo, el propio devenir histórico, la demografía y otros tantos factores, han hecho cambiar la estética de nuestros pueblos, y la composición de los grupos de danzantes no ha quedado al margen de estos cambios, los cuales vamos a clasificar por etapas o estratos cronológicos:

- Hasta 1950: grupos exclusivamente masculinos. Enaguas, casaquillas, calzón corto y modelos de carestía conviven en la provincia de Segovia.
- 1950-1990: incorporación de la mujer a los grupos de danzantes encontrando grupos mixtos con distintos tipos de indumentaria. En la indumentaria masculina se siguen manteniendo mayoritariamente los modelos de carestía, y las enaguas en zonas concretas.
- 1990-2014: generalización de modelos de calzón corto y chaleco.

No es fácil encontrar 8 varones y solteros –y por tanto jóvenes – en cada localidad como condición sin ecuánime para formar el grupo de danzantes (como cabe destacar que siguen manteniendo las localidades de Tabanera del Monte, Revenga, Bernuy, –en la zona Circundante a la Capital–, San Pedro de Gaíllos, Torreval de San Pedro y Valleruela de Pedraza –La Sierra[3]– y Carbonero, Mozoncillo y Fuentepelayo-El Llano),

[3] En el caso de los pueblos enumerados dentro de La Sierra, sí podemos encontrar algún paloteo interpretado conjuntamente por hombres y mujeres como *La Jota de La Abuela* de San Pedro o *El Pollo* de Torreval de San Pedro.

por lo que hemos visto como desde la década de los 50`del s. XX, la figura femenina entraba a formar parte de los distintos grupos, llegando a constituir incluso ejemplos exclusivamente femeninos, como actualmente encontramos en Basardilla y Cantalejo.

Así mismo, hemos visto como en la últimas décadas del s. XX y p. del siglo XXI los grupos de danza urbana han ejercido una gran influencia sobre los grupos de danzantes de la provincia, diseminando modelos tanto en coreografía como en indumentaria, fruto de las nuevas re-creaciones a las que se ha visto sometida la indumentaria tradicional. Valga como ejemplo la adaptación femenina del enaguado masculino que popularizó la Sección Femenina, ante la incorporación de la mujer a los grupos de danzantes y que actualmente se encuentra en Armuña, Escarabajosa de Cabezas y Cantalejo, y que se expondrán a lo largo de este artículo.

Ante esto, la evolución durante los distintos estratos cronológicos de la indumentaria de calzón corto, la de enaguado y la del personaje de *la zorra* serán las que guíen este trabajo junto con el panorama actual que estas 3 decenas de localidades han adoptado para acoplarse a las nuevas composiciones de los grupos de danzantes.

Y al hablar de grupos de danzantes, no podíamos dejar de referirnos a la figura de *la zorra* y a los cambios en su indumentaria. Testimonios gráficos aportan información sobre la estética de este personaje en algunas localidades, como las obtenidas a mediados del s. XX en Veganzones o Bernardos, aunque en esta misma fecha encontramos a *la zorra* de San Pedro de Gaíllos con indumentaria de calzón corto, tal y como se puede recoger en la actualidad.

ESTRATOS CRONOLÓGICOS DURANTE EL SIGLO XX

Siguiendo los cambios históricos que en España se dieron a mediados del s. XX, vamos a dividir este siglo en varios estratos o etapas, de acuerdo a los ejemplos localizados actualmente durante el trabajo de campo.



2. Danzantes de Bernuy 1924.
Foto cedida por Felix Contreras.

Hasta 1940

No son muchas las referencias gráficas que se han recogido hasta el momento sobre esta etapa concreta.

En 1924 los danzantes de Bernuy de Porreros aparecen con indumentaria de calzón corto prácticamente igual a la que presentan en la actualidad. En esta misma década se ha encontrado también material gráfico que muestra la indumentaria de de los danzantes de Caballar y Fuentepelayo ante la visita del General Primo de Rivera[4]. En ambos casos encontramos una indumentaria muy cuidada, de calzón corto con distintos complementos textiles (pañuelo en la cabeza anudado atrás o cogido con un anillo, y también cruzando el torso).

Desde los 50 : Incorporación de la mujer. Indumentaria masculina con simultaneidad en la provincia de modelos de calzón corto-enaguas-carestía.

En los 50` hay localidades que mantienen los grupos exclusivamente masculinos, como por ejemplo Orejana y San Pedro de Gaíllos –indumentaria de enaguas–, Tabanera del Monte y Revenga –que continúa con el modelo de *carestía*–, Veganzones con *casaquillas* o Armuña con calzón corto.

De esta década es también, concretamente de 1947, el testimonio localizado en el NO-DO sobre los danzantes de Ar-



3. Orejana 1961. Foto cedida por Florentino Hernanz Velasco

[4] Porro Fernandez, C.A. (2015): *Etnografía de la imagen en Segovia: la colección del Padre Benito de Frutos*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana. Segovia.



4. Armuña 1947. Foptograma el NODO nº 233B



6. Tabanera. Finales de 1950. Foto cedida por Pedro Llorente



5. Revenga. Danza *La Palvina.* Ca. 1950. Fotocedida por Pedro Nogales.

muña en la plaza del Azoguejo ante la visita de Eva Perón en junio de 1947, y en el cual aparecen con el modelo de calzón corto (que se mantiene en la actualidad).

En Bernardos tenemos constancia de la incorporación de la mujer en los 50 y de la nueva estética de su indumentaria, mientras que la indumentaria masculina se delimita a los modelos de carestía con complementos textiles (pañuelos a la cabeza, torso y cintura).

En esta etapa concreta prolifera este modelo en los pueblos de la provincia de Segovia. Concretamente, la localidad de Arcones la muestra con faja blanca y pañuelo al cuello, en 1974, mientras que en materiales gráficos de 1977 ya aparecen con la indumentaria del enaguado recuperada.



7. Arcones 1974. Danza *El Arco.* Indumentaria de pantalón largo con complementos textiles. Foto cedida por Alfredo Garrido.

Basardilla –pueblo circundante a la capital– ha pasado por distintos grupos de danzantes y por tanto distintos tipos de indumentaria. Desde la década de los 70 con un grupo exclusivamente masculino y con modelo de carestía, pasando en los 90 por la incorporación del calzón corto y chaleco hasta el grupo actual femenino con manteo rojo y justillo.

Según el material gráfico recogido en trabajo de campo, podemos decir que desde 1990 hay un aumento considerable del uso de calzón corto y de la incorporación de la figura femenina a los grupos de danzantes, lo que ha generado distintas tipologías dentro de los mismos: masculino, femeninos o mixtos.



8. Basardilla. Grupo exclusivamente femenino. A la izquierda el dulzainero Alberto Gala. San Bartolo 2014



9. Basardilla ca. 1980 Indumentaria de carestía



10. Basardilla Indumentaria de calzón corto. ca. 1990

DISTINTOS TIPOS DE GRUPOS DE DANZANTES: MASCULINOS, MIXTOS Y FEMENINOS.

En la actualidad, como hemos apuntado anteriormente, encontramos un buen número de localidades donde la danza de palos se mantiene en un contexto ritual, y varios son los grupos de danzantes en muchos ejemplos, los encargados de perpetuar tal rito. Pero estos grupos tienen distinta composición no sólo de género, sino también de edad. Y ante esto nos preguntamos ¿cómo resuelven los pueblos la indumentaria de sus danzantes, ante tal amalgama de posibilidades?

De las 30 localidades que han formado parte de mi estudio, sólo 9 de ellas mantienen grupos exclusivamente masculinos: Bernuy de Porreros, Revenga, Tabanera del Monte (Capital/calzón corto), San Pedro de Gaíllos, Torreval de San Pedro, Valleruela de Pedraza (Sierra/ enaguado) y Carbonero El Mayor, Fuentepelayo, Mozoncillo (Llano/calzón corto).

Indumentaria masculina.

1) Calzón corto: dentro de la indumentaria de calzón corto encontramos mayoritariamente paño negro con la excepción de Bernuy de Porreros y Revenga (Circundantes capital) que presentan paños marrones picados en negro, y Mozoncillo (Llano) con paño marrón con botonaduras laterales metálicas sobre galón negro.



11. Revenga 1995. Foto cedida por Miguel Ángel Nogales. Apreciese el pañuelo de cuadros rojo y megro a modo de faja



12. Mozoncillo. La Rodelguilla septiembre 2007. Danzantes, pañuelo de cuadros rojos y negros al cuello, faja y esquero

Los chalecos –que no siempre acompañan al calzón corto– también presentan diferencias, por ejemplo los de Mozoncillo, tal y como muestra la foto superior, presentan una delantera de terciopelo labrado, y espaldas blancas; y otros destacan por las espaldas picadas, como los recogidos en Aguilafuente o La Matilla. Las camisas o no van bordadas, o no conservan el bordado en blanco, sino que las encontramos bordadas mayoritariamente en negro o marrón.



13. Aguilafuente. Las Candelas 2015. Chaleco picado



14. Distintos ejemplos de chaleco picao. La Matilla danzando en Castroserna de Abajo por San Miguel 2014. Foto cedida por Esther Maganto

Como complementos:

a) Pañuelos.

1) **A la cabeza.** Los pañuelos a la cabeza son un complemento muy extendido en la indumentaria de los danzantes de la provincia, y también lo fueron en tiempos pretéritos pudiéndolos ver especialmente en la etapa en donde abundan los modelos de carestía. Los hemos localizado con estampación floral, o de cuadros, siendo estos especialmente característicos de las localidades de El Llano y también en Bernuy de Porreros y Revenga (C. Capital). En algunas localidades los pañuelos van anudados a izquierda o derecha, dependiendo de la posición del danzante en el grupo.

2) **Torso y cintura.** Los pañuelos cruzados al torso los hemos localizados en El Llano tanto en la actualidad como en tiempos anteriores. Se colocan hacia izquierda o derecha dependiendo de la posición del danzante. Los pañuelos a la cintura estuvieron especialmente extendidos en la etapa en donde proliferaron los modelos de carestía, desapareciendo después con la introducción de la faja (azul, blanca o rojo).

Destacar aquí dos localidades: Aguilafuente po presentar el uso de 2 pañuelos, uno a la cabeza con estampado de cuadros, y otro sobre el cuello, y Lastras de Cuéllar, donde observamos el pañuelo



15. Trajes comunales. Tabanera. San Juan 2013



16. Fuentepelayo. Corpus 2004. Ricos esqueros en los danzantes. Pañuelo de cuadros rojos y negros cruzados al torso



17. Lastras de Cuéllar. Virgen de Salcedón. Pentecostés 2014



18. Aguilafuente. Las Candelas 2015. Nótense los complementos textiles al cuello, los picados de los chalecos y los esqueros, de la indumentaria masculina, además del pañuelo de cuadros rojos y negros a la cabeza

de cuadros al cuellos, otro blanco con estampado de flores sobre los hombros, y un tercer pañuelo prendido de la faja.

b) Esqueros: localizados en El Llano –Aguilafuente, Mozoncillo, Fuentepelayo– y extrapolado a Bernuy de Porreros (pueblo circundante a la capital). No obstante, por ejemplo, sabemos también de su uso en los danzantes de Caballar en 1926 en su actuación ante el general Primo de Rivera, y que en la actualidad no se encuentra en la indumentaria de esta localidad. En algunos casos también, vemos el uso del esquero sobre la faja.



19. Carrascal de la Cuesta. San Roque 2014. Danza La Reverencia. Dulzainero, Alberto Gala



20. Valleruela de Pedraza septiembre2013. Virgen del Rosario. Se aprecian las diferencias en las enaguas y espalderas

c) Fajas: las hemos encontrado de distintos colores –roja, azul, azul con bordados, o blanca–. Por ejemplo, los danzantes de Armuña actualmente la llevan blanca, mientras que en el fotograma del NO-DO de 1947 aparece de color oscuro,es decir, hay un cambio de color dentro de la misma localidad.

d) Medias y alpargatas: las medias siempre de calceta y las alpargatas blancas o negra con cintas negras en todas las localidades menos en Bernardos que las usan rojas.

2) Casaquillas: por documentos gráficos sabemos que las casaquillas también estaban presentes en la indumentaria masculina de los danzantes de Veganzones, permaneciendo actualmente sólo en los danzantes de Carrascal de la Cuesta (ambas localidades situadas en El Llano).

3) Enagüillas[5]: en la década de estudio que ha mediado mi investigación (2004-2014) se han localizado 7 localidades –Arcones, Castroserna de Abajo, Gallegos de la Sierra, Orejana, San Pedro de Gaíllos, Torreval de San Pedro y Valleruela de Pedraza– en las que se mantiene el enaguado dentro de la indumentaria ritual del danzantes.

Dichas localidades están todas situadas en la zona que he denominado La Sierra, de hecho, de las 9 localidades de La Sierra, 7 presentan dicha indumentaria.

En el resto de la provincia también tenemos conocimiento del uso del enaguado durante el siglo XX. Valga como ejemplo el material gráfico aportado por Carlos Porro en la exposición el mundo por montera con la churra de Cantalejo y el danzante, Valverde del Majano o Nava de la Asunción.

En la actualidad, el enaguado de las 7 localidades mencionadas anteriormente presenta diferencias en su estructura y complementos por ejemplo: Castroserna de Abajo presenta una enagua granate rematada con galón dorado, completando la indumentaria una espaldera de flores (actualmente de tela, aunque antiguamente se hacían de papel durante la noche anterior); Valleruela de Pedraza presenta una enagua rosa claro y San Pedro de Gaíllos enagua con estampado floral. Arcones, Orejana y Torreval presentan más similitudes en su enaguado, desmarcándose de este contexto las enaguas de Gallegos de la Sierra: enaguado blanco *enchorrao* con bandas rojas cruzadas al torso.

[5] Maganto Hurtado, Esther (2015): *Los danzantes de enagüillas:mapa geográfico festivo a principios del siglo XXI*. Instituto de la Cultura tradicional segoviana "Manuel González Herrero". Diputación de Segovia. Segovia.



21. Castroserna de Abajo. Virgen de Los Remedios 2015

En este apartado de "enagüillas", y una vez expuestas los documentos gráficos de las 7 localidades que las mantienen en la actualidad, vamos a hacer un alto en el camino para analizar los distintos complementos textiles que completan la indumentaria en estas localidades.

a) Pañuelos:

1) Los hemos encontrado anudados a la cabeza, de las 7 localidades todas menos Castroserna de Abajo, San Pedro de Gaíllos y Valleruela de Pedraza (que lleva un *tocado*). Destacar aquí, que la localidad de San Pedro de Gaíllos si llevaba este coplemento en los años 50 del siglo XX.

2) Sobre los hombros, con estampados de cuadros[6] de diferentes colores en San Pedro de Gaíllos.

b) Complementos en el torso: cintas de seda bordada cruzadas en Arcones y Orejana (esta localidad también presenta cintas anudadas en los brazos); Torreval de San Pedro lisas, y cada danzante de un color; Gallegos en rojo al igual que el pañuelo y la faja. Esta localidad es la única que mantiene la faja como complemento, aunque por ejemplo Arcones la tuvo en su indumentaria antes de reincorporar la enagua. En el resto encontramos a la cintura el mantón de ramo.

c) Espalderas de cintas de seda bordadas en Torreval, San Pedro, Valleruela de Pedraza y Castroserna de Abajo.

d) Mantón de ramo a la cintura de lana o de seda con estampados. Recogido en todas las localidades a excepción de Gallegos de la Sierra y destacando el caso de San Pedro de Gaíllos que lo coloca a modo de faja.

4) Carestía: Escarabajosa de Cabeza constituye el único ejemplo en la provincia en el que los danzantes mantienen una cuidada indumentaria de carestía. Su indumentaria se compone de pañuelos de cuadros rojos y negros al cuello, camisa blanca sin bordar, faja azul y esquero ricamente adornado, con pantalón largo y alpargatas.



22. San Pedro de Gaíllos. Nuestra Señora (del Rosario) 2014



23. Gallegos Virgen del Rosario 2013

[6] Veremos que los pañuelos con los estampados de cuadros están muy extendidos en El Llano y las localidades de Revenga y Bernuy (Circundantes a la capital).



24. Orejana. San Ramón 2013



25. Torreval de San Pedro. Virgen del Rosario 2011



26. Arcones. Virgen de La Lastra. Septiembre 2013



27. Escarabajosa de Cabezas. Santo Cristo de la Columna 2014

INCORPORACIÓN DE LA FIGURA FEMENINA Y SU INDUMENTARIA.

Desde los años 40 tenemos constancia de la incorporación de la figura femenina a los grupos de danzas de palos, pero será en las últimas décadas del siglo XX cuando su incorporación sea esencial para mantener en activo muchos de los ejemplos que actualmente se conservan en la provincia, ya que sin su presencia la danza en muchas localidades se hubiera perdido.



28. Subida Virgen del Castillo 2010. Foto de la web del Ayto. de Bernardos

Encontramos grupos exclusivamente femeninos –como el de Basardilla–, mixtos –como el de Armuña– y ejemplos en los que hombres y mujeres palotean juntos pero manteniendo dos grupos diferenciados, el masculino y el femenino, como en el caso de Bernardos.

Su incorporación plantea una disyuntiva: "hay que vestir" al grupo de danzantes y entre ellos a la mujer cuando forma parte de él. A su vez, la figura se incorpora a grupos de paloteos con distintas indumentarias (calzón corto con chaleco, casaquillas, modelos de carestía y enaguas) y por tanto no habría una indumentaria ritual que conservar, salvo en el caso del enaguado. Así mismo, la Sección Femenina incorporó una adaptación femenina del enaguado masculino que actualmente se ha observado en 3 localidades de la provincia: Armuña, Cantalejo y Escarabajosa de Cabezas. Ante este amalgama de posibilidades ¿cuál es el modelo que utiliza la mujer en su incorporación a la danza ritual? Aún con salvedades, mayoritariamente el de manteo rojón y jubón/justillo.

a) Manteo rojo y jubón/justillo.

Esta opción también se justifica desde el punto en el que la mujer ejecuta otras danzas rituales a lo largo de la procesión, y por ello su indumentaria no se ciñe únicamente a la danza de palos. No obstante



29. Veganzones Corpus 2014



30. Armuña. Mayo 2014. Virgen de Tormejón.



31Grupo de Cantalejo. Actuación en Fuente El Olmo. Agosto 2014

apuntar, que esta estética de manteo rojo y jubón/justillo se ha recogido en varias ocasiones "industrializada", es decir, al ser en muchos casos bienes *comunales* y pertenecer al grupo o instituciones, se opta por cortes y adornos homogéneos y telas de 2ª categoría. Aquí debemos destacar el cuidado de la indumentaria de algunas localidades como Aguilafuente o Veganzones.

b) Adaptación femenina del enaguado masculino.

Ya hemos hecho referencia al principio de este artículo a la adaptación del enaguado masculino que diseminó la Sección Femenina. Cierto es que no hemos podido profundizar en el origen de esta indumentaria en las localidades en donde la hemos recogido y por tanto no podemos decir si perdura desde entonces o es fruto de la contaminación o popularización de los grupos de danza urbana. En el caso de Armuña y Escarabajosa la indumentaria se completa con un pañuelo de estampación floral a la cintura.



32 Escarabajosa de Cabezas. San Cristo de la Columna. Octubre 2014



33 Sauquillo de Cabezas. San Pedro 2014

Calzón corto masculino

De entre las 30 localidades que se han recogido en la década de estudio 2004-2014, sólo en Sauquillo de Cabezas (El Llano) se ha visto como la figura femenina se adaptaba a la indumentaria masculina de calzón corto. En este caso observamos calzón con camisa blanca, faja roja y pañuelo de cuadros en el torso, colocado en diagonal dependiendo de la posición del danzante. Este pañuelo colocado de esta manera se ha recogido también en Caballar, Fuentepelayo y Veganzones.



34 San Pedro de Gaíllos. ca. 1950. Revista Lazos. Zorra con indumentaria de pantalón largo y complementos textiles

La zorra

El personaje que deambula por entre los danzantes, molestando e increpando en la danza, o incluso en la homilía como pudimos ver en Carrascal de la Cuesta, ha quedado en la mayoría de las localidades reducido a la figura de "reponer " los palos en caso de rotura, aunque lamentablemente su figura ha desaparecido en la mayoría de las localidades. Recibe también el nombre de *zarragón*.

Según el material gráfico que se ha podido compilar en el trabajo de campo este personaje ha sufrido distintas evoluciones a lo largo del siglo XX y XXI, no sólo en su función, sino también en su indumentaria. Vamos a analizar la figura de *la zorra* a lo largo del siglo XX y XXI.

Según las zonas en las que hemos dividido el mapa danzario de la provincia de Segovia, en la zona que Circundantes a la Capital no se ha observado la presencia de *la zorra*, al menos con indumentaria y función identitaria en la danza. Si podemos matizar el caso de Tabanera del Monte, donde *la zorra* tiene la función de reponer los palos en caso de rotura, pero sin ninguna indumentaria.



35 San Pedro de Gaíllos en Segovia Ca. 1950 .
Foto cedida por el Museo del Paloteo



36 XXV Certamen de danza y paloteo. San Pdro de Gaíllos.
Varias generaciones de zorra

En los pueblos de La Sierra se ha constatado su presencia en la localidad de San Pedro de Gaíllos y en Gallegos de la Sierra.

En San Pedro tiene la función de molestar a los danzantes con una vara y deambular entre ellos. Su indumentaria a lo largo del siglo XX la hemos podido constatar a partir del material gráfico editado por la Revista *Lazos* con distintas evoluciones, desde el pantalón largo, sin chaleco, y con pañuelo a la cabeza, torso y cintura, hasta el modelo observado en el concurso provincial de la década de los 50, con calzón corto, chaleco y faja, y que es el que mantiene en la actualidad.

En Gallegos de la Sierra su estética es muy diferente, e incluso se han recogido dos modelos distintos, tal y como se puede apreciar en las fotografías.



37 Gallegos.
Virgen del Rosario 2013. Zorra



38 Gallegos. Virgen del Rosario 2015. Zorra a la izquierda

En la localidad de Arcones actualmente se ha perdido la figura de *la zorra* pero materiales gráficos de la década de los 70 constatan su figura en la danza.



39 Arcones 1977. Se recupera el enaguado con respecto a 1974.
Figura de la zorra a la derecha de la foto con indumentaria de calzón corto. Foto cedida por Alfredo Garrido

En los 5 pueblos que hemos definido como Circundantes a la Capital no hemos encontrado la figura de *la zorra* con indumentaria ni función característica (salvo la de reponer los palos en caso de rotura), y en los 9 de la zona de La Sierra que actualmente mantienen la danza de palos como danza ritual sólo en los casos de Gallegos de la Sierra y San Pedro de Gaíllos y en la zona de El Llano (con 16 pueblos actualmente con las danzas en activo) en la década concreta de estudio se ha recogido su presencia sólo en la localidad de Carrascal de la Cuesta, aunque fotografías de la década de los 50 muestran su presencia en la danza, con indumentaria característica –en las localidades de Veganzones y Bernardos–.



40 Grupo de Bernardos en 1950 con la zorra y la incorporación de la mujer.
Foto de la web del Ayto. de Bernardos



41 Carrascal de la Cuesta. San Roque 2007



42 Danzantes de Caballar con las alcaldesas de Zamarramala.1912

Recurriendo a las investigaciones de Pedro Luis Peñas[7], encontramos la referencia exacta de los danzantes de Caballar en 1912. En la fotografía aparece el grupo de danzantes y el personaje de *la zorra.*

En este punto debemos destacar la labor de recuperación del traje de *la zorra* por la especialista en indumentaria tradicional segoviana Esther Maganto, en la localidad de Veganzones, tal y como se muestra en las fotografías que distan más de medio siglo.



'43 Danzantes con casaquilla, y la zorra. Veganzones.
Foto de las hnas. Polo. Ca de 1933



44 Recuperación del traje de zorra. Veganzones 2015.
Foto de Esther Maganto

CONCLUSIONES

Actualmente, en la década concreta que media mi investigación (2004-2014) la provincia de Segovia cuenta con 30 localidades en activo, donde la danza de palos se mantiene en un contexto ritual. No obstante, otras tantas localidades (Turégano, Fuenterrebollo…) mantiene cual custodia tan valioso patrimonio inmaterial, de manera intermitente, o incluso inactivas (Hontoria, Abades…), aunque no las podemos considerar perdidas.

Tal número de ejemplos se sustenta con al menos un grupo de danzantes por localidad, aunque en algunas ocasiones hemos recogido hasta



45 Valleruela de Sepúlveda. Virgen del Barrio 2014

[7] http://segoviaymatematicas.blogspot.com.es/2013.



46 La Lastrilla. San Juan Degollado. Agosto 2013

tres. Esto en parte se debe a la incorporación de la figura femenina de los años 50 hasta la actualidad, lo que conlleva un cambio en la estética de los danzantes.

Es decir, hay muchos danzantes…y "hay que vestirlos". En ocasiones encontramos que los modelos de los danzantes son bienes comunales, es decir, no son propiedad de cada danzante, y han sido otros organismos los que han corrido con los gastos de dichos trajes, unificándolos bajo un corte "industrial", tanto en ejemplos masculinos como en los femeninos.

Dicho esto, no hay una indumentaria ritual que mantener, es decir, no hay un uso extendido del enaguado (sólo 7 localidades de 30 lo mantienen), por lo que no hay un modelo masculino que conservar, y



47 Torreiglesias 2014. San Roque. Danza La Reverencia



48 Cabezuela. Corpus 2014.

por tanto la figura de la mujer aporta su propia indumentaria de manteo rojo y jubón/justillo. Tampoco podemos omitir en este punto, que la mujer también está a cargo de otras danzas procesionales en las que sí está contextualizado el uso de la indumentaria que presenta en los paloteos.



49 Muñoveros. San Félix 2014. Danza La Salve



50 Carbonero El Mayor. San Juan 2012

Concluyendo, y tomando como ejemplo las últimas fotografías, grupos masculinos, femeninos, mixtos, jóvenes, adultos o niños, todos con sus respectivas indumentarias, mantienen las danzas de palos en activo en un contexto ritual en la provincia de Segovia en la actualidad, en 30 localidades. Una realidad en la que se amalgaman estéticas variopintas fruto de la realidad ante la que nos encontramos.

No obstante es de justicia destacar en la indumentaria recogida, que los modelos de calzón corto recogidos desde la década de 1920 hasta la actualidad, guardan una gran homogeneidad en cuanto a estructura con una salvedad: el bordado blanco propio de las camisas masculinas ha sido sustituido por bordados negros mayoritariamente. Veamos un modelo masculino (infantil): con la estructura se mantiene con respecto a lo que actualmente se recoge en los modelos de danzantes de calzón corto (calzón, chaleco, camisa).



51 Traje de niño segoviano (1938). Museo del Traje.
Observamos la camisa bordada en blanco con chaleco de terciopelo labrado y adornos metálicos en la delantera. Espalda de lino picadas en negro

También observamos evoluciones y adaptaciones a los nuevo tipos grupos en los cuales desaparece la indumentaria de *la zorra* en la mayoría de ellos. No podemos decir que su figura haya desaparecido, pero sí su indumentaria característica y distintiva con respecto al grupo.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ COLLADO, F.: (2015): *Las danzas de palos en la provincia de Segovia: estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina*. Instituto de la Cultura Tradicional "Manuel González Herrero". Diputación de Segovia. Segovia.

—— (2012): "Los paloteos en la provincia de Segovia: análisis y estudio comparativo de su interpretación". *Cuadernos de Folklore nº 14: 301-3015.* Jentilbaratz.

—— (2013): "Las danzas de paloteo en Tabanera del Monte: análisis del repertorio para dulzaina". *Revista de Folclore Nº 382: 4-18.* Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.

LÓPEZ GARCÍA-BERMEJO, A., MAGANTO HURTADO, E., MERINO ARROYO, C. (2000): *La indumentaria tradicional segoviana*. Caja Segovia, Obra Social y Cultural. Segovia.

MAGANTO HURTADO, E. (2015): *Los danzantes de enagüillas*: *mapa geográfico-festivo a principios del s. XXI*. Instituto de la Cultura Tradicional "Manuel González Herrero". Diputación de Segovia. Segovia.

—— (2015): "Los *picaos* en la Indumentaria Tradicional Segoviana. Tipología, simbología y particularismos." La Palabra Vestida: Indumentaria histórica y popular. Excma. Diputación Provincial de Soria. Soria.

PORRO FERNÁNDEZ, C.A. (2012): *Repertorio segoviano para dulzaina: tonadas y bailes recogidos por Manuel García Matos en 1951: Bernardos, Abades y Nava de La Asunción.* Centro Etnográfico Joaquín Díaz.

—— (2015): *Etnografía de la imagen en Segovia: la colección del Padre Benito de Frutos*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana. Diputación de Segovia. Segovia.

VESTIR UN EXVOTO.

Mario González García

LOS EXVOTOS

El término exvoto procede de la palabra latina ex voto -procedente de un voto- y según la definición que nos da la Real Academia Española de la Lengua un exvoto es un don u ofrenda, como una muleta, una mortaja, una figura de cera, cabellos, tablillas, cuadros, etc., que los fieles dedican a Dios, la Virgen o los Santos en señal y recuerdo de un beneficio recibido, y que se cuelgan en los muros o en la techumbre de los templos. Es decir, una ofrenda que los gentiles hacían a su Dios.

Denominamos exvotos a aquellas ofrendas que a modo de acción de gracias se ofrecen desde los tiempos remotos hasta nuestros días a las deidades superiores, como agradecimiento por un bien recibido. Algunos de estos exvotos de gran importancia que están unidos a la cultura e historia, como la Venus de Willendorf en el año 25.000 a. C el ajuar funerario de la tumba de Tutankamon en el año 1327 a. C. los ofrendas en los templos de Grecia o Roma, los ajuares funerarios de la cultura Maya, etc., pero esos ejemplos nos quedan muy lejanos en el tiempo y estaríamos hablando de otro tipo de estudio, que en este ensayo no vamos a analizar.

Los exvotos a los que haremos referencia serán los más cercanos a nosotros, vinculados al pensamiento grecorromano en el que el miedo a un ser o seres superiores nos hacen vulnerables a la enfermedad y sobre todo a la muerte. Por lo tanto, nos centraremos en esos factores ideológicos, en cuanto a la cultura, el tiempo y espacio se refiere. La cultura es la cristiana, pues es en templos, iglesias y santuarios donde se encuentra la gran mayoría de ellos y están dedicados a imágenes devocionales de Cristo, la Virgen y los Santos. El tiempo en el que se centra esta ponencia son los Siglos XVIII, XIX y principios del XX; y el espacio, es el amplio solar Castellano-Leonés, donde aparecen repartidos en iglesias, santuarios, ermitas y humillade-

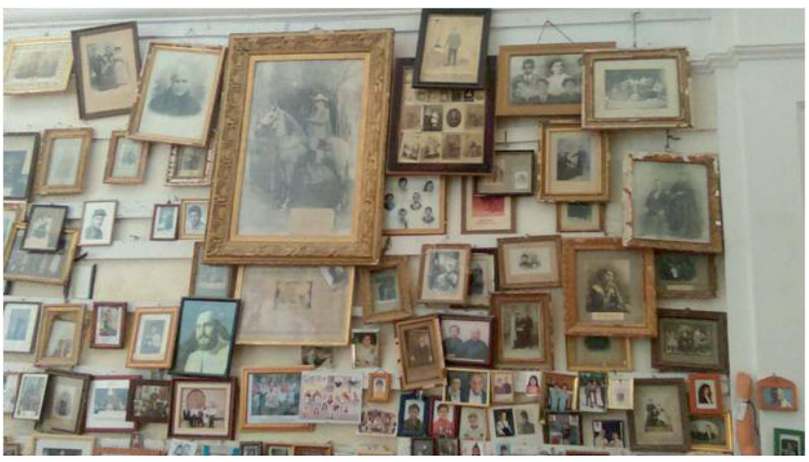


Fig. 1 Pared de la Ermita de Ntra. Señora de Tiedra la Vieja. Tiedra (Valladolid)

ros. En éstos podemos encontrar buena parte de exvotos en todas sus formas más arcaicas; formando parte del patrimonio de éstas, aunque en ocasiones sean consideradas obras menores y de poco valor.

Los exvotos son ofrendas votivas donadas por el agraciado, bien sea por sanación personal; o de un tercero para quedar constancia de la benevolencia de la imagen devocional a la que se encomendó el ansiado milagro. Una vez concedido, se plasmará mediante diversas formas estas muestras de acción de gracias, encontrándonos diferentes tipos de exvotos en cuanto a las diferentes técnicas artísticas a la hora de realizarlos.

Hay tres tipos de exvotos, los de cera, los ofréndales y los pictóricos.

Los exvotos de cera, como su propio nombre indica, son aquellos que están realizados en esta pobre, sencilla y económica materia prima, aunque en algunas ocasiones, nos encontramos este mismo tipo de representaciones en madera o metales nobles como pueden ser la plata, la alpaca, el estaño, el cobre y el plomo. Estos exvotos metálicos generalmente no superan los 20 cm, a diferencia de los de madera o cera, que en ocasiones son de tamaño natural, aunque también existan miniaturas de los mismos. Este tipo de ofrenda no era otra que la representación (a escala o a tamaño natural) del miembro sanado o dolorido. Con la llegada del plástico a mediados del S.XX se hacen exvotos con este material, encontrándose muy pocos ejemplos, que pierden la esencia popular, artesanal y autóctona de los fabricados en cera, madera y metales, frente a estos modelos surgidos de la producción industrial.



Fig. 2 Exvoto de celuloide. Segunda mitad del s. XX, Tiedra (Valladolid).

Los exvotos ofrendales son las joyas, alhajas y objetos de valor familiares que se donaban a dichos santuarios e imágenes devocionales. También considero exvotos ofrendales a las melenas y cabellos que se ofrecían –teniendo en cuenta el gran valor simbólico que el pelo tenía en esta sociedad para la mujer- y que se colocaban en paredes, techumbres, rejas y altares.



Fig. 3 Pelo trenzado donado al Cristo de las Batallas. Toro (Zamora)

El tercer tipo de exvotos, son los pictóricos. Son los más abundantes y autóctonos, pues mantienen un carácter muy popular y apegado al pueblo. Estos son los que más datos e información nos aportan, tanto por los materiales y técnicas empleadas, como por el estudio antropológico, etnográfico e histórico que en ocasiones se pueden hacer de ellos. A estos exvotos pictóricos podríamos clasificarlos en infinidad de apartados diferentes, según los diferenciáramos por las técnicas artísticas, las épocas, los soportes sobre los que se realizan, e incluso por lo que en ellos se muestra. Para una clasificación más sencilla, vamos a diferenciar entre los pictóricos realizados por profesionales y los pictóricos elaborados por aficionados.

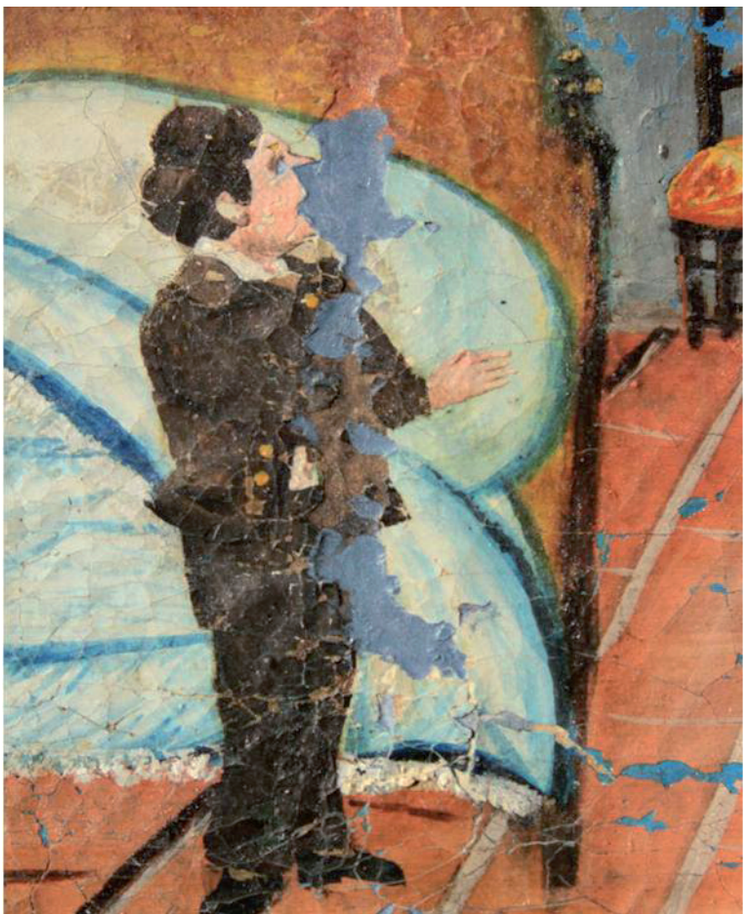


Fig. 4 Detalle de un exvoto pictórico.

Los exvotos pictóricos profesionales son aquellos que están realizados por pintores de manos hábiles para una clase social más pudiente. Estos artistas son conocedores de las medidas y perspectivas; y emplean pigmentos de buena calidad sobre las bases adecuadas (lienzos o cuadros bien afianzados) acompañando en muchas ocasiones por marcos simples o labrados. Estos exvotos que no siempre se firmaron estaban realizados por maestros pintores o aprendices adelantados que contaban con un gran protagonismo dentro de la comunidad.



Fig. 5 Exvoto pintado por un profesional. Toro (Zamora).

Los exvotos de aficionados son aquellos que salieron de manos inexpertas, desconocedoras de perspectivas y no muy hábiles en el manejo de las artes pictóricas, para una clase social más modesta, que en ocasiones empleaban peores calidades en cuanto a pigmentos y bases; como por ejemplo, tablillas, maderas y cuadros reutilizados. Estos exvotos guardan el carácter popular y etnográfico porque desde su visión más *naif*, nos muestra lo sencillo de la escena, los personajes y el entorno en el que sucede, mediante su pintura.



Fig. 6. Exvoto pintado por un aficionado. Toro (Zamora).

En 1880 aproximadamente aparecería otra rama dentro de los exvotos pictóricos que serian los exvotos fotográficos, realizados por fotógrafos profesionales, que ponen de moda el inmortalizar a personas y en ocasiones recrear escenas, dejando relegado en un segundo puesto a los exvotos pictóricos antes mencionados.



Fig. 7. Exvoto fotográfico. Tiedra (Valladolid).

Ha sido el pueblo el que ha conservado esta manera de dejar constancia de modo elitista, como si fuera un mecenas del renacimiento. El mecenas ofrecía un cuadro con la imagen devota, apareciendo el protagonista de rodillas junto a ella, o la batalla ganada, bajo la protección de Cristo o la Virgen, a la que se había encomendado. Este mecenas era representado en medio de la escena bélica apareciendo en primer término, y a cielo abierto la protectora imagen intercediendo. Así, estas imágenes permanecían decorando a modo de agradecimiento perpetuo en los muros de muchos palacios, templos e iglesias; mostrando así la misericordia de Dios y los Santos. De esta manera es el pueblo quien imita modestamente a esta adinerada clase social, que nace en los S.XV-XVI, representando sanaciones y favores. Realizadas en bases y materiales menos costosos y elaboradas en general por manos menos expertas, pero con el mismo fin, el del agradecimiento y recuerdo del poder sanador y benévolo de una imagen devocional.

A la hora de hacer un exvoto, fuera este realizado por un pintor profesional o aficionado se tenía en cuenta un orden. En primer lugar, tenía que haberse producido la curación o el favor que a esa fuerza suprema se había pedido, para posteriormente, bajo el beneplácito de la iglesia que autorizara la realización del exvoto. Posteriormente había que encontrar un pintor que pudieran permitirse económicamente para hacer ese sacro-cuadro o altarcillo, que es como en algunos lugares denominan a los exvotos.

Con el milagro realizado, dado el consentimiento de la iglesia y con el pintor contratado; llegaría el momento central de esta comunicación: cómo el pueblo representa lo sucedido. Es el momento de soledad, dolor y angustia en el que el devoto pide el favor y se siente acompañado por la fuerza superior de la imagen devocional. En algunos casos se recreaba la escena en la misma habitación o lugar donde se pidió la sanación o el favor. Por ejemplo, si era enfermo de cama la representación tenía lugar en una alcoba. En ocasiones incluso se ataviaban exactamente igual que en el momento que querían representar, para ayudar al pintor a la hora de plasmar el milagro. En otros casos se describía oralmente lo sucedido. De esta manera el artista se hacía a una idea de cómo estaban vestidos los personajes y colocados los objetos de la escena. Por último se dejaba un espacio, generalmente en la parte de abajo a modo de cartela donde se escribía el nombre del que encarga el exvoto, el del beneficiario del milagro, lo sucedido y la fecha. En otras ocasiones solamente aparecía reflejado el agradecimiento y la fecha. Este tipo de composición con inscripciones en la parte inferior es muy habitual sobre todo a finales del S.XVIII y el S.XIX. En los siglos anteriores, sin embargo las inscripciones aparecen dentro de cuadros, óvalos u otras florituras decorativas propias de los siglos XVII y XVIII. Una vez realizada la obra artística, finalmente los exvotos se ofrecían en una misa de acción de gracias a la que asistía el devoto agradecido, acompañado por el intercesor / intermediario e incluso por otros familiares y amigos. En la misa, después del rito de comunión o rito de acción de gracias, y tras la bendición del exvoto, éste se colocaría junto a los demás exvotos en el lugar reservado a ellos.

Como curiosidad apuntaremos que en muchas ocasiones los familiares descendientes del propietario del exvoto, una vez fallecido este, borraban la cara del familiar en señal de duelo y respeto. De esta manera, nos encontramos algunos exvotos en perfecto estado de conservación que tienen la cara borrada.

Vestir un exvoto, no es otra cosa que observar desde la perspectiva etnográfica y antropológica, la forma y el gusto en el vestir, que gracias a estas representaciones populares y arcaicas han llegado hasta nuestros días. Esta información es muy valiosa a la hora de portar y lucir el traje tradicional en nuestros días, un gusto y una manera de vestir que en gran parte se pierde por las modas, la comodidad, el poco conocimiento y el escaso cuidado que se pone en el momento de ataviarnos. Cuando se pretende vestir según la moda de finales del S. XVIII y del S.XIX es importante ser lo más fieles a los parámetros que en aquellos años existían.

Haremos un pequeño recorrido por algunas de las iglesias, ermitas, santuarios y templos que conservan estos exvotos, auténticas joyas populares, que por su escaso valor artístico frente a retablos, esculturas y pinturas de mayor calidad, pasan desapercibidas ante nuestra mirada. Desgranaremos la forma de vestirse, en algunos de los ejemplos que mostramos, el paralelismo entre unos y otros y en algunas ocasiones lo que nos ha llegado y conservamos a la hora de ataviarnos hoy en día.

LA INDUMENTARIA POPULAR FEMENINA EN LOS EXVOTOS.

La imagen de las devotas que aparecen en estos exvotos, viene dada por un gusto y convencionalismo social marcado por el recato en primer lugar y por una religiosidad basada en la pauta de temor de Dios. Mostrando de esta manera una imagen piadosa que podemos observar en todas las representaciones. La moda imperante y los gustos de la época a la hora de vestir no tienen nada que ver con la sociedad actual. Se valoraba muy positivamente la palidez de la piel, y de esta manera, un gusto por el recatamiento.



Fig. 8. Exvoto ofrecido a la Virgen de Serosa (Valladolid).

A la hora de vestir, se utilizaban unos patrones básicos basados en talles estrechos y caderas marcadas por ampulosas faldas que llegaban a a ras de suelo, o en otras ocasiones a los tobillos, dejando entrever el calzado y las calcetas.

A continuación describiré las piezas de indumentaria más características que aparecen y lucieron estas devotas en los exvotos conservados y que han llegado a nuestros días.

Las medias que podemos observar son blancas generalmente y aparecen algunas en colores claros. Son tupidas, sin apenas calados ni adornos. Sobre estas, a modo de ropa interior, acompañarían varios pares de enaguas, siendo las primeras lisas y las últimas decoradas con diferentes labores, bordados y jaretas; diferenciando las enaguas entre bajeras y cimeras según su posición.

Encima de esa ropa interior, se iban colocando y superponiendo dos, tres, o más manteos lisos de diferentes grosores, llamados bajeros, sobre el que se colocaban sayas, basquiñas, cobertores o el manteo bueno, cimero o de domingo (como se solía denominar). El patrón de estas piezas de cintura para abajo no es otra que una pieza rectangular cosida a modo de cilindro de aproximadamente 3 metros, según el propio gusto y moda. Estas faldas, o cualquiera de los nombres que se le diese, se ciñen a la cintura mediante callos, tablas, frunces o simplemente un doblez para pasar un cordel o cinta, dejando la prenda con abundante vuelo en el bajo, acampanando así la forma y la silueta de la mujer.



Fig. 9 Exvoto dedicado a santa Casilda (Burgos).

Para el día a día, la mujer vestía camisa de lienzo, que solía ser lisa y sin labrar a excepción de los puños y sobrepuños que se decoraban con pliegues (callos) que posteriormente se bordaban. Estas camisas se abotonaban con botones elaborados con hueso o hilo mediante presillas u ojales.

Sobre estas camisas se ponían chalecos, chaquetillas, almillas, justillos, jubones o bombos. Prendas sencillas sin grandes labores que estaban confeccionadas utilizando diversos tejidos, según los gustos y posibilidades. Estas prendas de busto, podían o no hacer juego con la falda o el resto del vestido, denominándose "juego completo" si estaban confeccionadas en la misma tela o "varias piezas", si no guardaban relación entre ellas.



Fig. 10. Exvoto dedicado a santa Casilda (burgos).
En él se aprecia a una devota vestida con lo que podríamos denominar un juego completo que sería una prenda de busto de la misma tela que la falda.

Los mandiles en su gran mayoría eran amplios y de telas sencillas, de una largura considerable en torno a setenta u ochenta centímetros aproximadamente, aunque había mandiletes (de menor tamaño). La variedad de estas piezas es muy considerable, teniendo en cuenta la innumerable cantidad de tipos según sus materiales, formas y decoraciones.

Es habitual encontrar en los exvotos una costumbre bastante extendida de lucir pañuelos que se ataban en su mayoría en la barbilla o en la nuca. En algunas zonas es más común verlo atado en lo alto de la cabeza. Debajo de los pañuelos, el pelo estaba recogido y la frente despejada -no estaba bien visto que la mujer estuviese despeinada y con el pelo en la cara- de acuerdo con esa imagen de la mujer devota y piadosa. El cabello estaba adornado por cintas que sujetaban los moños simples, los picaportes, las trenzas o las castañas, acompañadas por peinetas de pasta o latón.

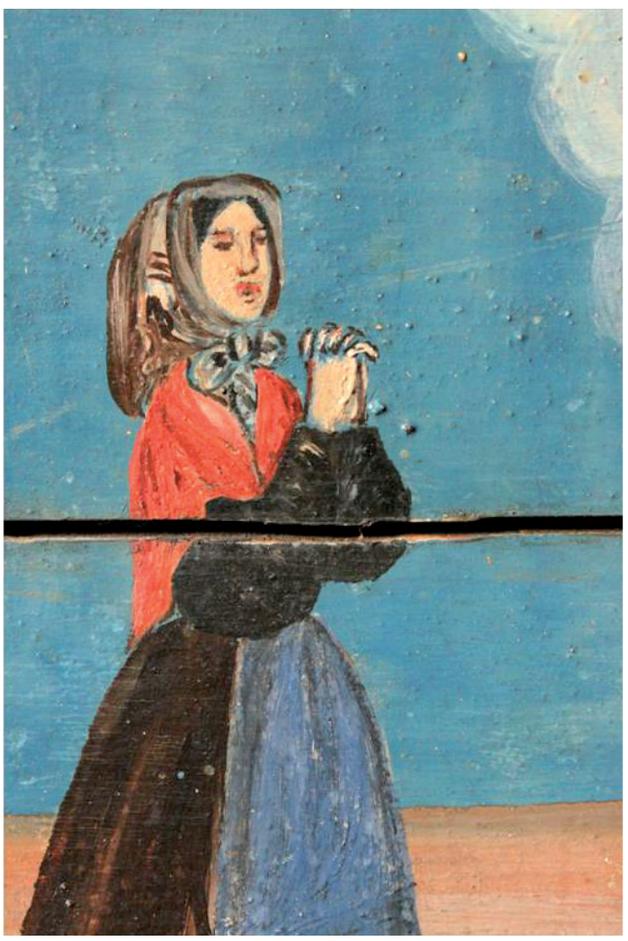


Fig. 11. Exvoto pictórico que muestra a una vota con pañuelo a la cabeza.

La vestimenta de mujer se completaría con pañuelos de merino, o de Manila (con o sin fleco) sin olvidarnos de los muy habituales mantones de 1000 colores de cachemir de capucha o de ocho puntas. También aparecen los pañuelos serigrafiados denominados franceses, pañoletas de bobine (de hilo fino o de lienzo) con un sin fin de bordados en hilos, lentejuelas, huevecillos, lanas de colores y en ocasiones otros elementos metálicos como los talcos. Estas pañoletas o mantoncillos suelen estar rematados con encajes de bolillos, cerras, ondas con festón y vainicas. Estos mantones eran utilizados por la mujer para cubrir sus hombros como señal de respeto y decoro, aunque en ocasiones tenía también la doble función de proteger el cuerpo del frío, además del uso de las mantas, toquillas o mantones de rizo entre otros.

Existen representaciones con una gran diversidad de peinados y maneras de recoger el cabello, como pueden ser: moños altos, bajos, roscas, trenzas, rodetes o castañas. Los moños llamados de *picaporte* fueron los peinados mas utilizados el los días festivos junto con las famosas ondas al agua y los rizos de moda en las primeras décadas del siglo XX. Estos peinados eran adornados con horquillas, agujones, peinas y un sin fin de cintas de seda y otros tejidos brocados con el fin de resaltar las facciones de la cara.



Fig. 12. Exvoto dedicado a santa Casilda (Burgos). En este exvoto podemos observar a las devotas de la escena, una con un pañuelo francés rojo y la otra con un mantón de 1.000 colores.



Fig. 13. Exvoto ofrendal, dedicado al Cristo de las Batallas Toro (Zamora). Este está compuesto por dos trenzas de picaporte de gran tamaño.

En lo referente a la joyería las mujeres suelen estar representadas con gargantillas, ahogaderas, aderezos, collaradas de diferentes materiales como coral, azabache, piedra, coralina, pasta de vidrio; sin olvidarnos del oro y la plata. Estas mujeres lucían las joyas en pecheras y cuellos junto con otros elementos centrales de los collares como son veneras, sofocantes, relicarios, cruces, medallas y amuletos. Estos adornos cumplian una doble función; la meramente decorativa; y la protectora, de acuerdo con las creencias populares sobre algunos amuletos con un carácter mágico dentro de la tradición. Los pendientes y los anillos son muy utilizados por las mujeres que aparecen en este tipo de representaciones populares, observando una variada tipología de los mismos. También aparecen otros elementos relacionados directamente con la religión católica como los escapularios y el rosario muy utilizado por las devotas.



Fig. 14. Exvoto que nos muestra indumentaria y joyería.



Fig. 15. Cruz de oro y diamantes como el que se observa en la fig.14.

Este tema que relaciona las representaciones populares, los exvotos y la indumentaria es un tema muy amplio para tratar en una comunicación y del que solamente he tratado de esbozar. La extensión del tema viene dada por la variedad geográfica y temporal a la que nos enfrentamos en cada exvoto. Es importante señalar también la variación que existe en indumentaria en cuanto a nivel económico y social de la devota, refiriéndose la anterior descripción a la mayoría de exvotos consultados, que pertenecen a un status social medio. Dependiendo el nivel económico y social podemos observar la inclusión o exclusión de piezas dependiendo el espacio, el lugar, el tipo de celebración o la época.

Todos estos elementos tratados a la hora de *vestir un exvoto* nos dan información de cómo es la mujer, su estatus social, su familia, sus creencias; manteniendo siempre eso sí, una imagen femenina y coqueta.

LA RECOPILACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL SORIANA. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Revisión de los trabajos realizados y resultados de las campañas 2014 y 2015 de la Diputación Provincial

David Álvarez Cárcamo

La recopilación de la Tradición Oral en general y de la musical en particular no es un fenómeno nuevo. Casi dos siglos llevan diversos investigadores registrando las manifestaciones que el pueblo ha creado y conservado a lo largo de los siglos.

En el caso español, podemos situar el comienzo de las recopilaciones sistemáticas de música popular de tradición oral en la recopilación y publicación del *Cancionero de Castilla* de Federico Olmeda, en 1902. Desde ese momento han sido muy numerosas las ediciones, escritas primero y mediante grabaciones audiovisuales después. Decenas de miles de documentos han sido registrados en estos últimos cien años.

La provincia de Soria, al igual que el resto de territorios hispanos, ha sido objeto de varias campañas de recogida. Incluso tiene el privilegio de contar con varios documentos, procedentes en su mayoría de El Burgo de Osma, en el ya citado trabajo de Olmeda, nacido en dicha ciudad soriana.

Pocos años después, en la década de los años veinte, el alemán Kurt Schindler, recorrió las tierras sorianas registrando materiales musicales en su viaje de investigación, llevado a cabo en España en varios periodos. El resultado fue excelente, estando representados en su obra 63 núcleos de población y legándonos ceca de 400 documentos. Este trabajo de Schindler es la mejor y más completa muestra de música de tradición oral soriana recopilada hasta el momento.

Con posterioridad, como analizaremos a continuación, hubo varios intentos de recogida y salvaguarda del cancionero soriano, pero no tuvo la suerte de otros territorios que desde los años 40 disfrutaron de continuadas recopilaciones sistemáticas y que en las décadas de los ochenta y noventa, cuando las técnicas de grabación estaban disponibles para la mayoría de los investigadores, tampoco tuvo un verdadero barrido o campaña exhaustiva, como sí tuvieron (y siguen ampliando) provincias como Burgos, Madrid, Asturias, León, Zamora o las provincias aragonesas. Dichas grabaciones han dado como fruto trabajos muy amplios, como los cancioneros preparados por Miguel Manzano en Zamora, León o Burgos, los cancioneros de la Comunidad Valenciana u obras de carácter fonográfico como las surgidas de la iniciativa del Consorcio de Fomento Musical de Zamora, el Archivo de la Tradición Oral de Palencia, obra de Carlos Porro o toda la obra, en papel y en sonido, llevada a cabo por José Manuel Fraile Gil en Madrid.

Este olvido por parte de los investigadores ha tenido como consecuencia el convencimiento de una pretendida pobreza en la música y tradición sorianas, comparadas con las de provincias cercanas, más afortunadas en iniciativas de salvaguarda y difusión de este patrimonio, como Burgos y Segovia.

Por ello la Excma. Diputación Provincial de Soria decidió, en el año 2014, dotar tres becas para la recopilación, estudio y publicación de un cancionero tradicional de la provincia de Soria. Dichas becas estaban destinadas a jóvenes investigadores y hacían especial hincapié en la recogida de campo. El fin era solventar la situación de olvido y ostracismo que sufre la provincia en el terreno de los estudios de la tradición.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES TRABAJOS REALIZADOS HASTA 2014

La única iniciativa que puede tenerse como una verdadera recopilación sistemática de la tradición musical soriana es la llevada a cabo en 1930/31 por el alemán Kurt Schindler. Dentro de sus viajes por España para estudiar su folklore acabó recayendo en Soria, donde encontró una amable acogida por parte de la población e incluso de las instituciones, incluido bando de la Diputación pidiendo a los sorianos que colaboraran

El resultado de ese trabajo es una colección de 456 tonadas, muchas de ellas, 362, ya publicadas en su obra "Música y poesía popular de España y Portugal". En ese corpus observamos un repertorio y unas sonoridades que, casi un siglo después, nos han seguido apareciendo. Temas como las albadas de boda, canciones de ronda arcaicas, los romances, las jotas de aire aragonés, villancicos, danzas de paloteo o temas relacionados con el ciclo de semana santa siguen apareciendo en versiones que nos resultan muy familiares a las que compilara el alemán. El porcentaje de los diferentes repertorios es aproximadamente el mismo. Podemos señalar, comparando nuestros resultados con los de Schindler, que consiguió retratar de forma muy aproximada la música soriana.

Destacaremos algunos géneros que actualmente han desaparecido casi en su totalidad. Uno de ellos es el de los bailes en ritmo binario, que documenta Schindler en algunos pueblos como San Pedro Manrique ("Molondrón, al agudo") o Castilfrío de la Sierra con el nombre de "el triscao" o con la denominación de "vilano" en San Andrés de Soria. Este tipo de bailes apenas han sobrevivido, salvo alguna melodía refugiada en otros géneros. O el "baile del pollo", en los pueblos del extremo sureste, como un fenómeno procedente o mantenido por los músicos del pueblo de Maranchón (Guadalajara). En este sentido los testimonios de Schindler adquieren un valor incalculable.

Otra diferencia podemos documentarla en los paloteos. Muchos de ellos se han conservado sin apenas variación, como los de Sotillo del Rincón o Valdeavellano de Tera y en otros casos, como Casarejos, hemos recogido mayor número de documentos que el alemán. Sin embargo también se da el caso contrario en que la tradición ha desaparecido quedando tan solo restos como ocurre en Cidones, o apenas el recuerdo, como en Montenegro de Cameros y o bien ya no queda ni rastro como en Fuentetoba.

En la categoría de las peticiones cuaresmales Schindler solo referencia alguna transcrita en Medinaceli. Desconocemos la causa del desinterés por este repertorio, de antañones textos y arcaicas melodías. Y no ha de ser porque estuviera olvidado, ya que hemos documentado los "juegos" completos de peticiones cuaresmales en una veintena de localidades y sumando las poblaciones en las que hemos recopilado temas de este tipo, alcanzamos el medio centenar.

En lo referente al romancero, la obra que comentamos es básica para estudiar este género en Soria. Las versiones que registra en Sarnago o San Pedro Manrique son de las más interesantes entre las halladas hasta hoy en tierras sorianas, una de las más olvidadas en el estudio de sus romances.

Por último, conviene tratar el tema de la jota. La jota en Soria, como ha escrito en ocasiones Miguel Manzano [1] tiene pendiente un estudio para documentarla convenientemente, ya que es extraño que en la recopilación de Schindler no parezca la riqueza melódica de provincias cercanas como Burgos o Segovia. Tras nuestros trabajos podemos afirmar que el panorama que conoció Schindler se ajusta a la realidad, dominando claramente las jotas de tipo "aragonés" en la totalidad de la provincia, siendo los ejemplos que se alejan de ese tipo muy escasos. Estamos, por lo tanto, ante otro acierto de Schindler en el registro de la música soriana.

Como comentario final a esta obra hay que señalar que es una magnífica muestra de la tradición de esa provincia, no igualada hasta la actualidad y que nos sirve como base para estudiar la pervivencia y evolución de los repertorios.

La siguiente iniciativa que vamos a comentar es la acometida por Juan Tomás en 1947, bajo la coordinación del Instituto Español de Musicología. Dicha institución, creada en 1943, tenía como fin registrar los últimos testimonios (siempre son los últimos) del folklore español, muy maltrecho tras la Guerra Civil. Para ello encargaron misiones a algunos especialistas como Manuel García Matos, Juan Tomás, Bonifacio Gil o Arcadio de Larrea. De forma simultanea convocaron concursos en los que presentaron sus trabajos mu-

[1] MANZANO, Miguel. "La jota como género musical". Editorial Alpuerto. Torrejón de Ardoz 1995. Páginas 343 y 344.



chos recopiladores, por lo que el número total de documentos es abrumador, aunque cuantitativamente esté muy lejos de ser verdaderamente representativo de las diversas provincias ya que, a excepción de algunas muy bien representadas, como Zamora, Huelva, Madrid o Huesca, la mayoría cuentan con algunas misiones o concursos con datos interesantísimos, pero muy lejos de resultar exhaustivos.

La provincia de Soria mereció una de las misiones. Le fue encomendada al catalán Juan Tomás y la llevó a cabo en 1947. Visitó siete localidades, El Burgo de Osma, Osma, Valdenarros, Barcebalejo, San Esteban de Gormaz, Almazán y Soria (Las Casas), de donde obtuvo 207 canciones, de esas y algunas otras localidades. El resultado fue bueno, pero muy alejado de las 361 canciones publicadas por Schindler.

En la Misión 17 hallamos algunas piezas muy representativas de la tradición soriana, la mayoría de ellas aún presentes en la memoria de muchos transmisores, tales como las albadas de boda, de las que Tomás da cumplida referencia con la magnífica versión, con un texto extensísimo, tomada de Flor Frías, emblemática informante, como veremos, en El Burgo. También aparecen las melodías (mas no los textos) de las de Barcebalejo y Valdenarros.

La ceremonia del gallo de carnaval figura perfectamente explicada y con la melodía transcrita en Barcebalejo. Lástima que no aparezca más texto. En nuestras pesquisas hemos encontrado algunos interesantísimos, como comentaremos en nuestro apartado.

El romancero es otro género compilado muy dignamente en la encuesta de Juan Tomás. Varios de ellos con el texto consignado al completo. Lo mismo podemos decir de villancicos, recogidos con una abundancia sorprendente, destacando los ejemplos de Almazán, San Esteban y el Burgo. Los paloteos completos de Las Casas o multitud de temas infantiles completan la colección, junto a ejemplos del repertorio religioso de Semana Santa y Cuaresma, este último, al igual que Schindler, poco documentado respecto a la importancia que tiene en tierras sorianas.

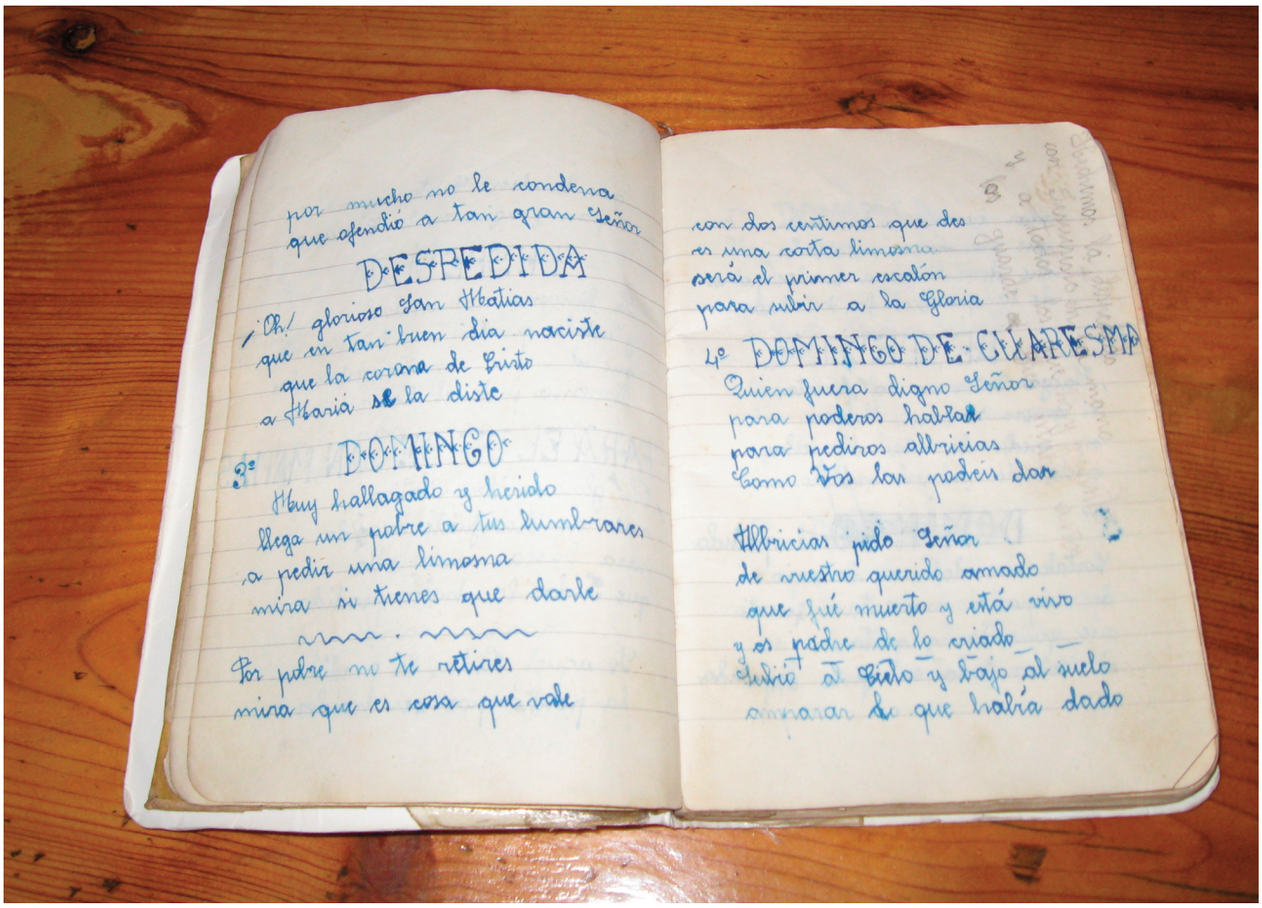


Un apartado interesante de la música soriana, pero poco presente en este trabajo es el de las rondas navideñas, muy comunes en el occidente soriano. Tomás da noticia de ellas con ejemplos de Valdenarros y otro procedente de Langa de Duero.

En lo referido a la música instrumental, de gaita (dulzaina) y tamboril, consigue anotar varias ruedas, en su característico ritmo quebrado, oídas a gaiteros y músicos de Ucero y Matanza, El Burgo de Osma y Almazán. De este último también refleja el antiguo baile del Milano, posiblemente emparentado con los "vilanos" de Schindler. De los gaiteros de Ucero y Matanza rescató una diana.

En general se trata de una recopilación interesante, como casi todas (bienvenidas sean), pero apenas descubre novedades sorprendentes ni documenta algunas manifestaciones, como los bailes de pandereta, de los que no da noticia, u otros están escasamente presentes, a pesar de su abundancia, como las citadas rondas de navidad, los cantos petitorios de carnaval o las albadas y cantos de boda, todavía muy vivos en las mentes de los sorianos.

Después de esta campaña podemos decir que el folclore soriano queda en el olvido, a excepción de las iniciativas de Sección Femenina, siempre tan controvertidas por su alejamiento de la realidad tradicional. Hasta la llegada, casi fortuita, de Luís Díaz Viana, hermano de Joaquín Díaz, con quien había emprendido, años antes, una recopilación por tierras vallisoletanas. Aprovechando estos precedentes y su condición de profesor de Lengua Castellana y Literatura en el Instituto Antonio Machado, emprende una encuesta romancística por la provincia. Aunque su principal objetivo era recuperar romances, sabemos que recoge todo tipo de materiales folklóricos. El número de localidades que visita o documenta, que sepamos, es de 37. Los resultados de esta pesquisa es la edición, por parte de la Institución Provincial, de la obra "Romancero Tradicional Soriano", en el que incluye 76 textos, algunos acompañados de una trascripción musical. Además, la obra se acompañaba de unas cintas con fragmentos de las grabaciones originales.



No podemos valorar de forma completa esta iniciativa, ya que desconocemos los resultados. Sabemos, porque el propio Díaz nos lo dice, que recogió albadas de boda, temas de ronda o religiosos, pero todo ese caudal permanece inaccesible, por el momento. En lo tocante a los romances, su colección completa y complementa a la de Schindler y aporta algunas novedades interesantísimas al corpus soriano. Como la versión que ofrece de "La Gallarda", de "La muerte ocultada" o de "La mala suegra". A ello se suma la novedad de incluir composiciones más modernas, como las coplas de ciego o las coplas locales, en un número bastante elevado.

En cuanto a los pueblos visitados, destacan sobre los demás El Burgo de Osma, Almajano, Sotillo del Rincón, Aldehuela de Periáñez y Ólvega. Los tres que hemos citado en primer lugar nos dan pie para comentar un curioso fenómeno que no solo se ha dado en Soria. Por diversas razones, algunas poblaciones se han convertido en blanco continuo de los buscadores de música y tradición oral. Una de las causas puede ser el mayor apego de dichos pueblos a lo antiguo, como los ejemplos de Lagartera en Toledo, Val de San Lorenzo en León, Arroyo de la Luz en Cáceres, Hacinas en Burgos o Candeleda en Ávila. En el caso soriano pueden incluirse en esta categoría a San Pedro Manrique, célebre por su celebración de San Juan o a Sotillo del Rincón, conocido por sus danzas de paloteo desde tiempo atrás y objeto de visitas por parte de Schindler, Luís Díaz, Enrique Cámara, nosotros mismos y algunos investigadores más. Otra causa que ha hecho muy visitados a algunos pueblos es el haber sido ya visitados por otros investigadores en otra ocasión y debido a los buenos frutos, ser buena opción para comenzar una nueva encuesta. Tal puede ser el caso de Almajano o El Burgo de Osma, localidades sorianas que han sido visitadas reiteradamente por la práctica totalidad de los encuestadores que han recalado en tierras sorianas. Afortunadamente, ambos municipios han aportado material abundante y valioso a las recopilaciones. Precisamente de estos dos núcleos de población proceden dos de las informantes más míticas del panorama soriano. Inés Solano, de Almajano y Flor Frías, de El Burgo de Osma, perfectas conocedoras de la tradición local y excelentes transmisoras. En Almajano hemos podido entrevistar a la hija de Inés, Teo Antón Solano, que recuerda gran parte del repertorio materno.

Pocos años después de que Luís Díaz llevara a cabo su recogida, echa a andar una iniciativa imprescindible para la salvaguarda del patrimonio musical de Castilla y León, el programa *Raíces* de RNE Burgos, dirigido por Gonzalo Pérez Trascasa y Luís González y a partir de 1989 por Gonzalo Pérez y Ramón Marijuán Adrián, con el nombre de *El Candil* y hasta su desaparición de las ondas en 1995. El fruto de este programa se cristalizó en la publicación de 10 discos compactos con temas seleccionados de todas las provincias de la comunidad y que lleva el título de *La música tradicional de Castilla y León.*

Para ese programa se hicieron grabaciones en una docena de poblaciones. Los resultados fueron buenos, en algunos casos, óptimos, como lo recopilado en Santa María de las Hoyas, San Pedro Manrique o Rejas de San Esteban.

Los diversos géneros musicales están representados, no solo en el total de grabaciones, sino también en la selección que pasó a formar parte de la colección de discos antes citada. Albadas de boda, jotas de pandereta, rondas de Navidad y del reinado, peticiones cuaresmales, cantos de Semana Santa, dianas, ruedas y jotas de dulzaina, danzas rituales, canciones de carnaval, cantos de mayo, romances, jotas con acompañamiento de cuerda o el Rosario de la Aurora. También se documentaron muestras de los principales instrumentos musicales de la provincia: gaita (dulzaina) y caja, pito hecho de caja de puros, pandereta, almirez y guitarra y bandurria.

El resultado, como vemos, constituye la mejor muestra de documentos sonoros, por calidad y cantidad, registrada hasta el momento de la implementación de las becas que nos ocupan.

Durante esos mismos años, décadas de 1980 y 1990, en toda España se llevaron a cabo trabajos y publicaciones relacionados con el movimiento cultural surgido tras la Transición, que tenía como fin la recuperación de la verdadera tradición, mediatizada por la Sección Femenina. En Soria destaca la publicación de un disco con parte del repertorio de Cerásero Martín, gaitero de El Royo y dulzainero más influyente y conocido de nuestra provincia.

La década de 1990 y los primeros años del S. XXI vieron algunos proyectos más, en concreto los realizados por Manuel Rodríguez Centeno, maestro de educación infantil, en los Campos de Gómara y las grabaciones hechas por Carlos Antonio Porro en una docena de localidades sorianas. Ambas iniciativas alivian un poco la escasez que, hasta ese momento, había en lo referente a grabaciones de campo sorianas.

Pero es en el año 2003 cuando Enrique Cámara de Landa comienza un nuevo proyecto, encaminado a documentar las manifestaciones musicales de carácter popular en la provincia. Años después reconduce sus proyectos para estudiar el fenómeno de los "protagonistas de la tradición". El fruto de esa labor, apoyada por la Universidad de Valladolid, en la que Cámara de Landa imparte docencia, es la recopilación de una completa muestra de materiales y géneros de la tradición oral soriana. También hay muchos registros de las músicas actuales que se inscriben en las fiestas populares. Consecuentemente una gran parte de las tomas no corresponden a melodías pertenecientes a la tradición oral. La causa de ello es la metodología y fin del estudio, encaminado a analizar las manifestaciones musicales "actuales" y no la tradición oral como tal. A pesar de ello, como decimos, y especialmente en algunas de las entrevistas a los "protagonistas de la tradición", aparecen repertorios antiguos, muy interesantes y representativos de Soria.

Entre las localidades y personas visitadas sobresale Felicidad Martínez Utrilla, de Monteagudo de las Vicarías, ya grabada por Gonzalo Pérez y posteriormente colaboradora de nuestra beca [2]. Almajano es otro pueblo presente en los trabajos de Cámara y como hemos visto es otra de las localidades "fetiche" de la tradición soriana, como San Pedro Manrique, también incluido en el estudio. Santa María de las Hoyas, en cambio, no ha tenido tanta presencia en los primeros trabajos de documentación etnográfica, aunque desde finales de los años ochenta, con su aparición en el programa de RNE de Gonzalo Pérez y Ramón Marijuán, ha sido repetidamente visitado y ha proporcionado unos frutos más que considerables.

En cuanto a los géneros documentados por Cámara tenemos que destacar la magnífica colección de romances y cantos narrativos cantada por Pablo Espuelas del Rincón, de San Pedro Manrique. Los completos repertorios de Almajano, Montegudo de las Vicarías, Santa María de las Hoyas, Fuentelmonge y Abejar, por destacar los más relevantes, nos brindan la oportunidad de escuchar canciones de Semana Santa y Pas-

[2] Fallecida en enero de 2016. Desde estas líneas queremos rendirle un sentido homenaje.



cua, peticiones cuaresmales, albadas de boda, romances, coplas de ciego, jotas de ronda, de baile y de estilo, canciones infantiles y villancicos.

Y en esta situación se llega al año 2014, en que la Diputación de Soria sopesa la necesidad de emprender una gran campaña, sistemática, exhaustiva y que comprenda la totalidad de las comarcas provinciales, muy disparmente representadas en las anteriores recopilaciones.

Las causas de que la Diputación acometiera este proyecto son las siguientes:

– En comparación con otros territorios, Soria necesita una obra que abarque en su totalidad su música de tradición oral. Como vemos en las anteriores recopilaciones, exceptuando la de Schindler, falta una obra que totalice los géneros, sonoridades y tradiciones de toda el área geográfica soriana y que complete y actualice la del alemán.

– Se considera perentoria una gran campaña de grabaciones. Dentro de algunos años apenas quedarán testigos de esa cultura musical, especialmente de las manifestaciones más valiosas y antiguas, debido a la avanzada edad de gran parte de los informantes.

Para tal fin es necesario diseñar un plan de encuesta que abarque todo el territorio. Si hacemos un análisis pormenorizado de las localidades representadas en todos los trabajos arriba reseñados, observamos algunas áreas prácticamente olvidadas por todos los recopiladores. El ejemplo más claro es la franja limítrofe con Guadalajara y en especial la comarca de Tiermes, compuesta por municipios como Retortillo de Soria, Montejo de Tiermes, Liceras, Recuerda, Caltojar o áreas de los de San Esteban de Gormaz y Berlanga de Duero. En esas tierras apenas han recalado los interesados por la tradición oral. Otra zona olvidada es la Tierra de Almazán, también escasamente visitada, como los pueblos de la "Raya" con Aragón, también bastante menos representados que los de las Tierras Altas, la Tierra de Soria o el Páramo. O pueblos como Fuentearmegil, Almajano, San Pedro Manrique, El Burgo de Osma y El Royo, repetidamente visitados.

Es imprescindible conocer lo ya recogido con el fin de ampliar y completar los diversos géneros. Por ello una de las primeras labores llevadas a cabo por los miembros del equipo encargado de este proyecto ha sido el estudio de las recopilaciones antiguas y la búsqueda de referencias a otras menos conocidas, para conocer, lo mejor posible, el repertorio soriano y para servirnos de guía en nuestras pesquisas. El abordaje de estos materiales nos fue más fácil gracias al uso de bases de datos informáticas, de las cuales Susana Arroyo es una buena conocedora.

Las Becas de investigación nos fueron concedidas a Julia Escribano Blanco, Susana Arroyo San Teófilo y David Álvarez Cárcamo. Desde junio de 2014 empezamos a recorrer toda la geografía soriana y como consecuencia hemos conseguido testimonios de música de tradición oral en 115 localidades. Uno de los primeros puntos que preocupaban a la Diputación ha sido cumplido, con una abundancia de grabaciones con todo tipo de materiales de tradición oral.

Esas localidades abarcan la totalidad de las comarcas sorianas. Hemos tenido particular denuedo en este punto, porque el equipo, en opinión unánime, hemos considerado imprescindible conocer los repertorios de todas las comarcas, para que el resultado final sea realmente representativo. El departamento de Cultura y Juventud de la institución provincial ha sido de la misma opinión y nos ha facilitado la labor localizando contactos en varias localidades.

En cuanto a las comarcas menos visitadas con anterioridad tenemos que mencionar las Tierras de Almazán, una de las primeras zonas visitadas y el área de Tiermes, muy visitada, especialmente durante el año 2015 y que ha proporcionado datos muy valiosos y sorprendentes.

Las zonas más visitadas por nuestro proyecto han sido la comarca al norte de San Esteban de Gormaz, por considerarla una de las más ricas e interesantes de toda la provincia y por ser en la que el que estas líneas escribe realizó los primeros contactos para este trabajo. La otra zona destacable es la Tierra de Pinares. La causa es la procedencia de Julia Escribano, natural de Covaleda y que nos ha facilitado el trabajo en los pueblos de las faldas del Urbión. Por último, queremos señalar el interés que los tres becarios hemos puesto en visitar la comarca de Medinaceli, la más a desmano de la capital soriana pero que también ha deparado frutos muy interesantes.

La planificación de las encuestas se pensó para conseguir esa amplitud en los puntos investigados. Uno de los criterios fue volver a algunos pueblos ya visitados por otros estudiosos, de ahí la importancia del trabajo de análisis del estado de la cuestión que llevamos a cabo al comienzo de la beca. Pero el grueso de localidades se debió a las visitas que, motu proprio, realizamos los becarios a sitios que, por razones diversas, nos parecían atractivos. Hemos de decir que las localidades así seleccionadas también han dado unos muy buenos resultados, muchas veces sobresalientes.

En cuanto a los frutos obtenidos podemos asegurar que se han documentado satisfactoriamente gran parte de los géneros que componen la música popular de tradición oral. A su vez, se han recogido innumerables muestras de otras manifestaciones orales, como oraciones, dichos, refranes, cuentos, leyendas, gentilicios tradicionales y explicaciones, a veces detalladas al extremo, de las más variopintas fiestas, ceremonias y costumbres.

A continuación, incluimos un esquema de los géneros de los que hemos grabado muestras.

1.- RONDAS Y CANCIONES

1.1 Rondas de Navidad y del Reinado. (Rondas antiguas).

1.2 Tonadas líricas.

1.3 Tonadas de divertimento y para cualquier ocasión.

1.4 Tonadas asimiladas.

2.- TONADAS DE BAILE

2.1 Jotas

2.1.1 Jotas de pandereta.

2.1.2 Jotas de ronda y de baile (aragonesas).

2.1.3 Jotas de estilo.

2.2 Bailes diversos coreados y mímicos.
2.3 Danzas de paloteo.
2.4 Otros bailes.

3.- CANTOS NARRATIVOS
3.1 Romancero tradicional.
3.2 Romancero vulgar.
3.3 Romancero de cordel.
3.4 Coplas locales.

4.- REPERTORIO INFANTIL.
4.1 Romancero del repertorio infantil.
4.2 Sonsonetes y retahílas.
4.3 Canciones de juego y entretenimiento.
4.4 Cantos escolares y didácticos.
4.5 Juegos y bailes de primera mocedad.

5.-CICLO ANUAL Y VITAL
5.1 Cantos petitorios en Reyes.
5.2 Cantos en Santa Águeda.
5.3 Carnaval.
5.3.1 Cantos petitorios para el gallo de Carnaval.
5.3.2 Cantos del Jueves Lardero.
5.3.3 Otros cantos de Carnaval.
5.4 Las Marzas.
5.5 Mayos.
5.6 Rondas y canciones de quintos.
5.7 Cantos de boda.
5.7.1 Albadas y cantares de boda.
5.7.2 Jotas de boda.
5.7.3 Otros cantos de boda.
5.8 Canciones de cuna.
5.9 Cantos de trabajo.

6.-CANTOS RELIGIOSOS
6.1 Ciclo de Navidad.
6.1.1 Cantos de la Misa del Gallo.
6.1.2 Romances navideños interpretados en Navidad.
6.1.3 Villancicos.
6.2 Ciclo de Pascua de Resurrección.
6.2.1 Viacrucis
6.2.2 Cantos devocionales.
6.2.3 Peticiones cuaresmales.
6.2.3.1 Domingos de Cuaresma y fiestas.
6.2.3.2 Otros cantos para las peticiones cuaresmales.
6.2.4 Cantos de Semana Santa

6.2.4.1 Bendición de los ramos (Domingo de Ramos).
6.2.4.2 Días de Semana Santa (Pasión en Quintillas).
6.2.4.3 Lavatorio.
6.2.4.4 Jueves Santo.
6.2.3.5 Viernes Santo.
6.2.3.6 A la Dolorosa.
6.2.5 Pascua de resurrección (Procesión del encuentro).
6.3 Santos y Devociones.
6.3.1 Cánticos a la Virgen María.
6.3.2 Cánticos a los Santos.
6.3.3 Cánticos para pedir agua y rogativas.
6.3.4 Ánimas.
6.3.5 Rosario de la Aurora
6.4 Cantos litúrgicos en latín.

7.- MÚSICA INSTRUMENTAL
7.1 Tonadas de baile y danza.
7.1.1 Jotas.
7.1.2 Ruedas.
7.1.3 Danzas.
7.1.3.1 Paloteos.
7.1.3.2 Trenzado de cintas.
7.2.3.3 Jotas de Procesión.
7.2.3.4 Reinado.
7.2 Toques de campanas y retahílas mnemotécnicas.

De todo este corpus de materiales encontrados tenemos que destacar, por su abundancia e interés, algunos concretos.

Siguiendo el orden de la clasificación, basada en la que Miguel Manzano aporta para su *Cancionero Popular de Burgos*, tenemos que hablar de las rondas de Navidad y del Reinado. Este género conforma una de las vetas más interesantes y antiguas de las músicas sorianas. Sus sonoridades, muchas veces modales, nos retrotraen a las rondas registradas por Olmeda en zonas no muy alejadas, a principios del siglo XX. En Soria tan solo las hemos encontrado en la mitad occidental de la provincia y como su nombre señala, ritualizadas en fiestas centradas en los días navideños. Aunque actualmente se circunscriben a esas fechas, suponemos que se trata de las rondas antiguas de esta zona de Castilla la Vieja (Sur de Burgos, Segovia y Soria) que, por influjo de la jota rondadera de tipo aragonés, de guitarras y laúdes, quedaron relegadas a estos ritos arcaizantes [3].

Otro apartado destacable es el de la jota, por las incógnitas que nos ha solucionado su estudio. Para Miguel Manzano, como señalábamos más arriba, era perentoria una investigación sobre los tipos de jota que perviviesen en Soria para demostrar que, con probabilidad, aparecería un repertorio similar al que puede leerse en los cancioneros de Burgos, Segovia y otras provincias de Castilla y León. Tenemos que concluir, tras innumerables entrevistas, que no, que la jota soriana es en todo similar a las que recogió Schindler, muy influidas por Aragón, no solo en el oriente, sino en toda la provincia y que apenas ha aparecido algún ejemplo similar a las tonadas jotescas del centro y norte de Burgos, Palencia o León. A pesar de ello hay que

[3] ARROYO SAN TEÓFILO, Susana. "El vestido. Estudio musical de tres ejemplos sorianos: Fuencaliente del Burgo, Fuentearmegil y Peñalba de San Esteban". Y ÁLVAREZ CÁRCAMO, David. "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. Ambas comunicaciones en "La Palabra vestida. Indumentaria histórica y popular", Jornadas celebradas en Morón de Almazán en 2014 y editadas por la Excelentísima Diputación de Soria en 2015.

alegrarse de la enorme vigencia de la jota en tierras sorianas, ya que es recordada por gran parte de nuestros informantes, especialmente asociada a las rondas de mozos.

Cabe señalar la variante de jota que hemos hallado en algunos pueblos de la Raya, como Monteagudo de las Vicarías o Cihuela, donde están muy en boga las jotas de "picadillo", manifestación muy representativa del sentir aragonés que tanto ha influido en estos pueblos rayanos.

Otro tipo de bailes apenas han sido recordados, descollando por su cantidad los bailes mímicos, como las carrasquillas o el terententén, comunes a otras provincias y herederos de los viejos estilos de baile suelto.

La rueda, singular por su ritmo quebrado, es evocada en multitud de localidades, particularmente de la Ribera del Duero, pero siempre asociada a la música instrumental de los gaiteros y con muy pocas variantes melódicas respecto al modelo más común, que es el considerado como la rueda propia de El Burgo de Osma.

Las danzas de palos cierran el apartado coreográfico y nos alegramos de haber podido recuperar melodías y textos de paloteos en una decena de poblaciones. Algunas de ellas muy conocidas por ello, como Casarejos o Santa Cruz de Yanguas, pero también hemos documentado algunas danzas al borde del olvido, como los cuatro paloteos rescatados en Cidones.

Los cantos narrativos y en especial el romancero, cuentan en Soria con una magnífica publicación, el *Romancero Tradicional Soriano* de Luis Díaz Viana, comentada con anterioridad. Pero a pesar de ello, nuestro trabajo ha seguido ampliando la nómina de temas romancísticos, ya muy difíciles de hallar, a excepción de algunos muy difundidos o las vulgatas más modernas. De entre los más interesantes tenemos que traer a colación los de Silvana ("La madre frustra el incesto"), "El raptor arrepentido", "La Adúltera" o "Casada de lejas tierras", entre otros, muchos de ellos ausentes de la obra de Luis Díaz.

El corpus del repertorio infantil también está situándose en un puesto protagonista. Algo entendible por el hecho de que gente, por edad muy alejada del modo de vivir tradicional, ha seguido jugando y cantando estas retahílas y romancillos. Aunque el repertorio infantil es muy similar en toda la Península, nos parece interesante documentar todos los temas posibles para tener una visión de conjunto del fenómeno musical infantil en tierras sorianas y su interrelación con otros territorios.

Las melodías y textos englobados en el apartado del ciclo anual y vital conforman uno de los más ricos, arcaicos y sobresalientes de nuestra recopilación. Sorprendentemente, los sorianos han mantenido en su memoria temas relacionados con fiestas que, en muchos casos, no se celebran desde hace décadas. Los innumerables cuadernitos que las mujeres de esta provincia elaboraban cuidadosamente han servido para registrar a la perfección los temas de este apartado y el de cantos religiosos. De entre toda la variedad de tonadas grabadas vamos a pararnos en dos. Primero en las melodías que servían a los niños del noroccidente provincial para pedir por los pueblos cercanos al suyo durante los días anteriores al Carnaval. El fin era financiar el gallo que habían consumido para celebrar las carnestolendas. Dentro de este repertorio hallamos músicas añejas, con sonsonetes arcaicos y textos muchas veces romancísticos, algunos de gran interés, como "El castillo de la Virgen" o "Marinero al agua".

El otro fenómeno a reseñar en este apartado es el de los cantares de boda, llamados mayoritariamente en Soria "Albadas". Más de veinte albadas completas llevamos registradas y otra treintena de forma fragmentaria. Este tipo de canto de boda consta de unos primeros versos de presentación y petición de licencia y acto seguido van explicando los distintos momentos de la boda. Generalmente tienen otra sección en la que se compara a los protagonistas de la boda con flores y plantas.

Los cantos religiosos son, con toda seguridad, el grueso de las melodías recordadas por los sorianos. Debido a que son canciones relacionadas con momentos culminantes de la vida local, han tenido la suerte de ser mantenidas con cariño por sus protagonistas.

De todo el calendario litúrgico, el que tiene un mayor peso específico es el del ciclo de Pascua de Resurrección. Cuaresma, Semana Santa y Pascua tienen un corpus amplísimo y con gran riqueza literaria y musical.

Haremos hincapié en dos. Las peticiones cuaresmales y las procesiones de Pascua de Resurrección. Las primeras son un fenómeno compartido con las provincias de Burgos, Segovia, Guadalajara y norte de Madrid. Se trata de unas cancioncillas que las mozas entonaban los distintos domingos de la Cuaresma de casa

en casa, con el fin de obtener dádivas para costear la cera del monumento de Jueves Santo. En muchos lugares, lo obtenido era sencillamente para la Iglesia. Cada domingo tiene su texto específico y en varios pueblos poseen una melodía para los días ordinarios (cuatro primeros domingos) y otra para los "de luto", a partir del quinto, conocido como "Domingo de Lázaro". También existen algunos textos para días festivos que caían en Cuaresma y durante los cuales también se pedía. Éstos son San José, La Anunciación y San Matías, principalmente.

Estas mismas mozas solían ser las encargadas de preparar el ramo y las roscas de Pascua. Y también las protagonistas de la procesión del "Encuentro", celebración más característica de la Resurrección de Cristo, no solo en Soria sino en todo el solar hispano. Para acompañar esta ceremonia se recuerdan en la práctica totalidad de pueblos y villas sorianos las melodías y textos que solemnizaban la ocasión. Gracias a ello podremos aportar un conjunto abundantísimo de estas melodías, algunas de ellas arquetípicas de la música soriana.

Para cerrar este somero repaso hay que anotar los recuerdos que algún antiguo gaitero o personas de mucha memoria nos han tarareado del viejo repertorio de gaita (dulzaina). Y algo más vivo, el mundo de las campanas, de las que hemos conseguido tomas muy interesantes en Alcoba de la Torre y Orillares y en numerosos pueblos las retahílas del "Tenterenublo".

Susana Arroyo, Julia Escribano y David Álvarez esperamos poder mostrar lo antes posible todo el fruto de este proyecto que, afortunadamente, ha situado a Soria en un mejor puesto en el mundo de los estudios de etnomusicología y tradición oral.

BIBLIOGRAFÍA:

DÍAZ VIANA, L. (1983). *Romancero tradicional soriano*. 2 tomos. Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria.

MANZANO ALONSO, M. (2000- 2006). *Cancionero Popular de Burgos*. 7 tomos. Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos.

MANZANO ALONSO, M. (1995). *La jota como género musical*. Editorial Alpuerto. Torrejón de Ardoz.

SCHINDLER, K. (1991). *Música y poesía popular de España y Portugal*. Salamanca. Excma. Diputación Provincial de Salamanca.

TUDELA, J. (1954). *Cómo se hizo el cancionero soriano*. En Revista Celtiberia. Nº 7.

VV.AA. (2015). *La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular*. Soria: Excma. Diputación Provincial de Soria.

DISCOGRAFÍA:

PÉREZ TRASCASA, G. Y MARIJUÁN ADRIÁN, R. (1995). "La música tradicional en Castilla y León". 10 volúmenes. Madrid. Radiotelevisión Española.

WEBGRAFÍA:

"Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF, Barcelona: www.musicatradicional.eu". Misión M17.

MÚSICAS DE TRADICIÓN ORAL SORIANAS: ESTUDIO Y ANÁLISIS MUSICAL EN NUEVE EJEMPLOS

Susana Arroyo San Teófilo y Julia Escribano Blanco

Desde junio de 2014 conforme a las becas de investigación etnográfica concedidas a cargo del Departamento de Cultura y Juventud de la Excma. Diputación Provincial de Soria, el equipo formado por David Álvarez Cárcamo, Julia Escribano Blanco y Susana Arroyo San Teófilo ha estado llevando a cabo un intensivo trabajo de campo por toda la provincia de Soria con el fin de recoger el patrimonio etnomusicológico vigente aún por estas tierras.

Son muy abundantes los materiales recogidos hasta el momento: aproximadamente 1200 archivos sonoros en 120 pueblos visitados. De entre todos ellos mostramos a continuación nueve ejemplos en los cuales radican elementos muy singulares desde el punto de vista etnomusicológico siendo piezas testigo de la pervivencia de un interesante patrimonio musical de tradición oral en la provincia de Soria.

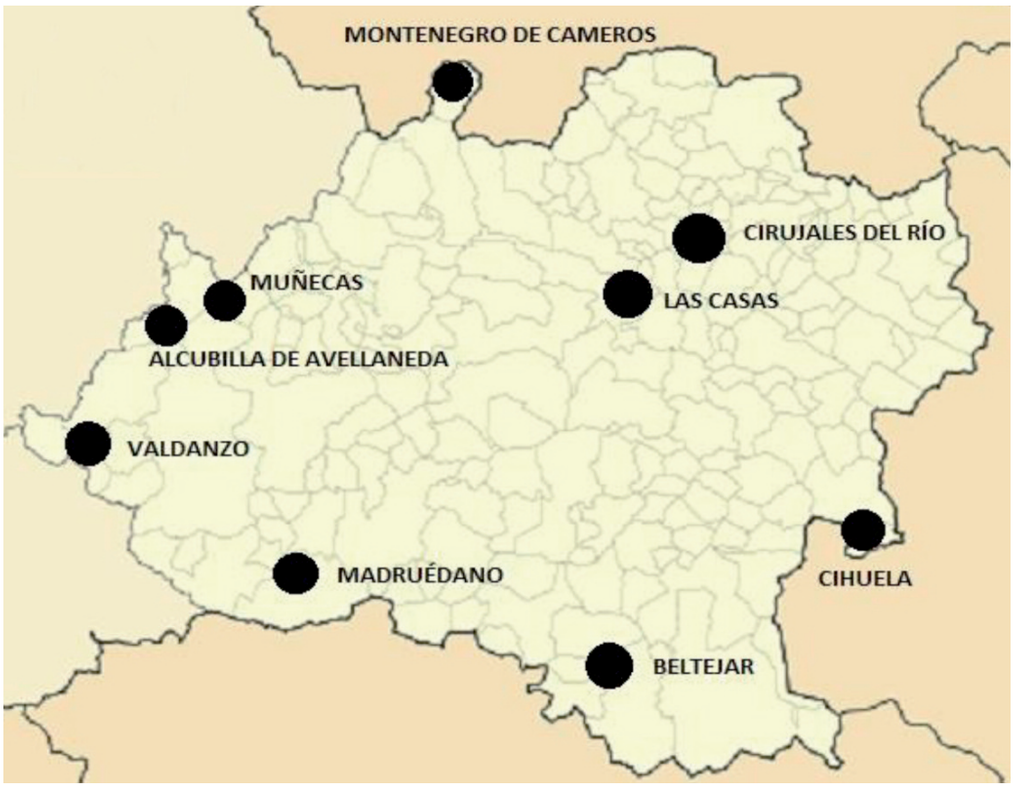
Los criterios de clasificación, ordenación y análisis empleados para el estudio de estas piezas, toman como modelo la metodología propuesta por Miguel Manzano en el *Cancionero leonés*[1] y en el *Cancionero Popular de Burgos*[2], obras referentes para el estudio de estas músicas de tradición oral. En esta última obra el repertorio se organiza en siete géneros principales: rondas y canciones, tonadas de baile y danza, cantos narrativos, canciones infantiles, canciones del ciclo anual y vital, cantos religiosos y música instrumental. Presentamos seguidamente los nueve ejemplos sorianos clasificados en estos géneros:

1. *Ronda de Navidad: Los caballeros* (Rondas y Canciones). Alcubilla de Avellaneda.
2. *Eres arriero nuevo* (Tonadas de baile y danza). Muñecas.
3. *San Antonio y los pájaros* (Cantos narrativos). Beltejar.
4. *En Villafranca las costureras* (Canciones infantiles). Cirujales del Río.
5. *Ya viene mayo, mayo*. (Canciones del Ciclo anual y vital). Montenegro de Cameros.
6. *En esta casa hay boda* (Canciones del Ciclo anual y vital). Madruédano.
7. *Santa Águeda en esta villa* (Cantos religiosos). Cihuela.
8. *Forastero que has entrado* (Cantos religiosos). Valdanzo.
9. *La pimienta* (Música instrumental). Las Casas.

Geográficamente, estos ejemplos se circunscriben en varias comarcas de la provincia soriana atestiguando así la existencia de este patrimonio musical en toda su extensión. El itinerario de rutas y pueblos a visitar para nuestro trabajo de campo, ha sido diseñado de un modo muy personal en base a las localidades ya recogidas en los trabajos de campo anteriores. Junto a este criterio, hemos procurado acercarnos de manera especial a las localidades rayanas con otras provincias o comunidades autónomas con el fin de valorar posibles préstamos e influencias musicales.

---

[1] Miguel Manzano Alonso, *Cancionero leonés*. 6 tomos. (León: Excma. Diputación de León, 1991- 93).
[2] Miguel Manzano Alonso, *Cancionero Popular de Burgos*. 7 tomos. (Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos, 2000- 2006).



Ubicación geográfica de los ejemplos en la provincia de Soria

Tras una breve reseña etnográfica que explica el contexto de interpretación de estas piezas, adjuntamos la transcripción musical como soporte para valorar las características musicales de este repertorio y así analizar los siguientes elementos musicales:

1) **COMPÁS**. Fracción numérica que nos indica la organización regular del ritmo de la pieza.

2) **SONORIDAD**. Patrón sonoro (escala) en la que se circunscribe la melodía de la pieza.

3) **ÁMBITO MELÓDICO**. Distancia interválica entre el sonido más agudo y el más grave de la pieza musical, lo que lleva a definir posibles rasgos más arcaicos o modernos.

4) **RELACIÓN ESTRUCTURAL ENTRE EL TEXTO Y LA MÚSICA**. Vinculación entre el discurso musical y el texto aplicado, la mensura y estructura poética.

1. *Ronda de Navidad: Los caballeros* (Rondas y Canciones). Alcubilla de Avellaneda

Junto a diez piezas más, *Los Caballeros* conformaba la Ronda de Navidad en Alcubilla de Avellaneda. Esta ronda era llevada a cabo por los mozos durante las fechas navideñas aunque sin relación alguna con el hecho religioso de la Navidad. A lo largo y ancho de las calles del pueblo, entonaban estas piezas a la puerta de novias, parientes y demás patulea del pueblo teniendo como objetivo obtener una "limosna" en especia que poder compartir después entre todos los mozos.

Esta pieza en concreto presenta dos melodías diferentes (A y B) articuladas en una estructura tripartita A (I)- B (II)- A (III); es decir, comienza y finaliza con la misma música e intercala una nueva entre medias de ambas. Esta estructura musical también tiene su paralelismo a nivel textual:

I. Dos estrofas que sirven de introducción y ubicación al oyente en la llegada del Año Nuevo.

II. Estrofas que halagan al hombre y mujer que viven en la casa donde se está rondando.

III. Estrofas que describen al caballero ataviado con cintas de distintos colores y en diferentes ubicaciones geográficas.

MELODÍA A (I y III)

Esta melodía es la que resulta más interesante a nivel rítmico de todas las que presentamos ya que combina la subdivisión binaria con la mixta empleando hasta 4 compases diferentes (2/4, 3/4, 2/8 y 8/8). A lo largo de los tres primeros la música fluye de manera continua y directa finalizando de mas solemne con el 3+3+2 del último compás. Si tenemos en cuenta la armadura que presenta la pieza (sin alteraciones), la nota final (LA) y el salto de 4º directa al comienzo de la pieza, de la Dominante a la Tónica (mi- la), su sonoridad sería la propia del tono de La menor. Sin embargo no aparece la Sensible (sol #), elemento clave para la consideración tonal propiamente dicha. Por ello es más correcto hablar de un comportamiento sonoro en tono menor aunque con cierta reminiscencia del modo de la (misma organización de tonos y semitonos que en el tono menor pero sin sensible). El ámbito melódico abarca una 7º menor (mi-re) lo que le confiere riqueza en el desarrollo de la melodía moviéndose en torno a siete sonidos diferentes. A nivel textual se estructura en cuartetas octosilábicas con rima asonante en los pares quedando sueltos los impares. El discurso melódico es continuo en los tres primeros versos, realizando una pequeña pausa antes del cuarto verso lo que le imprime mayor carácter cadencial.



Levántate caballero
dos horas antes del día,
verás venir Año Nuevo
con su mañanita fría.

Levántate caballero
dos horas antes del alba,
verás venir Año Nuevo
con su mañanita helada.

MELODÍA B (II)

En esta segunda sección, el ritmo de la melodía B cambia por completo al emplear exclusivamente un compás ternario de subdivisión binaria (3/4); es decir, mayor unidad y regularidad que en la melodía de la sección A. Las cuatro primeras notas de la melodía conforman el arpegio sobre el III grado hacia Do Mayor, sonoridad que se confirma dada la ausencia de armadura. Sin embargo el final sobre el V grado deja cierto sabor suspensivo que recuerda a una sonoridad más propia de modo que de tono: a medio camino entre lo modal y tonal. Ese gusto arcaico viene también definido por un ámbito melódico estrecho de 6º menor (mi-do) estableciendo cierta recurrencia en los giros de la melodía por usar escasos sonidos. Al igual que en la melodía de la sección A es un texto silábico organizado también en cuartetas octosilábicas asonantes en los pares e impares sueltos. Los versos son diferentes entre sí al igual que los incisos melódicos articulados dos a dos con una pequeña cesura de reposo entre ellos.



Aquí vive un caballero,
caballero muy honrado,
sabemos que tiene vino,
no nos quiere dar un trago.

Aquí vive un caballero,
caballero puede ser,
tiene la mujer bonita
y en su casa qué comer.

¡Qué linda es la zarzamora
que está a la orilla del río!
Más linda es esta señora
que duerme con su marido.

¡Qué linda es la zarzamora
que está a la orilla del mar!
Más linda es esta señora
que duerme con su galán.

Caballero que volaste,
volaste de hoja en hoja,
caballero que volaste,
buscaste mujer hermosa

Caballero que volaste,
volaste de rama en rama,
caballero que volaste
buscaste mujer honrada.

La pieza finaliza, interpretando esta última sección (III) con la melodía A.



Si este caballero fuera
por los campos de Sevilla,
se le cayera el sombrero,
se le alcanzara su amiga.

Si este caballero fuera
por los campos de Aragón,
se le cayera el sombrero,
se le alcanzara su amor.

Si este caballero fuera
por los campos de Aranjuez,
se le cayera el sombrero,
se le alcanzara su mujer.

Si este caballero fuera
por los campos de Granada,
se le cayera el sombrero,
se le alcanzara su dama.

Caballero el del sombrero,
el de la cinta amarilla,
puede gobernar un pueblo
aunque sea de Sevilla.

Caballero el del sombrero,
el de la cinta encarnada,
puede gobernar un pueblo
aunque sea de Granada.

Caballero el del sombrero,
el de la cinta marrón,
puede gobernar un pueblo
aunque sea de Aragón.

Ya hemos cantado a tus padres
lo que es uso de razón,
ahora te cantaré a ti,
prenda de mi corazón.

¿Cómo me despediré
de estas puertas y cerrojos?
¿Cómo me despediré
manojitos de mis ojos?

¿Cómo me despediré
de estas puertas y umbrales?
¿Cómo me despediré
manojito de corales?

2. Eres arriero nuevo. (Tonadas de baile y danza). Muñecas

El día de Pentecostés (cincuenta días después del Domingo de Pascua), los mozos y mozas de Muñecas celebraban la venida del Espíritu Santo con baile en el campo. Según las propias informantes, los mozos hacían nudos con la hierba, que en ese tiempo ya estaba bastante alta, para que las mozas se tropezaran y cayeran al suelo al bailar.

Este singular baile ternario de agrupación binaria, presenta un discurso melódico que se mueve continuamente por grados conjuntos en un ámbito de 7º menor (re-do) sin alcanzar por tanto una escala completa. Aunque en realidad, presenta los sonidos de una escala Mayor y la Sensible (si) va a la Tónica (do), en conjunto no posee la sonoridad habitual de la armonía tonal funcional. Sería conveniente por tanto, hablar de modo de Do acabando en el III grado.



Nuestro compañero David Álvarez Cárcamo con las informantes de Muñecas

Esta pieza silábica presenta una estructura simple al ser todo estrofas con la misma música en todas ellas. Lo más original desde el punto de vista textual radica en la estructura poética de las cuartetas que son tipo seguidilla: versos heptasílabos sueltos en los impares y pentasílabos asonantes en los pares organizados musicalmente 2 a 2, dado que cada dos versos tenemos una pausa musical y cada pareja de versos se repite dos veces.



Eres arriero nuevo
gastas doblones,
para ti, vida mía,
tengo montones.

Eres arriero nuevo
gastas corbata,
para esa vida mía
yo traigo plata.

Arrierito pequeño,
macho grandote,
dime quién te lo carga
en los mesones.

A la puerta la iglesia
me encontré un botón,
dice la sacristana
que es de su jubón.

La "Rucia" y la "Parda"
y la "Compuesta",
esas son las que bailan
día de fiesta.

Cómo quieres que tenga
y tenga y tenga,
una morena en el agua,
otra en la arena.

Si quieres que te quiera,
cómprame un burro
para ir a caballo
por todo el mundo.

Por la calle abajito
van dos ratones,
el uno lleva albarcas,
otro calzones.

Para qué quiere el pelo
la sacristana,
para hacer una soga
pa' la campana.

Para qué quiere el pelo
el sacristán,
para hacer una soga
para repicar.

Carretín, carretando
van las carretas,
carretín, carretando
van las pesetas.

3. *San Antonio y los pájaros* (Canto narrativo). Beltejar

Los romances son canciones pertenecientes al género narrativo que encierran en su texto una historia. En este caso el romance nos cuenta el milagro de San Antonio de Padua (13 de junio) quien, siendo solo un niño, consiguió controlar la voluntad de los pájaros para que no destrozaran los sembrados de su padre mientras este estaba en misa.

Este canto rítmicamente marcado por la alternancia de compás binario y ternario de subdivisión binaria, presenta una melodía que se mueve por grados conjuntos y pequeños saltos melódicos que crean un perfil ondulante. Atendiendo a su nota final (do) y a la ausencia de alteraciones en la armadura, podemos decir que estamos ante una pieza en Do mayor; sin embargo, algunas cuestiones como su reducido ámbito melódico (5º justa do-sol) indican reminiscencias modales por lo que se trata de una pieza en evolución.

En cuanto a la relación músico- textual se define como una pieza silábica y simple. Su métrica se articula en dos partes: una primera de versos octosílabos (cuatro primeros versos) y una segunda de versos hexasílabos (cuatro versos siguientes). Esta dicotomía métrica también se aprecia desde el punto de vista melódico puesto que cada una de esas estructuras se corresponde con una frase musical diferente.



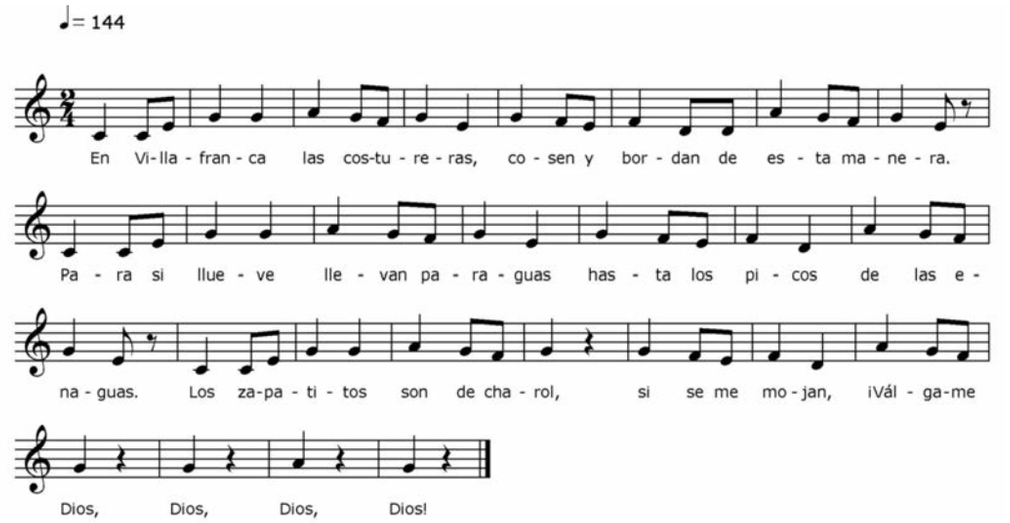
Divino Antonio precioso suplícale a Dios inmenso
que por tu gracia divina alumbre mi entendimiento
para que mi lengua refiera el milagro
que en el huerto obraste de edad de ocho años.
Desde niño fue nacido con mucho temor de Dios.
de sus padres estimados y del mundo admiración,
fue caritativo y perseguidor
de todo enemigo con mucho rigor.
Su padre era un caballero cristiano, honrado y prudente
que mantenía su casa con el sudor de su frente
y le dijo: - Antonio, ven acá hijo amado
escucha que tengo que darte un recado.
Mientras que yo estoy en misa gran cuidado has de tener,
mira que los pajaritos todo lo echan a perder,
entran en el huerto, pican el sembrado
por eso te encargo que tengas cuidado.
Cuando se ausentó su padre comenzó a preguntar
_____ _____
– Dime Antoñito, dime hijito amado
de los pajaritos qué tal has cuidado.
– Padre no tenga cuidado _____
que para que no hagan mal todos los tengo encerrados.
Su padre que vio milagro tan grande
al señor obispo trató de avisarle.
Ya viene el señor obispo con grande acompañamiento
quedando todos confusos al ver tan grande portento,
y se puso en la puerta y le dijo así:
– Vaya pajaritos ya podéis salir.

4. *En Villafranca las costureras* (Canción de juego). Cirujales del Río

Esta pieza, perteneciente al repertorio infantil, es un canto que utilizaban las niñas del pueblo de Cirujales del Río para jugar al corro: todas se agarraban de las manos formando un círculo y cantaban mientras el círculo iba girando[3].

Su sencillo ritmo binario se acopla perfectamente en una melodía pegadiza que recrea un perfil ondulado a través de pequeños arcos melódicos arquitrabados en un ámbito melódico de 6º Mayor (do-la). Su sonoridad es claramente tonal; la ausencia de armadura y el comienzo de la pieza (do-mi-sol, triada mayor) nos indican que se trata de una pieza en Do Mayor aunque con un final suspensivo en el V grado que recuerda el movimiento de ese corro que no cesa de girar.

Puesto que a cada nota le corresponde una única sílaba, es un canto de estilo silábico. Está compuesta solo de estrofas cuya métrica textual es de cuartetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares y sueltos los impares. Cada verso se corresponde con un inciso melódico diferente sin cesuras entre ellos lo que genera una frase musical completa por estrofa.



En Villafranca
las costureras,
cosen y bordan
de esta manera.

Para si llueve
llevan paraguas
hasta los picos
de las enaguas.

Los zapatitos
son de charol,
si se me mojan,
¡Válgame Dios!

[3] Localizamos una variante un poco más arcaica que ésta en la página 186 del tomo IV del *Cancionero Popular de Burgos* de Miguel Manzano.

5. *Ya viene mayo* (Canciones del Ciclo anual y vital). Montenegro de Cameros.

Este ejemplo es lo que popularmente se denomina "Mayo" al interpretarse como parte del rito del mismo nombre inserto en el Ciclo Anual. A finales de abril o principios de mayo (depende de la localidad), en muchos lugares se tenía por costumbre festiva el "replantar" un alto y gran árbol (habitualmente un pino) en la plaza del pueblo o frente a la iglesia, traído desde el monte a cargo de los valerosos y bizarros quintos. Alrededor de este mayo (adornado y engalanado para la ocasión), los niños y niñas cantaban y bailaban piezas similares a la que ahora presentamos. En el caso de Montenegro de Cameros sí existió tal tradición aunque nuestras informantes nos comentaron que hace mucho tiempo que se dejó de hacer pero durante años se seguía celebrando una merienda para conmemorarlo.

Es una pieza sencilla de ritmo muy claro y regular encerrado en un compás binario de subdivisión binaria (2/4). Aunque a nivel melódico ha sido necesaria cierta reconstrucción de la melodía, su comienzo denota una sonoridad claramente tonal, aquí transcrita en altura de Do Mayor abarcando un ámbito de 6º mayor (do- la). Su estructura poética es tipo seguidilla con cuartetas silábicas de versos pentasílabos asonantes en los pares e impares heptasílabos sueltos. Su interpretación ligera, propia de un canto de niños, se refleja en cuatro incisos melódicos diferentes para cuatro versos agrupados en un solo bloque sin reposo intermedio.



Ya viene mayo, mayo,
mocitas, mozas,
ya viene mayo, mayo,
para vosotras.

Si este mayo es de pino
alto y delgado
se parece a los chicos
que lo han colgado.

Si este mayo es de pino
alto y derecho
se parece a los chicos
que aquí lo han puesto.

6. *En esta casa hay boda* (Canciones del Ciclo anual y vital). Madruédano

La celebración de las bodas en la provincia de Soria resulta uno de los ritos festivos más originales del Ciclo Vital. Este acontecimiento iba acompañado de una pieza musical que en muchas localidades definen con el término de albada aunque no por ello a interpretarse al alba, más bien todo lo contrario. Testigo de ello es este ejemplo que en la localidad de Madruédano interpretaban las mozas el día de la boda a la puerta de la casa donde se celebraba el convite de los recién casados, temporalmente casi al fin de este día de fiesta. Su texto es un repaso a todo el ritual que hacían los novios para casarse (confesión, aprobación paterna, presencia de padrino, madrina y demás parientes, rito del matrimonio oficiado por el cura). Resulta muy interesante por la información que aporta el texto al respecto de cómo eran estas celebraciones aunque también hay que señalar los dos motivos siguientes.

Por un lado el hecho de que lo interpretaran solo las mozas que en resumidas cuentas eran todas amigas de la novia. En otras localidades sorianas en las que hemos recogido este tipo de pieza, era interpretada por los mozos o bien los mozos y las mozas juntos.

Por otro, es una pieza estructurada en dos partes muy bien definidas con dos melodías distintas: una primera parte en la que cantaban describiendo cómo era la celebración en sí esperando a que la madrina saliera a la puerta y les repartiera unas roscas y un poco de vino dulce, y una segunda parte, en la que daban las gracias por dichas roscas deseando buena suerte a los novios.

MELODÍA I



En esta casa hay boda
y a la puerta hemos llegado,
al son de la pandereta
la enhorabuena le damos.

Señores, si ustedes gustan
que a la novia la cantemos
venga una voz por el aire
y si no nos marcharemos.

Buenas tardes a la una,
buenas tardes a las dos,
buenas las tengan ustedes,
mis compañeras y yo.

A todos los de esta casa
la Virgen los acompañe
y a nosotras Dios del cielo
porque estamos en la calle.

Para empezar a cantar
licencia pido al padrino
como cabeza mayor
y el hombre más entendido.

Esta mañana los novios
a la que estallaba el sol
os fuisteis para la iglesia
a hacer vuestra confesión.

Juntos volvisteis a casa
a recibir la bendición
en el portal de rodillas
encima de un "corbetor".

En vista de vuestros padres,
primos, parientes y hermanos
y toda la demás gente
que os hemos acompañado.

En vista de vuestros padres,
primos, parientes y hermanos
os fuisteis para la iglesia
todo el camino llorando.

El padrino y la madrina
os han llevado a casar
a la puerta de la iglesia
a implorar la cristiandad.

El padrino a la derecha,
la madrina al otro lado
y toda la demás gente
un poco más retirados.

Ha salido el señor cura
a recibiros a ambos
con el "guisopo" y la cruz
y el bonete al otro lado.

Os ha preguntado a u no
y respondisteis los dos:
- ¿La quiere usted? - Sí la quiero.
- ¿La otorga usted? - Sí, señor.

Y también el señor cura
a todos les preguntaba
que si había impedimento,
- Señor, no sabemos nada.

Al mismo tiempo el padrino
las arras os ha entregado,
la madrina los anillos
para que os hagáis los carros.

Los anillos son los grillos,
las arras son las cadenas,
el platillo es la humildad
y la estola la obediencia.

Disteis la mano derecha
a aquel ministro de Dios,
aquel ministro de Cristo
gustosa la recibió.

Tomasteis agua bendita
solamente con dos dedos,
os santiguasteis diciendo
el nombre de Dios primero.
Subisteis la iglesia arriba
con agrado y con amor,
os fuisteis a arrodillar
al pie del altar mayor.

De los siete sacramentos
que tiene la iglesia santa
habéis recibido tres
hoy día por la mañana.

El primero penitencia,
el segundo comunión,
el tercero matrimonio
será pa' servir a Dios.

Cuando íbais la iglesia arriba
todo el mundo está diciendo:
- ¿Quién serán aquellos dos
que reciben sacramento?

Los dos novios de esta boda
que han logrado su intento.

Cuando iban la iglesia arriba
toda la gente decia:
- Que Dios os haga dichosos
y hagáis buena compañía.

En la primera———
que os habéis arrodillado
aquel ministro de Cristo
a revestirse ha entrado.

Ha salido revestido
al altar se ha acercado
a decir misa solemne
para unos recién casados.

El —— que llevasteis
cuando fuisteis a ofrecer
significa la ————
que os habéis de tener.

Habéis de considerar
con agrado y con amor
que también la banda tiene
mucha gracia y bendición.

Los dos habéis ido libres
antes de decir que si
y ahora hasta que Dios quiera
juntos tenéis que vivir.

A eso de tocar ———
el padrino os ha llamado
y con la sagrada banda
a los dos os ha cruzado.

La banda no pesa mucho
pero el mundo es muy pesado
que también la banda tiene
gracia para los casados.

Qué bien parece la novia
de rodillas en la grada
con dos velas encendidas
y por encima la banda.

Doncella fuísteis a misa
pisando palmas y olivos
y ahora ya estás casada
al lado de tu marido.

Doncella fuísteis a misa
pisando palmas y flores
y ahora ya estás casada
al lado de tus amores.

La madrina de esta boda
es delgada de muñecas
y ahora veremos a ver
si saca las tortas huecas.

Ayudadme compañeras
que ya la veo venir
con el cuchillo en la mano
y la torta pa' partir.

Salga la madrina, salga
con buen caldero de tortas
que si el aceite está escasa
la cuenta no es pa' nosotras.

Presenta combinación de dos compases de subdivisión mixta, uno a dos partes y otro a tres (5/8 y 7/8), lo que le confiere un original efecto de aceleración- deceleración en el desarrollo rítmico. Teniendo en cuenta que la pieza no posee armadura y que la sonoridad de la melodía presenta un claro sentido conclusivo en su nota final do, circunscribimos la pieza en el patrón sonoro de lo tonal (en este caso en altura de Do Mayor). Sin embargo, presenta claras reminiscencias modales dado que solo emplea 5 sonidos (ámbito melódico entre do y sol que configuran una 5º Justa) en la construcción de la melodía y no hay presencia de la sensible. De nuevo nos enfrentamos a una pieza silábica con un sonido de la melodía por cada sílaba de texto y simple: misma música para todas las estrofas. Estas se articulan en cuartetas octosilábicas con rima asonante en pares quedando los impares sueltos. Todos versos son independientes entre sí ya que existe una pequeña cesura al finalizar cada inciso melódico.

MELODÍA II

Esta segunda parte presenta combinación de dos compases binarios: uno de subdivisión ternaria (6/8) y otro de subdivisión mixta (5/8), lo que resulta muy interesante ya que el de subdivisión ternaria se obtiene simplemente añadiendo un pulso más al de subdivisión mixta.

Desde el punto de vista sonoro, la pieza parece estar desarrollada en torno a dos polos con ausencia de armadura común: el salto directo de 4º (sol- do) del inciso melódico del primer verso (que al repetirse, resulta también ser el del tercer verso), nos transporta a Do Mayor mientras que para finalizar esa idea musical con el segundo verso (y después también el cuarto) reposa sobre la sonoridad del modo de La. Ambas sonoridades poseen la relación de lo que en armonía tonal funcional se llama tonos cercanos, por lo que podríamos decir que esta idea musical es digna de un avezado de la artesanía musical.

De nuevo nos hallamos frente a una pieza que no alcanza la octava moviéndose en un ámbito de 7º menor (sol-fa). Aunque mayoritariamente hay predominancia de relación silábica entre la música y el texto, incluye pequeños floreos en la sílaba final de cada verso. Una vez más contamos con un ejemplo de pieza simple en la que todas las estrofas se interpretan con la misma música siendo cuartetas octosilábicas con rima asonante en pares y sueltos los impares. Los cuatro versos de cada estrofa son diferentes entre sí pero se acoplan a dos únicos incisos musicales; es decir, la frase musical de los dos primeros versos de cada estrofa se repite exactamente igual en los versos 3 y 4.



Vengan con todos señores,
con nosotras ya han cumplido,
han mostrado buen rostro
después la torta y el vino.

Vengan con todos señores,
con nosotras ya han cumplido
nos han mostrado buen rostro
después la torta y el vino.

La torta no tiene falta
ni se la puede poner,
la madrina fanfarrona
que las ha sabido hacer.

¡Oh, qué mesa de manteles
cubierta de vino y pan!
Parece mesa de reyes
y es de cura y sacristán.

¡Oh, qué mesa de manteles
cubierta de pan y vino!
Parece mesa de reyes
y es de novios y padrinos.

¡Oh, qué mesa de manteles
cubierta de tenedores!
Parece mesa de reyes
y es de hombres labradores.

Esta boda que aquí se hace
de gallinas y capones
la paga el señor padrino
que tiene buenos doblones.

El padrino de esta boda
es un poco fanfarrón
que se eche mano al bolsillo
y nos tire algún doblón.

Adiós compañera nuestra,
ya que vas de nuestro lado,
al lado de las casadas
sea para muchos años.

Adiós compañera nuestra,
ya nos has dejado solas
pero no nos da cuidado
que detrás ¡remos todas.

Como piedras en la calle
se juntan unas con otras

así te juntabas tú,
compañera de nosotras.

La madrina de esta boda
saque la novia a las eras
y allí se despedirá
de todas sus compañeras.

Lo que te encargamos novio
que la trates como hermana
que te has venido a llevar
del árbol, la mejor rama.

Lo que te encargamos novio
que no la des qué pensar
que la han tenido sus padres
como rosa en el rosal.

Lo que te encargamos novio
que no la des qué sentir
que la han tenido sus padres
guardadita para ti.

Lo que te encargamos novio
que la trates como prima
que la han tenido sus padree
en el corazón metida.

Estimada (nombre)
bien la puedes estimar
antes la pidieron otros
no se la quisieron dar.

Ya te has casado novia,
tus hermanos te dirán
de las niñas que hay en bodi
alguna les convendrán.

Florezcan todas las ñores,
florezca la del romero,
florezca y viva la fama
del señor cura el primero.

Bendita sea la madre
del cura que os casó,
el día que cantó misa
con la Virgen se esposó.

Florezcan todas las flores
y también la del endrino,
florezca y viva la fama
de los novios y padrinos.

Florezcan todas las flores
y también la de los novios,
florezca y viva la fama
de los padres de los novios.

Florezcan todas las flores
y también la del espliego,
florezca y viva la fama
de todos los forasteros.

Del otero sale el sol,
de San Cristóbal la luna,
de la sal estos señores
sale toda la hermosura.

Del otero sale el sol.
de San Cristóbal los rayos,
de la sal de estos señores
los claveles encarnados.

En el mar hay una peña
y de ella sale una fuente
y de estas ———— y ——.
que dicen al sol: detente.

Del cielo bajó una carta
escrita con hierbabuena,
la ha enviado Dios del cielo
dándoos la enhorabuena.

Hemos tenido noticias
de que os habéis casado,
mis compañeras y yo
la enhorabuena os damos.

Ustedes dispensarán
de lo poco y mal cantado
que somos cortas de letra
y no lo hemos estudiado.

Vengo a que me des ———
en un mocito de veinteaños
que tenga los ojos negros
y los labios encarnados,
y las mejillas bien gordas
para darle buen bocado.

Allá va la despedida
metida en una avellana
que no quiero cantar más
porque no me da la gana.

7. *Santa Águeda en esta villa*. (Canciones del ciclo anual y vital). Cihuela

El Ciclo anual de Cihuela incluye este canto petitorio en la fiesta dedicada a la advocación de Santa Águeda. Con esta sencilla y pegadiza pieza los niños salían a pedir el 5 de febrero por las casas del pueblo con el fin de hacer una merienda con lo obtenido como "limosna para la Santa". Primero cantaban esta primera parte, que los propios informantes denominaban como "la buena".



Santa Águeda en esta villa
padeció grandes tormentos
y para más padecer
le cortaron los dos pechos.

Si quieres ser mujer de bien,
dale limosna a la santa,
tocino, cuartos y huevos
y tallos de longaniza,
que todo nos viene bien
para llenar nuestra tripa.

Tenemos tan buen traguero
que todo nos sabe bueno.

En caso de no recibir ningún obsequio, añadían "la mala", una original reprimenda musical dirigida a la vecina roñosa en cuestión.



La mujer que no nos dé
limosna para la santa
que se le sequen los pechos
y arañe como una gata.

Las puertas son de hierro
y los cerrojos de alambre,
vámonos de aquí chiquillos
que se está muriendo de hambre.

Presenta combinación de dos compases de subdivisión binaria (2/4 y 3/4) resultante de la propia acentuación del texto. La melodía es claramente tonal (en este caso transcrita en altura de Fa Mayor) a pesar del ámbito estrecho de 6º Mayor (do- la).

En general, se trata de una pieza silábica aunque debido a la naturaleza del texto que en ocasiones cuenta con una sílaba menos en algún verso, se forma un pequeño melisma de dos notas en la última sílaba de cada verso. Todas estas estrofas, tanto las de la "buena" como las de la "mala", componen una pieza simple en forma de cuartetas octosilábicas con rima asonante en pares y quedando sueltos los impares.



Informantes de Cihuela

8. *Forastero que has entrado* (Cantos religiosos). Valdanzo

En la misa del día de Jueves Santo, después de la Eucaristía, era costumbre guardar la comunión en un altar lateral diferente al altar mayor habitual, el *monumento* que se decoraba para la ocasión. Eran precisamente las peticiones cuaresmales las que tenían la finalidad de recoger limosna para sufragar los gastos del decorado y el alumbrado del *monumento* en el día de Jueves Santo. Las encargadas de realizar las peticiones entonando diferentes cantos eran las mozas de la localidad que, bien casa por casa o directamente a los viandantes, iban pidiendo para "la cera" ataviadas con una cesta (para recoger el dinero o los huevos que luego vendían) y un pequeño Cristo que engalanaban con cintas. En concreto, esta pieza era la que en la localidad de Valdanzo entonaban para pedir a los forasteros.



Forastero que has entrado
sin permiso en el lugar,
las doncellas te pedimos
sin poderlo remediar.

Echa mano al bolsillo
y danos una peseta
y si nos das cinco reales
nos iremos más contentas.

Del cielo baja San Gabriel
con tintero y pluma en mano
para apuntar la limosna
que este soltero ha dado.

Danos limosna soltero,
no seas duro de dar,
que se lo das a Jesús
y él lo recompensará.

Bien nos podéis dar limosna
sin tara y sin medida,
nuestro Señor se lo pague
le dé buena compañía.

Ya nos ha dado limosna
con su mano generosa,
nuestro Señor se lo pague
y le dé una buena moza.

Que Dios le dé buena suerte
para poderse casar
con una buena muchacha
que es lo que deseará.

Que Dios le dé buena suerte
cuando llegue la ocasión,
felicidad y alegría
y una eterna salvación.

Ya hemos cogido limosna
de esa mano generosa,
el Santo Cristo os lo pague
con una buena y gran moza.

Este canto petitorio con alternancia regular entre los compases 2/4 y 3/4 (binario y ternario de subdivisión binaria), perfila una melodía ondulada generada por grados conjuntos que no superan el ámbito melódico de 7º menor (re-do). La pieza presenta una armadura con un bemol (si b) y termina en la nota re. Si nos guiásemos por estos dos datos podríamos pensar que está en re menor. Sin embargo no aparece la Sensible del tono (do #) ni saltos de Dominante a Tónica que definan esta tonalidad por lo que atendiendo a su sonoridad y comportamiento melódico, podemos decir que se trata de un modo de La en altura re con VI grado inestable (si b-si natural).

En cuanto a la relación entre texto y música, es una pieza silábica y simple (todo son estrofas). Su métrica se encierra en cuartetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares dejando sueltos los impares. Estas cuartetas se organizan musicalmente en dos partes con un punto de reposo intermedio: los dos primeros versos con incisos musicales unidos y los dos siguientes de la misma manera.

9. *La pimienta.* (Música instrumental). Las Casas

Esta pieza es la número cinco de las nueve que conforman las danzas de paloteo de Las Casas. Los danzantes no siempre podrían contar con la presencia del gaitero para poder ensayar los pasos de la danza por lo que acoplaban una letra para poder entonar la melodía en esos ensayos. Así, estas piezas resultan de la adaptación de un texto sobre la original melodía instrumental que el gaitero interpretaba con la dulzaina. Este ejemplo es conocido popularmente con el nombre de "La pimienta", dotado de gran simbolismo picaresco.

Presenta un compás binario de subdivisión binaria con una melodía ondulante que se mueve por saltos en un ámbito máximo de octava (do-do), lo que confirma su sonoridad tonal. La ausencia de alteraciones en la armadura y la nota final (do) justifican su patrón sonoro en la altura de Do Mayor.



Ten cuenta
que no te pique la pimienta.

Por dos cuartos de pimienta,
en la tienda del rincón,
la tendera no está en casa
la criada me lo dio.

Yo me arrimé a la criada
por ver si me iba mejor
y a eso de los nueve meses
la pimienta reventó.

Ten cuenta…

Debido precisamente a que el texto es adaptado a la música ya existente, este canto presenta anisorritmia[4]: los acentos textuales no coinciden con los musicales. Es interesante además su estructura compuesta (estrofa+ estribillo) con métrica libre en el estribillo y estrofas en cuartetas octosilábicas con rima asonante en los versos pares e impares sueltos. El estribillo está formado por dos sencillos incisos melódicos, mientras que en la estrofa cada verso se corresponde con un inciso melódico diferente agrupados dos a dos.

[4] Miguel Manzano Alonso, "Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral", *Revista Anthropos*, nº 166/167 (mayo-agosto de 1995): 91-98.

LÍNEAS COMPARATIVAS

Una vez analizados estos los nueve ejemplos musicales podemos establecer las siguientes líneas comparativas:

Nº	TÍTULO	LOCALIDAD	GÉNERO	ESTRUCTURA		SONORIDAD		COMPÁS	
1	Ronda de Navidad: *Los caballeros*	Alcubilla de Avelaneda	Rondas y Canciones	Simple	8a 8b 8a 8b	La menor/Modo de la	Mixto	Binaria y mixta	2/4, 3/4, 2/8 y 8/8
						Do Mayor con rasgos modales	Mixto	Binaria	3/4
2	*Eres arriero nuevo*	Muñecas	Canciones de balle y danza	Simple	7a 5b 7a 5b	Modo de Do	Modal	Binaria	3/4
3	San Antonio y los pájaros	Beltejar	Cantos narrativos	Simple	8a 8b 8a 8b 6a 6b 6a 6b	Do Mayor con rasgos modales	Tonal	Binaria	3/4, 2/8 Y 3/8
4	*En Villafranca las costureras*	Cirujales del Río	Canciones infantiles	Simple	8a 8b 8a 8b	Do Mayor	Tonal	Binaria	2/4
5	*Ya viene mayo, mayo*	Montenegro de Cameros	Canciones del Ciclo anual y vital: Mayo	Simple	7a 5b 7a 5b	Fa Mayor	Tonal	Binaria	2/4
6	*En esta casa hay boda*	Madruédano	Canciones del Ciclo anual y vital: Albada	Simple	8a 8b 8a 8b	Do Mayor	Tonal	Mixta	5/8 y 7/8
						Modo de La y Do Mayor	Mixto	Ternaria y mixta	6/8 y 5/8
7	*Santa Águeda en esta villa*	Cihuela	Ciclo anual: Santos	Simple	8a 8b 8a 8b	Fa Mayor	Tonal	Binaria	2/4 y 3/4
8	*Forastero que has entrado*	Valdanzo	Ciclo anual: Cuaresma	Simple	8a 8b 8a 8b	Modo de La altura Re con VI inestable	Modal	Binaria	2/4 y 3/4
9	*La pimienta*	Las Casas	Canciones de balle y danza	Simple	8a 8b 8a 8b	Do Mayor	Tonal	Binaria	2/4

Aunque breve, esta muestra de repertorio recogido en pueblos de Soria distantes entre sí, alberga gran variedad de géneros: baile, albadas, rondas, cantos y advocaciones a santos, cantos petitorios, romances, canciones de juego y danzas. Sin duda este hecho demuestra la importancia que la música ha tenido en el contexto social y cultural de la vida de los sorianos.

En cuanto a la estructura son mucho más abundantes las piezas simples que las compuestas de estrofa y estribillo (tan solo una de ellas, la número *9. La Pimienta*, presenta doble estructura). En el caso de la métrica, resulta recurrente el uso de la cuarteta octosilábica en arte menor resultando muy originales y dignos de señalar esos otros casos en los que se emplea el tipo seguidilla, caso del Mayo y el baile de Pentecostés.

En relación a la sonoridad, la música de tradición oral soriana se define por la presencia de sonoridades arcaicas modales aunque también convive con sonoridades tonales más evolucionadas. Así distinguimos tres tipos de patrones sonoros: piezas completamente tonales, piezas modales y piezas a medio camino (se ajustan a lo tonal pero mantienen giros melódicos y singulares rasgos de arcaísmo).

A nivel rítmico hallamos por un lado piezas que son regulares encerradas en el mismo compás de principio a fin, y otras que fluyen en un perfecto ensamblado de compases diferentes. Al mismo tiempo el catálogo de compases es muy diverso: subdivisión binaria, ternaria y mixta, por lo que no podemos definir un único patrón rítmico.

CONCLUSIONES

En resumen, podemos concluir que nuestra investigación por los diferentes pueblos sorianos nos ha permitido encontrar una gran variedad de piezas pertenecientes a distintos géneros y de tipos melódicos muy diversos, lo que pone de manifiesto la riqueza etnomusical que aún se mantiene en la provincia de Soria en las primeras décadas del siglo XXI y la importancia de llevar a cabo este trabajo.

A través de estas líneas, queremos dar las gracias a todos los informantes de Alcubilla de Avellaneda, Muñecas, Beltejar, Cirujales del Río, Montenegro de Cameros, Madruédano, Cihuela, Valdanzo y Las Casas que con su buen saber han hecho posible elaborar este artículo, así como a otros tantos pueblos del resto de la provincia que siendo grandes conocedores de la tradición y cultura soriana, nos han sabido transmitir el amor por lo suyo. Sirva esta muestra de cantares aquí recogidos como eslabón de una fuerte e imperecedera cadena de herencia musical.

BIBLIOGRAFÍA

MANZANO ALONSO, M. (1991- 93).*Cancionero leonés*. 6 tomos. León: Excma. Diputación de León.

MANZANO ALONSO, M. (1995). "Relación entre texto y melodía en la música popular de tradición oral" en *Revista Anthropos*, nº 166/167 (mayo-agosto de 1995). PP. 91-98.

MANZANO ALONSO, M. (2000- 2006). *Cancionero Popular de Burgos*. 7 tomos. Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos.