

La palabra vestida III

Indumentaria histórica y popular



La palabra vestida



Indumentaria histórica y popular

Soria, 2022

LA PALABRA VESTIDA. Indumentaria histórica y popular

© Excma. Diputación Provincial de Soria

Edita: Excma. Diputación Provincial de Soria

I.S.B.N. 978-84-16446-86-5

Depósito legal: SO-63/2015

Sumario	<u>PÁGS.</u>
VESTIMENTA Y ADORNO EN LA CULTURA CELTIBÉRICA Alfredo Jimeno Martínez (UCM)	9
ELEMENTOS Y ESTILOS COMUNES EN LAS MODAS HISPÁNICAS. ALGUNAS REFLEXIONES AL RESPECTO. Marcos León Fernández	25
LA INDUMENTARIA TRADICIONAL COMO RECURSO CULTURAL Y SU POTENCIAL PARA EL DESARROLLO ECONÓMICO: EL EJEMPLO DEL VALLE DE ANSÓ. Antonio Jesús Gorría Ipas	61
LA PERVIVENCIA DE LA ARTESANIA EN PAJA DE CENTENO: LAS GORRERAS ABULENSES Carlos del Peso Taranco y Javier Blázquez Reviriego	107
LA COLECCIÓN DE TRAJES REGIONALES DE MARÍA REGORDOSA DE TORRES REINA: ANÁLISIS Y PERIPLO POSTERIOR. Clara Beltrán Catalán y María Ángeles López Piqueras	125
NOTAS SOBRE LA JOYERÍA SORIANA A TRAVÉS DE LA PINTURA DE VALERIANO BÉCQUER. Enrique Borobio Crespo	153
LA INDUMENTARIA DEL DANZANTE EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA Y SINCRÓNICA M ^a Fuencisla Álvarez Collado	183
CORPUS DE LAGARTERA CULTURA, ARTE, FÉ Y TRADICIÓN Hortensia Moreno García	193
EL TRAJE DE LAGARTERA (TOLEDO): “VIVENCIAS EN TIEMPOS DE MARCIAL” M ^a Fe Serrano Corrochano	203
CLEMENTE Y GERVASIA. INDUMENTARIA PARA UNA BODA. Javier Marco Casero y Asociación Cantares Viejos de Requena	215

LA FESTIVIDAD DE SANTA ÁGUEDA EN LA LOCALIDAD DE TIEDRA:
INDUMENTARIA Y CELEBRACIÓN

Víctor Cubillo Medina 239

TIPISMO Y DIVERSIDAD

Raúl Benito Calzada 255

EL MÁS “POPULAR” DE LOS MANTONES DE MANILA. EL MANTÓN ISABELINO.

Pablo Martínez Gil 261

EL CALZADO DEL OLVIDO: LAS ALBARCAS DE CUERO EN ÁVILA Y SEGOVIA.

Carlos Porro y Fundación Joaquín Díaz de Uruña 275

EL TRAJE PASIEGO HACIA 1800

Amaya Medina González 305

INTERPRETACIÓN DE LA INDUMENTARIA POPULAR BURGALESA A TRAVÉS
DE LAS FUENTES

Alba Chicote Cuesta y Ana Flores Cantero 317

EL TRAJE DE VISTAS NAVALCÁN. TOLEDO

José Luis Sánchez Sánchez 335

VESTIMENTA Y ADORNO EN LA CULTURA CELTIBÉRICA

Alfredo Jimeno Martínez (UCM)¹

Las excavaciones nos permiten conocer parte de la retícula urbana de la ciudad de Numancia que ha aportado unos 20.000 objetos, entre los que destacan los vasos y vasijas cerámicas, no sólo por su número, sino por el caudal de información que ofrecen, a través de sus representaciones: indumentaria, fauna, armamento, rituales e instrumentos musicales, muestra de su sensibilidad, expresividad y creatividad, plasmada en singulares convencionalismo, estilizaciones esquemáticas, elementos simbólicos y creaciones compositivas.

La Cultura Celtibérica es en esta zona la iniciadora y depositaria de una organización política y económica más compleja, con la aparición de una jerarquización, que se documenta en el espacio habitado con ciudades como Numancia, que controlan amplios territorios, donde se asientan los poblados más pequeños. En la organización social destacan las elites dirigentes, que centralizan el poder y la riqueza agropecuaria, desarrollando determinados modos de vida con comportamientos culturales que se han transmitido desde entonces, pasando a formar parte del acervo cultural común hasta nuestros tiempos no muy lejanos. Las ovejas proporcionaban la lana, que una vez sometida al cardado, para desenredarla y separarla en fibras; para hilarla después en el uso y tejerla en el telar vertical, manteniéndolas tensas con el peso de los *pondus* en su parte inferior.

Una de las principales fuentes de riqueza de los numantinos era la lana, con la que se realizaban las prendas de vestir, entre las que destacaba el “*sagum*”, de una sola pieza, de color blanco, pardo o negro, para defenderse de los rigores climáticos. Los celtíberos, según Apiano, usaban unos dobles y grasientos vestidos de una sola pieza (es posible que usaran grasa para impermeabilizar esta prenda de abrigo), se trataba de “*saga*” de color pardo o negro, para defenderse de los rigores climáticos: frío, agua y nieve. Esta prenda fue muy apreciada por los romanos, como se deduce de que entre los impuestos de guerra, exigidos a las ciudades celtibéricas, aparezcan siempre miles de estas prendas;



Fig. 1.- Celtíbero con “sagum” y báculo de distinción

¹ Los objetos representados en las imágenes proceden de Numancia y se conservan en el Museo Numantino.

así, en el año 141 a.C. Numancia y Termes se ven obligadas a suministrar 9.000 prendas a los romanos, para llegar a una acuerdo de paz. (fig.1)

Como “Cerámicas Numantinas” se conocen los vasos pintados más representativos, por ofrecer en su decoración rasgos singulares y exclusivos, en relación al resto de las cerámicas celtibéricas. Un grupo de estas cerámicas son policromas y otro monocromas. Ninguna otra ciudad celtibérica ha proporcionado ni tan abundante, ni tan rica cerámica pintada. Se han reconstruido más formas decoradas que lisas. De 1.300 vasos, unos 500 son lisos y 800 decorados; a estos hay que añadir muchos fragmentos cerámicos con representaciones de interés.

ADORNOS Y VESTIMENTA

Entre los adornos de la indumentaria se incluyen las fíbulas para asir y decorar las prendas de vestir, los broches de cinturón, los apliques y placas metálicas para embellecer las telas o peinados, las placas articuladas que pendían o colgaban sobre el pecho y que remataban en campanillas o agujas tintineantes, así como los adornos corporales: collares, pulseras, anillos; finalmente, los objetos de representación personal como los báculos de distinción o “estandartes”.

Los elementos de adorno son los más frecuentes en la necrópolis, ya que se conocen 573 objetos (el 52,71%) vinculados a estos tipos decorativos, que han sido depositados en 115 (el 74,1%) de las 155 tumbas excavadas: en 46 de las 56 tumbas en la zona central y en 72 de las 99 de la zona periférica. En la necrópolis han aparecido 14 báculos de distinción (uno fuera de contexto), de los cuales cuatro ejemplares son de hierro y ocho de bronce. Se caracterizan por su forma de horquilla o doble rama, que arranca de una base más o menos cónica, hueca en su interior (en forma de cubo), para su ajuste en un astil o fuste de madera, reforzado en su parte inferior por una contera metálica de hierro, como las halladas en algunas tumbas (38, 122 y 140). Las dos ramas de la horquilla, que se abren simétrica y semicircularmente, pueden acabar de forma simple o, más frecuentemente, rematar en motivos decorativos iguales (fig. 2).



Fig. 2.- Detalle del báculo de distinción con caballo y jinete. Las patas de los caballos han sido sustituidas por cabezas humanas cortadas. Cortaban las cabezas de los enemigos, pero de aquellos que mostraban habilidades para assimilarlas, ya que creían que la esencia estaba en la cabeza.

Entre los catorce ejemplares recuperados se diferencian cuatro tipos de báculos, por la disposición de la horquilla y su remate decorativo: de volutas (a); de cabezas humanas (b); de protomos de caballos (c); de horquilla simple (d). La presencia de estos báculos en el ajuar funerario, pueden responder a la posición social de sus propietarios, pero también podían incluirse en el ajuar funerario por su contenido simbólico y, así, presentarse los difuntos ante la divinidad en el “Más Allá” con sus enseñas o distinción personal, a modo de heraldos portadores de paz (Jimeno *et alii*, 2004).

LAS FÍBULAS

Estos resortes, realizados mayoritariamente sobre bronce y en menor medida sobre hierro, estaban destinados para adorno prendidos de las prendas de vestir, pero al mismo tiempo servían para la sujeción de las distintas partes de la vestimenta, lo que explica sus diferentes tamaños, que unido a su contenido decorativo los convierte en piezas destacadas, acorde con la importancia del vestido y de los ropajes, tanto del hombre como de la mujer; reforzando su presencia por el acompañamiento de ricos ajuares

Estos objetos en sus diferentes variantes son los más frecuentes y ampliamente representados en la ciudad y en la necrópolis. Su número total, teniendo en cuenta tanto las halladas en las tumbas como las que aparecen fuera, alcanzan la cifra de 443 ejemplares, de los cuales 268 se han hallado en tumba y 175 fuera de los enterramientos. Hay que tener en cuenta que se conocen publicadas otras 200 fíbulas procedentes de la ciudad (Argente, 1994), lo que eleva el número de estos objetos de adorno, relacionados con Numancia, a unos 643, representando aproximadamente el 60% de todas las fíbulas conocidas en el conjunto de las necrópolis celtibéricas del Alto Tajo-Jalón y Alto Duero.

BROCHES DE CINTURÓN

Los broches son frecuentes en la necrópolis, ya que se conocen 54 ejemplares de las 155 tumbas excavadas; en 3 ajuares están doblemente representados. En la zona central el número de estas piezas es de 23, depositados en 20 tumbas; mientras que en la zona periférica, el número asciende a 30 ejemplares, uno por tumba. Estos broches se pueden agrupar en dos tipos, los denominados “ibéricos” y los de escotaduras cerradas, tipo Bureba (Sanz Mínguez 1991). El dominio de estos últimos es aplastante, con 47 ejemplares (13 fragmentos más fuera de las tumbas), por sólo 7 de los ibéricos (sólo 4 fragmentos en material revuelto). (fig. 3)

Estos broches están constituidos por una placa activa, que remata en un gancho que ajusta en otra placa pasiva con ranuras rectangulares o ligeramente ovaladas. Ambas placas van decoradas (no siempre las pasivas), y se conocen los remaches que atravesándolas sujetaban estas a la correa o cuero del cinturón. Los remaches de los ejemplares de escotaduras son cónicos, mientras que los de los ibéricos suelen tener forma de “peón de ajedrez”. Estos remaches llevan una potente funda de bronce que encubre soldado el verdadero remache de hierro de forma hemisférica con doble pestaña para su fijación.

PLACAS DECORATIVAS

Esta denominación sirve para designar algunos objetos de bronce con claro carácter ornamental, bien constituidos por alambres enrollados en forma espiral y, más generalmente, por finas placas grabadas con motivos decorativos, relacionadas con el adorno, ya sea para la vestimenta o para el tocado, que habría que relacionar con atuendos de tipo ritual y/o festivo.

Estas piezas están realizadas con láminas muy finas de bronce, utilizando para su decoración la técnica del repujado o troquelado, a base de prensado. Se pueden diferenciar en Numancia una serie de placas de adorno simples: circulares



Fig-3.- Broches de cinturón.



Fig 4.- Placas articuladas con anillas para llevarlas colgando de cuello sobre el pecho, reconstruidas en dibujo, ya que aparecían en las tumbas totalmente dobladas, como la que está situada a la derecha, para liberar el espíritu de las placas y acompañe al muerto al Más Allá. En las placas reconstruidas se puede observar como representan al caballo en el contexto astral.

lobuladas, rectangulares lobuladas, circulares perforadas, rectangulares y placas complejas o articuladas, confusamente llamadas pectorales. A estas hay que añadir algunas placas de alambre enrolladas en espiral (tumbas 134 y 136). (fig. 4)

Unas de las placas decorativas más significativas de la necrópolis de Numancia son los mal denominados “pectores”. Esta denominación ha sido una especie de cajón de sastre, donde se han contemplado tradicionalmente desde verdaderas placas para adorno pectoral, pasando por plaquitas mal identificadas, hasta cualquier tipo de aplique y colgante decorativo, por lo que se debería dejar de utilizar este término.

En Numancia se conocen 15 de estos adornos pectorales, depositados en 14 tumbas (el 7,09%), realizados sobre placas complejas, ya que se presentan articuladas a base de unir dos o tres láminas de dimensiones regulares, enlazadas con anillas unas debajo de otras, para conseguir una superficie decorativa más amplia y evitar así la rigidez impuesta por una lámina única de gran tamaño.

Llevan remates singulares y diferenciados en la parte inferior y superior, donde van provistas de una perforación para atravesar la aguja, que la sujetaba a la vestimenta o de una gargantilla del cuello, suspendida sobre el pecho. Generalmente, en su parte inferior llevan elementos colgantes, generalmente placas trapezoidales más estrechas (decoradas con líneas o círculos) o agujas simples. Probablemente, su diseño estaba expresamente pensado para que a través de la articulación y la suspensión de elementos metálicos colgantes conseguir con su tintineo el sonido suficiente para atraer la atención de los congregados y observantes, así como para ahuyentar a los malos espíritus.

ADORNOS METÁLICOS SOBRE TELAS

Se conocen dos tipos de apliques realizados con fina chapa de bronce. Estos pueden ser de forma cónica, con un remate plano saliente en su base, donde se documentan pequeñas perforaciones -dos habitualmente, pero se observan hasta cuatro (tumbas 30, 76 y 97)-, o de forma semiesférica o casquete, con dos pequeñas pestañas enfrentadas para su fijación. Este tipo de piezas están bien representadas en las tumbas de Numancia, siempre asociadas a elementos de adorno. Pensamos que estas piezas de bronce estaban concebidas para ser fijadas a telas o tocados, proporcionándoles un mayor realce, indicando de esta manera la importancia que tenía el metal como adorno de la indumentaria.

Un ejemplo de este tipo de apliques se puede observar en la figura femenil de Numancia, que presenta en el delantal motivos decorativos que se asemejan a estos elementos (Wattenberg 1963; Romero 1977). Estos apliques son frecuentes en la necrópolis, ya que aparecen en 61 tumbas (en un 39,35 %), 20 de la zona central y 41 de la periférica. En 12 de estos ajuares coinciden ambos tipos (4 en la zona central y 8 en la periferia). Son más abundantes los semiesféricos que aparecen depositados en 41 enterramientos (15 en la zona central y 26 en la periferia), mientras que los cónicos solamente están en 20 (5 en la zona central y 15 en la periferia) (fig. 5)



Fig. 5.- Piezas de bronce para adornar los vestidos

Otro aspecto diferencial entre ambos apliques, además de la mayor frecuencia de los hemisféricos, está en el número de ejemplares depositados en cada enterramiento: bajo en el caso de los adornos cónicos, entre 1 y 2 piezas (excepcionalmente 3), y alto en relación a los hemisféricos, ya que, aunque se conocen tumbas con muy pocos elementos, la tendencia es a presentar agrupaciones de más de 10, llegando a 24 (tumba 13) e, incluso, 31 (tumba 153).

Se asocian básicamente con elementos de adorno, ya que solamente en 9 conjuntos, de los 45, hay algún tipo de arma: en 4 puñales, en 1 vaina, en 4 lanza; sólo una tumba (núm. 17) tiene regatón, puñal y vaina; también, el enterramiento 144, con armas, bocado de caballo y once fíbulas, derivadas de La Tène I, va acompañado de 21 apliques hemisféricos, aunque no se trataría propiamente de este tipo de adorno, ya que por sus características están más próximos a remaches destinados a correa. Los elementos asociados constituyen ajuares estandarizados: broches de cinturón de escotaduras (sobre todo el de mayor tamaño), agujas de coser, fíbulas anulares o derivadas de La Tène, otras placas, apliques decorativos, “armazón de tocado”. Hay que destacar la vinculación a los báculos, ya que están presentes en 9 sepulturas (en total se conocen 12), en 2 vinculados a los dos tipos y en 7 solamente a los hemisféricos.

“ARMAZÓN DE TOCADO”

Hemos mantenido esta denominación para una serie de finas varillas de hierro de largas dimensiones, que generalmente aparecen muy fragmentadas, pero que hemos podido identificar por ejemplares recuperados casi completos y que fueron relacionadas por el Marqués de Cerralbo con elementos para la sujeción del tocado, al relacionarlos con uno de los tipos femeninos descrito por Estrabón (III,4,17), tomada de Artemidoro “en algunos lugares llevan artulijos de hierro con ganchos curvos sobre la cabeza y muy prominentes por delante de la frente; de estos ganchos cuelgan cuando quieren el velo para cubrir la cara extendiendo la sombra sobre ella, lo que consideran propio de adorno

En otros lugares se cubren con un “*tympanion*” redondo por la nuca que ciñe la cabeza hasta los lóbulos de las orejas, y que se reduce poco a poco en altura y en anchura. Otras se depilan la parte alta de la cabeza, que resulta brillar más que la frente. Finalmente otras se ciñen en la cabeza la sujeción de un aro metálico, para ajustarlo a la cabeza, del que se levanta en vertical un vástago de un pie de altura, en el que se trenzan sus cabellos, que luego cubren con un velo negro. (fig. 6)

El Marqués de Cerralbo identificó como elementos de sujeción de tocado algunos hallazgos, que consistían en una delgada varilla de hierro, de 30 a 36 cm. de largo, que partía de una banda circular que rodearía el cuello y que en su parte superior se bifurcaba en otras dos varillas más finas, que servían para sujetar los tocados o las altas mitras o caperuzas (Aguilera, 1916:61). No estamos seguros de que las varillas halladas en Numancia tengan esta funcionalidad, pero hay que hacer constar que están presentes siempre acompañando los ajuares con adornos, que en una interpretación tradicional se vincularían a mujeres.

En Numancia se conocen 48 tumbas (30,96%) con estas varillas que van asociadas a broches de cinturón de escotaduras cerradas, a fíbulas (pie vuelto, anulares, simétricas, zoomorfas, disco), a apliques cónicos y semiesféricos, a agujas de coser, a placas decorativas, a báculos, a cuentas de collar (la mitad de la necrópolis). No obstante, todo parece indicar que este tipo de objeto tiene la posibilidad de estar tanto en tumbas femeninas, como masculinas. El peinado y tocado cónico con un manto, orlado de borlas o flecos, que presentan algunas de las representaciones de la cerámica numantina, como la supuesta “sacerdotisa” u “oficiante” que aparece ejecutando un sacrificio, se ha relacionado con este artulugio, sin que se pueda diferenciar claramente si estamos ante personajes femeninos o masculinos (Wattenberg 1963; Romero 1976; Jimeno 1999:11) (fig. 163).



Fig.6.- Armazón de tocado para peinar y sujetar el pelo en forma cónica.

COLLARES

En 12 tumbas se han recogido cuentas de collar, 4 en la zona central y 8 en la periférica. Las cuentas son de diversas formas y material: cerámica, bronce, hueso y pasta vítrea. Estas últimas son las más representadas, al estar presentes en 8 tumbas, acompañadas en 2 por anillas de bronce y hueso; le siguen las de bronce (tumbas 12, 93, 100, 101, 110 y 140); sólo en una se halló una cuenta de cerámica. Se han recogido, en total, 73 cuentas de collar, de las cuales 55 son de pasta vítrea, 16 de bronce, 1 de hueso y una de cerámica.

Los tipos de las cuentas vítreas son mayoritariamente anulares, 52 ejemplares, otras 2 son troncocónicas, y 1 gallonada; sus dimensiones oscilan entre 0,6 a 2 cm. de diámetro, aunque la mayoría, 45, tienen entre 1 y 1,3 cm. y entre 0,4 y 0,6 cm. de altura. En las de bronce el predominio es para las anillas, con dimensiones entre 0,5 y 3,1 cm., oscilando el mayor número, 10, entre 2,5 y 3,1 cm. y entre 0,3 y 0,5 cm. de altura, ya que solamente una de las 16 es de tonelete, con 0,1 de diámetro. La de cerámica (tumba 8) es anular, con 0,9 de diámetro y la de hueso es en forma de tonelete, de 1,4 cm. de diámetro. De las 55 cuentas de pasta vítrea, 46 son de color azul, 6 amarillas, 3 blancas y 1 melada (han sido analizadas en el Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas: García Heras *et alii*: 2003).

En realidad, sólo en la tumba 93, donde se hallaron 47 cuentas, podemos hablar de un verdadero collar: 8 son de bronce y 39 de pasta vítrea de diferentes tamaños y colores (amarillas y azuladas) e incluso, algunas llevan decoración oculada (Jimeno *et alii*: fig. 156 f; lám. XIX). Le sigue en número la tumba 31 en la que se recogieron 7 cuentas de pasta vítrea y la 112 con dos cuentas, una de pasta vítrea y otra de hueso. En las demás solamente se halló una única cuenta. Referencias al hallazgo de un collar y cuentas de vidrio se recogen en memorias de las excavaciones: “notable hallazgo fue el que ofreció entre las cenizas del memorable incendio de Numancia de un collar de numerosas cuentecillas policromas de vidrio y de pasta amarilla, algunas de ellas ensartadas todavía en una alambre de cobre (Mélida y Taracena 1920:13). (fig. 7)

Los tipos de pasta vítrea conocidos en Numancia son modelos antiguos pero con una duración intemporal (Ruano 1996:46). Suelen ser monocromas (azul) y excepcionalmente policromas y decoradas con “ojos”. Las gallonadas, que se extienden desde el Mediterráneo por Levante y la Meseta, se sitúan su límite cronológico en el siglo III a.C. (Ruano 1996:46), aunque en Numancia habría que llevarlas hasta el siglo II a.C.



Fig. 7.- El único collar que se ha podido confeccionar de cuentas de vidrio y cuentas sueltas de bronce

La escasa presencia de las cuentas de pasta vítrea en las necrópolis celtibéricas, al igual que en Numancia, y su vinculación a conjuntos con adornos, como ocurre en el mundo fenicio-púnico de procedencia, lleva a plantear que estos objetos de pasta vítrea estuvieron al alcance de pocas personas, interpretándose como elemento de prestigio (Ruano 1995:198). En el análisis compositivo de estos vidrios lleva a buscar su procedencia en las zonas del noreste peninsular o, quizás, fueran importadas de Italia u otras áreas del Mediterráneo oriental. Los collares fueron usados por hombres, mujeres y niños.

PULSERAS

Se conocen solamente tres pulseras: una, de la que se conserva un fragmento, estaba constituida por una fina lámina de bronce, de unos 4 mm. de ancho, con el perfil interior vertical y el exterior convexo (tumba 76); otra está realizada por la torsión de doble hilo de bronce, que no afecta a los extremos; de una tercera, se conserva uno de sus extremos, se ha realizado con una fina varilla de sección cuadrada torsionada helicoidalmente (tumba 54).

ANILLOS

Se hallaron dos anillos en la necrópolis, uno entre el material revuelto, y el otro, hallado en la tumba 112, responden a un modelo sencillo, realizado con fino hilo de bronce que destaca el punto decorativo a base de un enrollado del alambre, a modo de nido, enmarcado por dos nudos. Este ejemplar se asocia a cuentas de collar, fíbulas anulares, armazón de tocado y lanza, apliques cónicos y semiesféricos, para telas, y un serpentiforme.

Anillos similares a éste se existen de la ciudad, bien realizados con hilo simple o doble trenzado con diferentes soluciones de enrollado en su punto decorativo (Lorrio 1997:230). Un anillo rematado con un enrollamiento de alambre, similar a los de Numancia, pero con aro de fina cinta se halló junto a otros ejemplares, fuera de tumba, en la necrópolis de Las Ruedas, en sectores que lleva a pensar en una cronología del siglo II a.C. (Sanz Mínguez 1997:404), que se ve confirmada en Numancia.

LA FIGURA HUMANA EN EL CONTEXTO NUMANTINO

La representación de la figura humana por parte de los artistas numantinos se realiza siempre con el cuerpo en posición frontal al espectador y la cabeza generalmente de perfil. El cuerpo se realiza a base de dos triángulos invertidos, representando el ropaje ceñido.

Los brazos de las representaciones en las cerámicas son siempre esquemáticos, “filiformes”. Lo que puede ser interpretado por asumir que son sucedáneos del cuerpo y sobre todo de la cabeza, que es quien marca el comportamiento humano. Por eso valoran los cráneos de aquellos enemigos en los que reconocen su inteligencia y su habilidad. Es en las piernas donde se observa un mayor detalle anatómico.

A veces se incorporan de manera sencilla adornos en los ropajes. La cabeza de los hombres a veces se cubre con casco, casco con cuernos y raros peinados. Las mujeres por lo general llevan mantillo, adornado con abalorios. Las mujeres cubren su cuerpo con una larga túnica, que les llega hasta los pies (a veces con manga corta), ceñida con un ancho cinturón y cubre su peinado cónico con un mantillo adornado de borlas o flecos

Los hombres vestían túnica corta sin mangas, ceñida por un ancho cinturón, que se completaba con calzón corto y polainas, completado con calzado plano, botines planos o con tacón alto, como se aprecia en la danza que ejecutan los danzantes, con los brazos enfundados en cuernos de

bóvidos. Los guerreros representados en el vaso que lleva su nombre, se visten con túnica corta, ceñida con ancho cinturón, calzón que se ata por debajo de las rodillas, grebas y botín plano.

VESTIMENTA FEMENINA

Muestra a una mujer con pechos destacados y por encima de ellos una serie de cinco gargantillas o collares. Ha perdido parte de la pintura, pero puede verse con claridad el delantal o falde-lín de color blanco, sujeto con un ancho cinturón blanco, con adornos geométricos de líneas y círculos en negro, que podrían ir pintados o podrían ser apliques circulares y cónicos de bronce. En su parte trasera se puede observar como del cinturón descende una banda blanca a modo de sobrefalda.

En los laterales de la falda lleva una sucesión de líneas oblicuas paralelas en negro, a modo de adorno. Sobre la cabeza se aprecia el contorno de un velo o mantilla que le cae sobre la espalda, rematado en flecos. En su parte superior una fractura lleva a pensar que estaría realzada con un tocado cónico. También en blanco, rodeados de una línea negra, se destacan los círculos de los ojos y de los senos, así como la boca.

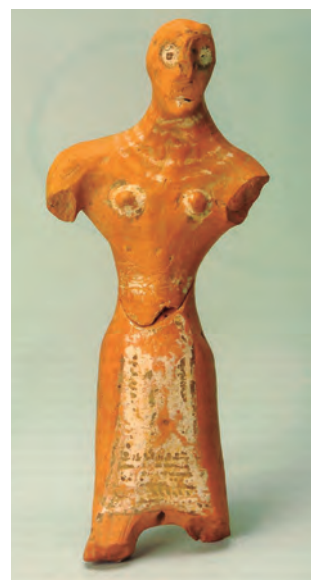


Figura femenina de terracota

LA “DAMA” DEL TOCADO

Figura “femenina”, representada en una gran vasija, de la que solamente se ha conservado su parte superior, de cintura hacia arriba. Su cabeza muestra pelo muy corto, tocada con un amplio velo blanco (como veía el mundo celta el firmamento), decorado en su extremo con líneas y puntos de color marrón.

Se destacan también con color blanco sus ojos y boca. Se viste con túnica de manga corta, decorada con destacados adornos circulares con líneas marrones y rellenos blancos, dispuestos entre las axilas y los hombros. Los brazos se decoran con anchos brazaletes con fondo blanco y se aprecia parte de la decoración del vestido por debajo de las axilas.

VESTIMENTA MASCULINA

VASO DE “LOS GUERREROS”: COMBATE SINGULAR

Calzones atados por debajo de la rodilla, ancho cinturón, grebas, camisa corta ceñida a la cintura con un ancho cinturón. El guerrero de la izquierda con caetra o escudo redondo y lanza, protege su cabeza con casco, atado por debajo de la barbilla y rematado en cimera. El guerrero de la derecha, con escudo protegiendo el cuerpo y con espada de empuñadura tremolada, lleva cubierta su cabeza con piel de animal que le cae sobre los hombros y parte del cuerpo. Detrás se aprecian dos lanzas hincadas en el suelo, una de ellas con *amentum*.



MUERTO EN CAMPO DE BATALLA

Se aprecia el diseño celtibérico del cuerpo humano uniendo dos triángulos, que en sus estrechamientos confeccionan una fina cintura, como se puede apreciar. La fractura de la cerámica no deja ver la cabeza del difunto. Se puede apreciar su condición de guerrero, por llevar colgada una espada tremolada de su hombro, donde hay un córvido picando en el hombro del difunto y en la parte inferior del cuerpo, por encima de las piernas, se puede apreciar un buitre que lleva en el pico una tira de carne en su boca.

Se trata del ritual destinado a los que mueren en combate, ya que estiman que los muertos que caen en campo de batalla son dejados para que sean los buitres los que cogiendo las tiras de carne trasladan el espíritu del muerto al Más Allá para disfrutar de la compañía de los dioses.



PERSONAJES ENMASCARADOS

DISFRACES, MÁSCARAS Y DANZAS

Estas decoraciones acompañan a los *bock* o “jarros de cerveza”

a/ Representa a un personaje realizando un ritual, que lleva un armazón desde la parte superior de las piernas, rematando en una gran cabeza de caballo



(relacionado con el dios *Lug*), con *filactelias* en espirales a la altura de los hombros y de la cintura; **c/** Se trata la máscara de un caballo con figuraciones vegetales y tetrasqueles (representación solar) en cuello y pecho;

b/ En este fragmento de *bock* podemos apreciar la representación de una persona enmascarada con la cabeza de un ave. Su vestimenta está bellamente decorada; **d/** Se trata de una persona tocado con cornamentas de ciervo, en actitud de danza, a la altura de la cintura se deja ver el extremo de la vaina de un puñal y la decoración de su vestimenta se asemeja al anterior.

Jarra decorada con una máscara de toro, que mira de frente, destacando su color blanco, añadiendo sobre esa base los detalles del animal con pintura negra: ojos y desde estos se desarrolla un ángulo de un triángulo asentado por uno de sus lados en una franja horizontal con decoración de ajedrezado alternando rectángulos negros y blancos. Debajo de la franja horizontal se dibuja otro triángulo, apoyando uno de sus lados debajo de la franja central y uno de sus ángulos en el morro del toro. De sus cuernos cuelgan unas cintas (filacterias, como amuleto).

ARMAZÓN DE CABALLO

Figura humana con armazón de caballo del que se ve su cola y parte del hocico de su cabeza. En su mano derecha se aprecia la parte trasera de un *soliferrum* dispuesto a ser lanzado. Reminiscencias de este tipo de mascaradas tenemos un buen referente actual en la Barrosa de Abejar (Soria).

DANZAS RITUALES

La danza que ejecutan tres danzantes, decorando una jarra, con los brazos enfundados en grandes cuernos de bóvidos, pintados con franjas blancas y negras, estaría vinculada con el culto al toro. Su vestimenta consiste en calzón, ceñido con un cinturón y atado por debajo de las rodillas, probablemente con la parte superior del cuerpo sin cubrir y zapatos de alto tacón, terminados en punta. Según Estrabón “los celtíberos y sus vecinos que le caen al norte, al tiempo de plenilunio pasan la noche saltando y bailando a las puertas de sus casas en honor de un dios, para el cual no tienen nombre propio”.

GUERRERO CON SUS PERTRECHOS DE GUERRA

Muestra actitud de atacar al enemigo, con el escudo por delante, en su mano izquierda, y en la derecha un dardo (o un *soliferrum*). Muestra sus pelos revueltos y su vestimenta con una túnica que le cubre el cuerpo hasta el inicio de las piernas

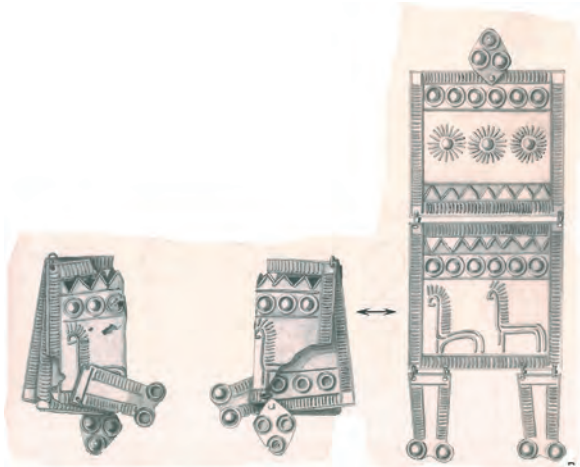
Detalle de los correaes en la espalda del jinete de la fíbula de caballito y el casco de la cabeza.





PLACAS DE BRONCE Y FÍBULA DE PLATA

Tres placas de bronce: una está reconstruida en dibujo a partir de la original doblada en bronce (a); otra está doblada tal y como la dejaron en su tumba (c) y una placa pectoral para ir colgada del pecho. Su parte superior tiene tres elementos astrales, de los que cuelgan la placa central, en donde a un lado y otro están ocupadas por dos ciervos que parecen andar por un campo arado, situado en el centro de la placa. De ella penden campanillas para hacerse notar y también para ahuyentar a los malos espíritus. Debajouna fíbula de plata con el pie enrollado de hilo de este metal..

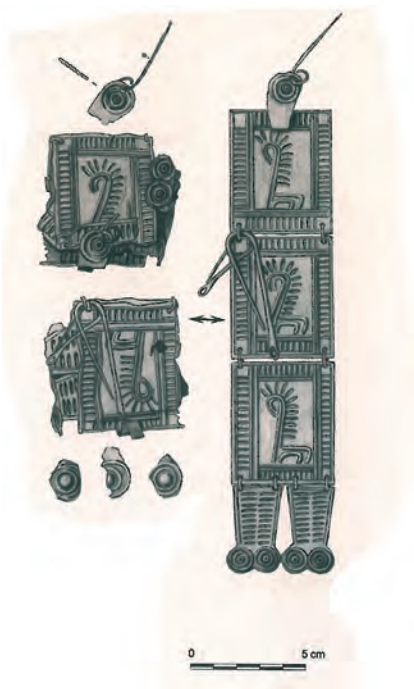


CONJUNTO DE OBJETOS METÁLICOS DE ADORNO Y CALZADO

Se reúne un conjunto de materiales de adorno corporal: las placas articuladas de chapa de bronce y los demás objetos, aparecen en las tumbas totalmente dobladas intencionadamente, ya que entienden que los objetos tienen espíritu y que hay que liberarlo para que acompañe del muerto el Más Allá.

Las fíbulas o broches de adorno son utilizadas indistintamente por hombres y mujeres. Por el contrario hay diferencia entre los broches de cinturón de mujeres con escotaduras cerradas y broche ibérico de cinturón con nielado de plata.

Calzado reproducido en cerámica que llega a media pierna y otra reproducción de calzado bajo, reflejando su decoración que se mezcla con las ataduras para ajustarlas al pie.



LA IMPORTANCIA DEL CABALLO

Las numerosas representaciones del caballo en el mundo celtibérico, tanto en las cerámicas y como en metal, indica su importancia en la vida cotidiana “*estatus*”, prologándose este referente al Más Allá.

La representación de los caballos, tanto en las cerámicas como en los metales, suelen estar vinculados al mundo astral, ya que los cuerpos de los caballos llevan grabados círculos concéntricos, unos más pequeños y otros más grandes, representando su transitando por el universo astral. El caballo en el mundo celtibérico tiene una consideración piscopompa, vinculado al dios Lug y a la diosa Epona, que trasladan el espíritu de los muertos al Más Allá.



RITUALIDAD CELTIBÉRICA

ESCENA SACRIFICIAL

Una de las figuras visible viste ampulosa túnica que llega hasta el suelo, ceñida con un ancho cinturón, realizada con amplias hombreras y un tocado cónico. Este oficiante o “sacerdote” sostiene en su mano izquierda una jarra y con la otra sujeta un ave sobre un ara con dos patas, a la que se dispone a purificar derramando el agua de la jarra.

Hay un segundo oficiante, al otro lado del ara, del que sólo se aprecia el pico inferior de la túnica, el extremo de su hombro y brazo izquierdo que sujeta el ave, mientras que su mano derecha empuña un gran cuchillo curvo dispuesto a llevar a cabo el sacrificio. Debajo del ara se observa un ancho recipiente, para recoger la sangre de la víctima.



JARRA DE LA DOMA DEL CABALLO

El Domador de Caballos, cubierto con máscara de ave que cubre los hombros del oficiante, lleva una túnica corta, ceñida con un ancho cinturón. Esta representación tiene lugar en el mundo astral, representado por los elementos circulares y medias lunas.

Los hombres vestían túnica corta sin mangas, ceñida por un ancho cinturón, que se completaba con calzón corto y polainas. Calzado con botines planos o con tacón alto.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, E. DE (1911). *Páginas de la Historia Patria por mis excavaciones arqueológicas*, t.III i IV, Aguilar de Anguita (inédita).
- GARCÍA HERAS ET ALII (2003). Estudio Arqueométrico de cuentas de vidrio procedentes de la necrópolis de Numancia. *Trabajos de Prehistoria*, 60,1:173-181.
- JIMENO, A. (1996). Numancia: relación necrópolis poblado, *Archivo Español de Arqueología*, 69:57-76.
- JIMENO, A. (1999). Religión y ritual funerario celtibérico, *Revista de Soria*, 25:5-18.
- JIMENO, A; DE LA TORRE, J.I.; MARTÍNEZ, J.P; BERZOSA GRANDA, R.TABERNERO, R. (1999). *Numancia celtibera: ciudad y necrópolis*. En *Les celtes et la Peninsule Iberique*, Unibersité de Bretagne Occidentale, Brest:93-110.
- JIMENO, A.; DE LA TORRE, J.I.; BERZOSA, R.; MARTINEZ, J.P. (2004). *La necrópolis Celtibérica de Numancia*, *Arqueología en Castilla y León*, 12, Memorias de la Junta de Castilla y León, Valladolid.
- WATTENBERG, F. (1963). *Las cerámicas indígenas de Numancia*, Biblioteca Praehistorica Hispana, Madrid
- LORRIO, A. *Los Celtíberos*, *Complutum Extra*, 7, Alicante.
- MÉLIDA, J.R.;TARACENA, B. (1920). *Excavaciones em Numancia*. *Memória de La Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades*, 31, Madrid.
- ROMERO (1976). *Las cerámicas policromas de Numancia*. Centro de Estudios Sorianos, Valladolid.
- RUANO, E.; HOFFMAN,P Y RINCON, J.M. (1995). Aproximación al estudio del vidrio prerromano: los materiales procedentes de la necrópolis ibérica de el Cigarralejo (Mula, Murcia). *Composición química de varias cuentas de collar*, *Trabajos de Prehistoria*, 52 (1), Madrid.
- RUANO, E. (1996). *Las cuentas de visrio prerromanas del Museo Arqueológico de Ibiza y Formentera*. *Traballs del Museu Arqueològic debías i Formentera*, Consellería d'Educació, Culturai Esports.
- SANZ MÍNGUEZ, C. (1991). Broches tipo Bureba. Tipología, cronología y dispersión. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LVII:93-130.
- SANZ MÍNGUEZ, C. (1991). Broches tipo Bureba. Tipología, cronología y dispersión, *Boletín de Arte y Arqueología*, LVII: 93-130

ELEMENTOS Y ESTILOS COMUNES EN LAS MODAS HISPÁNICAS. ALGUNAS REFLEXIONES AL RESPECTO.

Marcos León Fernández

Las posibilidades de los estudios de indumentaria como disciplina auxiliar de la Historia del Arte —y podríamos decir también que de la Historia misma— apenas han sido explotadas.

Carmen Bernis Madrazo¹.

El estudio metódico de la indumentaria hispánica, más allá de algunos débiles tanteos anteriores, se inició hace apenas una centuria², y ha venido sucediéndose de forma intermitente, dispersa y no pocas veces al calor del coleccionismo o la simple afición. La escasa atención que el mundo académico ha prestado a la Etnografía lastra el conocimiento sistemático de un fenómeno, el del vestido, cuya complejidad y trascendencia requerirían de un mayor esfuerzo investigador. El abuso del llamado «traje típico» o «regional» ha acabado por situar el asunto en el terreno de lo identitario, de lo folklórico en la acepción más superficial del término, y después de cuatro décadas en las que cualquier tema concerniente a la tradición popular quedó bajo la órbita y mando de la Sección Femenina, con todo su aparato propagandístico en ristre, en la actualidad sigue resultando tarea casi imposible recolocar este valioso patrimonio en el puesto que sin duda merece. Todavía hoy, y pese a los denodados esfuerzos de quienes persisten en combatir el tópico, casi todo lo relacionado con la vestimenta de las clases populares sigue siendo ideológicamente sospechoso a ojos de una mayoría de la ciudadanía. La frontera establecida, a la hora de tratar esta materia, entre *indumentaria histórica* e *indumentaria tradicional* tampoco contribuye a enfocar el asunto con precisión. Según esta arbitraria división, existiría un vestir propio de las clases elevadas —que representarían el auténtico sujeto activo de la Historia— sometido al vaivén de las modas y estrechamente imbricado en la evolución del arte (del Arte con mayúscula, se entiende). Por otro lado, las clases populares, sin gastar mucho tiempo en determinar sus imprecisos límites, vivirían en una suerte de no-historia, cíclica y eternamente repetida, a la que, llegado el caso, se le adjudicará un rosario de adjetivos de similar connotación: ancestral, inmemorial, racial, atávica, castiza, y otros tantos del mismo jaez. Y, por supuesto, espectadores pasivos del acontecer histórico, tan incapaces de la acción creativa que, cuando resulta imposible obviar la existencia de una sensibilidad o producción artística propias, esta se tratará de justificar apelando a la espontaneidad, la natura-

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

2 Cualquiera que pretenda orientarse en tan vasto y aún poco explorado campo, debe tomar como referencia la obra de Carmen Bernis Madrazo, que abarca un amplísimo periodo con impecable metodología, aún no superada. Además de su enciclopédica y magna obra *El traje y los tipos sociales en El Quijote* [Madrid: El Viso, 2001; 530 pp.], la autora rastreó las trazas del vestir español desde la Alta Edad Media hasta el final del Renacimiento, publicando primorosos trabajos al respecto, y cuenta asimismo con numerosos artículos en revistas especializadas.

lidad o la mera inconsciencia: el pueblo —noble pero ignorante— que destila por casualidad o inercia la perla entre la aspereza. Instalada esta concepción sin apenas crítica que la cuestione, cabe preguntarse si es eso lo que se puede afirmar con los datos en la mano. Dicho de otro modo: ¿soportan estas extendidas afirmaciones el filtro del método científico? Para dar una respuesta fundamentada, debemos volver a recordar la escasez de estudios específicos que, a partir de datos y documentación fidedigna, apoyen o rebatan el estereotipo.

Como indicábamos, suele ser habitual que el estudio de lo que hemos dado en llamar *indumentaria tradicional* lo abordemos personas ajenas al ámbito académico, al menos en lo que respecta a las disciplinas directamente concernidas por el objeto de estudio, como son la Historia del Arte, la Arqueología, la Antropología o incluso la Lingüística, entre otras. Con honrosas pero escasas excepciones, la mayor parte de la documentación generada desde que hace casi un siglo D. Luis de Hoyos emprendiese el —tardío— estudio y clasificación del traje popular español se ha reunido a lo largo de los años merced a la paciente labor de un no muy nutrido ramillete de apasionados autodidactas. Este minucioso y necesario trabajo, ya sea en el campo, en el museo, en la biblioteca o en el archivo, adolece a menudo de falta de método, disculpable quizá en quien emplea su tiempo y bolsillo en tan ingrata tarea. Ingrata, porque las más de las veces los materiales acopiados no encuentran vehículo adecuado para salir del cajón con una estructura medianamente inteligible, y ocurre a menudo que la propia vida del investigador no alcanza para dar forma al fruto de su faena y, al trabajar en casi completo aislamiento o escasa comunicación con sus pares, el resultado de tanto esfuerzo desinteresado acaba no pocas veces malbaratándose, dispersándose o destruyéndose en el peor de los casos.

Como creo que lo mejor es ceñirse a lo que se conoce, trataré en las siguientes líneas de resaltar una serie de aspectos sobre los que estimo convendría reflexionar, valiéndome para ello de lo que he ido encontrando en mi campo de acción más concreto, que es el territorio de la actual Comunidad de Madrid, y poniéndolo en relación con sus paralelos en otras áreas del mundo hispánico. Entendiendo que este marco geográfico no es en absoluto irrelevante para el conocimiento de la moda histórica española, con independencia de la clase social que se trate, al ser precisamente el espacio desde donde la Corte irradiaba los sucesivos estilos en el vestir, tras haber recibido, asimilado y adaptado a su vez mil y una novedades desde todos los rincones del heterogéneo imperio. La posibilidad que nos brinda la consulta de los archivos de escribanías rurales para vislumbrar, aunque sea en difuminada sombra manuscrita, cómo y cuándo afectaban —o si eran ignoradas por completo— esas nuevas modas en las villas, lugares y aldeas inmediatos al mundo cortesano, revela rasgos culturales compartidos a lo largo del espacio y del tiempo. De la falta de coincidencia entre estos dos últimos aspectos resultarán, según trataré de ilustrar con los datos de que dispongo, las diferencias locales en el vestir constatables en la indumentaria popular de carácter tradicional, pero también las que se observan entre clases sociales y —lo que suele tenerse menos en cuenta siendo, a mi juicio, la verdadera almendra del asunto— el patente aire familiar que presentaba el traje a lo largo de la Historia, en un espacio físico que se irá expandiendo o contrayendo al compás del complejo y propio devenir de los reinos hispanos.

¿Podemos hablar, honestamente, de la existencia de un modo de vestir español, o al menos a la española? Para contestar a esta pregunta con dejos de perogrullada creo que conviene antes señalar algo que, a pesar de su obviedad, da la impresión de no ser tenido en cuenta cuando se acomete la tarea de describir el traje en sus diversas y variadísimas manifestaciones locales, y es que la moda española siempre fue parte constituyente, cuando no recreadora y hasta modelo en ocasiones, de las corrientes imperantes en todo el occidente cristiano. Y más concretamente, por ser la raíz misma de nuestra propia cultura, en el espacio resultante de la fragmentación del Imperio Romano, la hoy llamada Rumania por los lingüistas, con toda justicia según se desprende tanto de los testimonios históricos como de la propia realidad contemporánea. La confortable y manida apelación a la excepcionalidad —incluso anomalía— española en el contexto europeo no parece

tener mucha base a la luz de los hechos probables; siempre que los interpretemos con rigor analítico, esto es, a partir de las fuentes primarias y no de la literatura y la fantasía nostálgica. Parece significativo que el interés decidido y metódico, hasta entonces ocasional, por las diferencias regionales en el vestir se desarrolle precisamente al calor de la Ilustración y su afán clasificatorio, casi entomológico, de la realidad. Y será en la siguiente centuria, al surgir en nuestro continente las pulsiones nacionalistas de corte romántico, cuando se establecerán y generalizarán los arquetipos reconocidos, los trajes «regionales» o «típicos» que constuirían lo que hemos convenido en llamar *indumentaria tradicional*. Este proceso de descubrimiento, asociado a un periodo concreto de la Historia, ha producido a mi entender cierta confusión al abocar a una concepción reduccionista, y hoy no falta quien sostiene que los trajes que tenemos por característicos de tal o cual lugar serían puras invenciones de la tradición, cayendo nuevamente en el miope y manoseado simplismo que aqueja a la visión de la vida cotidiana a lo largo de los siglos. Es decir, que antes de esa cristalización —artificial— de los vestidos populares las diferencias locales serían inexistentes, y las que hoy percibimos obedecerían únicamente a la pulsión identitaria y su necesidad de verse plasmada en un modelo propio, distintivo e incofundible. Así, es frecuente encontrar afirmaciones como que el traje de las clases populares europeas fue común hasta la fiebre folklórica desatada en el Romanticismo, sin discriminar las grandes áreas culturales diferenciadas que se dieron en el subcontinente, y pasando por alto todo tipo de datos y testimonios. Más chocante resulta que ciertas indocumentadas afirmaciones provengan del mismo ámbito académico. Europa arrastra, en buena parte del relato histórico que se ha construido a medida, un pesado lastre de manoseados resabios, que consiste en referirse a la Historia del Arte, o a la de la Música, o a la Historia propiamente dicha, como si todo lo que ha acontecido en este rincón hubiera tenido una extraordinaria relevancia planetaria, y esta interesada estrechez de miras puede hacerse extensible a la perspectiva social, donde las clases populares o trabajadoras aparecen como meros comparsas, la figuración que arropa y sirve de silente fondo a las élites protagonistas. Sólo desde esa distorsionada óptica se pueden entender las sorprendentes palabras del historiador y experto en simbología Michel Pastoureau acerca del color azul y su empleo en la indumentaria europea. En una reciente entrevista con motivo de la promoción de un libro suyo dedicado a ese color, esta fue su respuesta a la pregunta del periodista:

«Una de las cuestiones más interesantes que analiza en sus libros es el papel del color azul. Los dos vamos vestidos de azul, pero usted explica que si esta conversación hubiese tenido lugar hace tres siglos, iríamos seguramente de negro. ¿Por qué?»

Hay que esperar hasta el siglo XVIII para que en Europa se empiece a utilizar este color, sobre todo porque se importa índigo americano, que es mucho más eficaz que el asiático o el europeo. Y el azul no se llevaba en el siglo XVII, eso viene con el Romanticismo, cuando se pone de moda primero el azul claro. Hubiese sido muy extravagante ir vestidos así. Es algo que ocurre de forma muy lenta, a partir del siglo XVIII. En el XIX el azul marino comienza a reemplazar al negro, primero en los uniformes y luego en la ropa de la vida cotidiana. Creo que el grán fenómeno en los colores del siglo XX es la omnipresencia de esa tonalidad. Un estilista puede no estar muy de acuerdo, pero si miramos en el metro encontraremos mucho azul.»³

Ignoro si tan desconcertante afirmación se debe a una transcripción errónea del reportero, pero me pregunto qué opinaría el profesor francés a la vista de mis apuntes de protocolos (o los de cualquiera que se haya tomado la molestia de proceder a su examen), porque el azul en cualquier matiz se daba en todo tipo de prendas de ambos sexos, y en las más diversas economías, hasta el punto de ser en el mundo rural el color más frecuente tras el pardo de la lana y, lo que es más significativo, a mucha distancia del negro que le sigue y que tan a la ligera solemos creer general

3 El País Semanal, 3 de octubre de 2016.

en el pasado. Veamos algunos ejemplos de los miles que se pueden encontrar en los inventarios madrileños desde el siglo XVI:

- «vn Jubon azul=5 rs.» (Getafe, 1553)
- «Una saya açul escuro con vn Ruedo Vde que era de m^a blanca su madre del dho marcos=3 ds.» (Leganés, 1567)
- «Una Saya de añir con su Ruedo de grana blanca=28 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1576)
- «Un sayuelo anir de Cada dia=7 rs.» (Camarma del Caño, 1576)
- «Un corpezuelo de paño azul guarneçido=12 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1577)
- «Un manteo de paño açul con çinco pasamanos=8 ds. » (Alcalá de Henares, 1626)
- «vna saya açul con Riute de t^o pelo=3 ds.» (Fuenlabrada, 1630)
- «otro Guarda Pies azul viejo=4 rs.» (Humanes de Madrid, 1669)
- «Vn guardapies azul con dos bueltas de pasamanos y otro manteo berde biejo» (Sieteiglesias, 1718)
- «Un guardapies de Senpiterna azul=40 rs. » (Carabaña, 1733)
- «un manteo, de paño ázul andado=10 rs.; una saya de paño azul=12 rs.» (La Acebeda, 1739)
- «dos Jugones y el uno tiene el cuerpo de hazul=10 rs.» (Lozoyuela, 1741)
- «Vn Guardapies De Lanparilla azul estanpada Con Ruedo De olandilla=60 rs. »(Cubas de la Sagra, 1745)
- «Un Jubon azul con mangas Encarnadas=8 rs.» (Horcajuelo de la Sierra, 1748)
- «el guardapies Azul de ttodos los dias y la mantellina negra tambien de ttodos los dias» (Gandullas, 1755)
- «otro Guardapies de Brocato Azul con flores de diferentes colores con Ruedo de olandilla encarnado bueno=160 rs.» (Alcorcón, 1765)
- «Un Jubon de paño azul, con mangas de sep.^a = otro de cordellate azul con mangas pardas» (Rascafría, 1773)

Una muestra más de lo necesario que es descender al terreno de los datos para no correr el riesgo de sostener tesis apoyadas únicamente en la literatura. Sería como si siguiésemos estudiando los hechos históricos partiendo únicamente de las crónicas oficiales, tan abundantes en fantasías e invenciones.

Toda reducción al tópico encierra algún fundamento, pero pretender un vestido monocorde e invariable y ligado en exclusiva a la clase social para el conjunto de la población desde Finisterre a los Urales, hasta la llegada de las naciones-estado en el siglo XIX, contradice toda evidencia histórica; y además, y aunque esto carece de valor probatorio, el sentido común. Por otro lado, esgrimir esa misma variedad como argumento para demostrar la independencia de la indumentaria española respecto de la europea tampoco parece idea muy ajustada. La fuerte personalidad, originalidad incluso, de las modas españolas puede constatarse desde los balbuceos de los primeros reinos cristianos, motivada sin duda por el largo periodo de intercambio cultural con la España andalusí. Ello no quita que el vestir hispano siempre haya discurrido dentro de las coordenadas generales del occidente europeo, estas mismas a su vez mucho más deudoras de «oriente» de lo que solemos tender a pensar. Es más, durante un periodo de tiempo considerable, fue el ámbito hispano el escenario donde se reformulaban las múltiples novedades procedentes del vasto y complejo territorio imperial, para luego reimplantarse por todas partes, ya con la etiqueta de «a la española». El estudio de nuestra indumentaria característica no debería, pues, perder nunca de vista que lo hispano no es sino una versión local de un patrón compartido, que conviene tener presente en todo momento para no caer en forzados localismos sin fundamento. Que estos perfiles fueran estructuralmente comunes, a la vista está que no impedía una fenomenal multiplicación de soluciones a tan elemental esquema, basta con imaginar —a partir de lo que sabemos— la Europa preeindustrial para convencerse. Tomemos un atajo dialectológico, y consideremos cómo vive una

lengua, cómo se extingue o se expande, pudiendo fragmentarse y dar lugar a otras independientes tras pasar por mil tentativas, cómo a su vez esas nuevas lenguas se descomponen en innúmeras variedades y acentos, a veces extendidos por amplias comarcas, hasta por regiones enteras, y otras circunscritos a una cuenca, un valle y hasta una aldea o un barrio, cada uno con su deje peculiar, inconfundible, pero siempre inteligibles entre sí y sin perder el nexo que los liga entre ellos y con el resto de lenguas hermanas. Si hemos de entender el traje ciñéndonos a las pruebas testimoniales y documentales de que disponemos, el dinámico comportamiento de las lenguas serviría de patrón, porque se bifurca, reinventa y recrea de forma muy similar, dando lugar a variantes perfectamente reconocibles y distintas, identitarias al cabo, sin abandonar el modelo común⁴. Sin salir del ejemplo, imaginemos un grupo de dialectólogos centrando su atención en cuantas variedades hubiesen surgido a lo largo del tiempo en un área de la Rumania que acometiesen su labor atendiendo únicamente a lo local, sin considerar que los nuevos romances partían del común tronco latino. Las conclusiones a que llegaría cada uno, encerrado en el estrecho marco comarcal, resultarían desde luego distorsionadas y erróneas, pretendiendo que cada dialecto surgió y se desarrolló *in situ* espontáneamente y sin recibir ninguna clase de influencia exógena. Pues bien, tan peregrina circunstancia, inaceptable desde cualquier punto de vista, abunda a la hora de estudiar las diversas indumentarias características, y se diría que cada investigador se mueve como si existieran infranqueables fronteras culturales entre valles contiguos y, lo que es mucho peor, como si cada pequeña variante en los elementos constituyese una suerte de caracterización suprema que excluiría toda relación de parentesco.

Existió, sí, un estilo español reconocible a lo largo del tiempo por sus contemporáneos, pero incrustado de tal modo en las corrientes generales europeas, que a menudo lo tenido por más característico y emblemático responde a usos originados fuera de la Península. Por ejemplo, la negritud atribuida con justicia al periodo imperial se mantendría a duras penas una vez finiquitados los virreinos con el nacimiento de la España contemporánea al alborar del siglo XIX, y era un rasgo que había identificado a la moda femenina española de calle, primero con los largos mantos que ocultaban a la mujer de alto en bajo, después con la versión intermedia del manto y saya dieciochescos —moda entonces general que sobrevivió un siglo más en ciertos enclaves a ambos lados del charco— y al cabo con los conjuntos de basquiña y mantilla con que aún se casaron no pocas novias pueblerinas hasta la Guerra Civil (1936-1939), precisamente el punto de inflexión que marca el abandono generalizado del cualquier vestigio local en el vestir, más allá de las insólitas y harto conocidas excepciones. Pues bien, ese negro cromatismo hispánico en realidad resultó de la adopción del severo estilo borgoñón por parte de los Austrias, echando un manto de luto sobre las coloristas, imaginativas y hasta sensuales modas que se documentan en la España de los siglos XIII, XIV y XV, las que en la última de las citadas centurias ya hacían furor en Italia a través de la Corona de Aragón. Bastó la instalación de una dinastía «extranjera» para volver del revés los conceptos del traje nacional en un aspecto tan sustancial como el del color.

Decíamos más arriba que el estudio de la indumentaria, entendido como el de los modos diferentes de vestir y el contexto que les es propio y condiciona, ha estado ligado tradicionalmente la cuestión identitaria, bien sea a la búsqueda de un supuesto «traje nacional» o a los rasgos característicos que se atribuyen a cada grupo humano, también fruto de una convención difícilmente objetivable. Tornaré a mi área de estudio para ilustrar la cuestión. La población actual de la Comunidad de Madrid carece de un sentimiento de pertenencia paralelo al de otras provincias. A pesar de su reciente creación, no anterior a la división de Javier de Burgos en 1833, la nueva demarcación vino a poner orden en la extrema desarticulación administrativa que, fruto de las

4 Sin embargo, pocas veces las isoglosas coinciden con las áreas culturales, en particular en lo que respecta al traje, pues este suele ser común a geografías compartidas, singularmente coincidente con las cuencas fluviales en razón del ámbito común que demarcaban. Por tanto, y para disgusto de cualquier nacionalismo de corte identitario, rara vez se puede hablar de un «traje nacional» si por nación solo nos referimos a una comunidad lingüística homogénea.

especiales circunstancias de la conquista y posterior repoblación del territorio, había marcado históricamente las tierras inmediatas a la Villa. No obstante el carácter artificioso desde el punto de vista histórico, la nueva provincia reconocía lo que venía siendo una realidad desde la misma y definitiva instalación de la corte, que es la existencia de un territorio, más o menos amplio según la época y las circunstancias, dependiente de la capital y ligado a él social y económicamente, sobre todo por su papel crucial para el suministro de la creciente urbe. La condición de capitalidad, y el proceso de hipertrofia urbana ligado a ella, decidida e intensamente a partir de mediados del siglo xx, abortarían cualquier intento de construcción de identidad provincial, quedando esta embebida en un vago sentimiento castellano, o bien en cierta jactancia de baja intensidad por la vinculación directa a la capital del reino. Una provincia sin otro tejido simbólico que no fuera la cercanía al centro de poder por excelencia, carente por tanto de representaciones arquetípicas de su alma campesina, que quedaría representada en el mosaico de los estereotipos folklóricos por un confuso pastiche inspirado lejanamente en la vida de las clases populares urbanas, comenzando por el majismo dieciochesco, pasando por la manolería romántica y concluyendo con las chulas y chulapos de la zarzuela, ya en plena Restauración. Al no haberse generado un canon de representación provincial al uso, quien decida encaminar sus pesquisas a los viejos modos de vestir en esa provincia podrá hacerlo sin tener que combatir más tópico que el que niega un pasado cultural propio a sus antiguos pobladores, a quienes cabe suponer vistiéndose a diario a lo largo de los siglos, como cualquier hijo de vecino. Este desierto identitario facilita sobremanera un trabajo sosegado sobre el terreno, pues no hay corrientes a las que oponerse, ni modelos establecidos a partir del estereotipo, y tampoco tiene peso comercial ni social la «industria» dedicada al traje regional que florece en otros lugares. Ante este panorama, sólo cabe alegrarse por poder emplear esfuerzo y energías en el trabajo de investigación propiamente dicho, sin malgastarlos en estériles discusiones.

No deja de resultar paradójico que el empeño de la representatividad folklórica, entendido como el intento de definir unos supuestos rasgos atávicos distintivos para cada grupo humano —previamente delimitado éste según criterio por lo común igual de arbitrario— se haya centrado precisamente en dos de los aspectos más cambiantes, elásticos e inestables de la vida tradicional, como son el vestir y los bailes de cortejo, manifestaciones sujetas como ninguna otra a los vaivenes de las sucesivas modas, y esto tanto en el palacio cortesano como en el más apartado valle. El prisma a través del cual contemplamos el fenómeno de la indumentaria viene pues condicionado por la construcción folklórica que supone subirse a un tablado a ofrecer una recreación dotada de supuesta coherencia histórica, pero la mayoría de las veces este empeño, a menudo bienintencionado, naufraga en una confusión de épocas y estilos. Si los grupos coinciden en un mismo espacio con motivo de un festival, se ofrece al público una desordenada amalgama de modas, que dependerá en gran medida del periodo elegido —insisto, arbitrariamente— como auténticamente representativo de cada región, provincia, comarca o villorrio. Si en una convención folklórica se exigiese a los diferentes grupos participantes que acudiesen ataviados obligatoriamente según las modas populares imperantes en 1870 —por ejemplo— buena parte de las mujeres representantes de la España seca debería mostrarse enteramente vestida de percal (según el modelo que dio origen al arquetipo de la baturra, para entendernos). Porque en esa fecha las áreas donde se conservaban las sayas de paño empezaban a reducirse a velocidad de vértigo, y retirándose progresivamente al rincón noroeste por un lado, muy conservador por estar sumido en un proceso de siglos de pérdida de peso y presencia en el conjunto de la nación, o bien a las áreas montañosas del interior, de economía más bien estancada y regresiva. Las excepciones, dignas de estudio e interés, de ciertos enclaves como Lagartera o Fraga no creo que contradigan en exceso esta generalización, si bien más adelante volveré sobre esto para matizarlo. En ese hipotético festival, se verían mujeres de regiones distantes vistiendo de modo muy similar, con pequeños detalles perceptibles en la colocación de los pañuelos, el uso de determinadas telas o diseños (a menudo, efecto de su disponibilidad en el comercio local, y no por pulsión atávica o de grupo), pero si gastasen la broma de entremezclarse entre ellas, sospecho que nos costaría adjudicar a cada una su procedencia exacta. Porque el

traje del país, contra lo que aún hoy sigue pensándose a pesar de los ríos de tinta dedicados a rebatir este asentado estereotipo, nunca se sujetó con precisión a un marco geográfico concreto, ni a una clase determinada, ni siquiera a una nación o a un reino definido. Y, por otra parte, ese mismo traje está indisolublemente ligado a un territorio, a una clase social, a una nación, a un reino. La paradoja se resuelve si nos decidimos de una vez a aceptar que un fenómeno tan sumamente complejo como la indumentaria, en el que todos y cada uno de los actores implicados —todas las personas que se visten— pueden producir variaciones personales y por tanto «auténticas», no puede someterse a la reducción al arquetipo sin sacrificar en ello el rigor histórico. De ahí que la discusión acerca de la autenticidad o la corrección en el vestir huelga cuando queremos aplicar el método al conocimiento del vestir antiguo. Cualquier modelo que propongamos, por fiel que se pretenda y documentado que esté, y por aceptada y asumida que sea socialmente la propuesta, solo debería ser uno entre mil bajo el prisma del análisis riguroso.

Nótese que he utilizado la expresión *traje del país* con toda la intención. Porque se trata de un concepto que se usó con rotunda propiedad mientras estuvo viva la vestimenta antigua. Este apelativo —o los paralelos *traje* o *estilo de la tierra, del pueblo, del lugar, del uso*— se ajustaba muy bien a lo que seguramente era obvio a ojos de los propios protagonistas: la existencia de rasgos, detalles o incluso modelos enteros que se percibían como propios de un territorio, que marcaban una patente diferencia. Y esto podía concretarse en un valle o comarca de fronteras precisas⁵, o extenderse por una amplia región de límites vagos y cambiantes, a veces incluso transnacionales, de confusa interpretación para el forastero pero sentidos claramente por el nativo. Pero ni siquiera esta incuestionable variación geográfica del traje ha de hacernos olvidar que esos rasgos nunca fueron eternos ni invariables, antes bien, a menudo apenas alcanzaban la vigencia de unos lustros. Y aquí quiero traer a colación las palabras del filósofo:

«Conviene, sin embargo, defenderse de la ilusión óptica que suele producir todo lo popular, en virtud de la cual nos parece antiquísimo, vetusto y espontáneo. En realidad, los trajes populares no son ni más ni menos modas que los usados por las aristocracias. La única diferencia consiste en que el *tiempo* de variación, de *modificación* es mucho más lento en el pueblo. Esta lentitud hace que se olvide el origen de la vestimenta y que parezca nacida espontáneamente, por una profunda y latente inspiración étnica. De aquí el culto romántico al *casticismo* de los trajes pueblerinos. Pero este culto no es más que inocencia. [...]

Su gracia no está en su efectiva antigüedad, sino precisamente en la portentosa ilusión de vetustez, más aún de sin-edad, que el pueblo da a cuanto adopta, aunque sea de ayer. Esta es su peculiar y genial ironía. Mientras las clases superiores acentúan la novedad de cuanto usan y hacen, cayendo siempre, más o menos, en una gesticulación de *parvenus*, aunque no lo sean, el pueblo parece complacerse en lo contrario y da a su traje y a su canto y a su vocablo pátina de milenio y resonancias inmejorables.

Ningún traje popular es autóctono ni eterno, y, sin embargo, todos lo parecen. Esto es lo interesante, lo sugestivo. En esto revela, efectivamente, la clase inferior social su potencia de estilo. La auténtica antigüedad de un objeto usado por ella, y sólo por ella, no permitirá reconocer su fuerza de creación artística, personalísima, impregnadora de cuanta materia toca.»⁶

5 Por ejemplo, las diferencias entre el vestir femenino ansotano y roncalés, ya patentes en las primeras colecciones del siglo XVIII, como en Juan de la CRUZ CANO Y OLMEDILLA, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios* (1777).

6 JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Para una ciencia del traje popular», en José Ortiz Echagüe, *España, tipos y trajes*; 9ª ed., Madrid: Ortiz Echagüe, 1953, pp. 6-9. El texto de Ortega está fechado en 1933, para la primera edición de la obra.

Mucho cabría resaltar y reflexionar acerca de lo que plantean las líneas anteriores que, a pesar de ser archiconocidas y muy citadas, no parecen ser tenidas en cuenta en las interpretaciones habituales al respecto. Así, solemos enredarnos en eternos debates acerca de si es más correcto (concepto de por sí reduccionista) el pañuelo de palma o el del ramo, cuando lo más seguro es que ambos modelos se dispersasen con muy pocos años de diferencia; preferimos el paño a la indiana quizá por un resabio del Romanticismo que renegaba de todo lo que se apartase de su arbitraria idea del folklore, aunque el traje decimonónico del campo español, y aun el de finales del XVIII, no se entiendan sin los algodones estampados de producción industrial; rechazamos las bayetas estampadas, tan empleadas en la confección de refajos interiores, pese a que pueden rastrearse ya en las últimas modas dieciochescas y, lo que es aún más irónico, pasando por alto que a menudo sus diseños sirvieron de base o modelo para un sinfín de guarniciones —ya picadas, ya bordadas— que adornaron los faldamentos en media España, desde las riberas del Duero a las huertas murcianas, tipologías —las bordadas o picadas— que han superado sin problema y con crecido entusiasmo el caprichoso tribunal de la corrección y la autenticidad. Pero quiero subrayar especialmente una afirmación que estimo fundamental para orientarse en esta enmarañada espesura: «En realidad, los trajes populares no son ni más ni menos modas que los usados por las aristocracias.». Porque, en efecto, ese carácter cambiante e infiel a sí mismo de la moda operaba por igual en el palacio y en la aldea. Es más, al ser la plaza pública el foro donde se refrendaban o rechazaban las innovaciones en el vestir, este filtro acababa teniendo un alcance estrictamente local, que en última instancia definía la norma circunscrita al ámbito del que era mentidero el ágora compartida. La simplista visión de un pueblo ignorante pereciéndose por seguir el dictado de la moda de las clases pudientes, e incapaz por otra parte de reproducirlas al dedillo, no se sostiene a la luz de la evidencia documental. Basta fijarse en las vecinas de los barrios bajos de la Corte en las primeras décadas del siglo XIX: las *manolas* y otros tipos femeninos que plasmaron Alenza, Elbo o la galería de dibujantes y grabadores hoy olvidados que pueblan la floreciente prensa periódica de aquellos años. Al margen del cerro de tópicos que generaron en sus contemporáneos, casi nunca amables ni bienintencionados, estas mujeres trabajadoras ejercían las más variadas y esforzadas labores (cigarreras, vendedoras, planchadoras, lavanderas, mozas de servicio en general, etc.), y a menudo vivían del oficio de la costura. De modo que no cabe suponer falta de habilidad para cortarse un vestido a la última a las mismas que se mantenían de hacerlo para marquesas o mujeres de comerciantes; era una posibilidad que estaba a su alcance, si bien quizá empleando géneros menos lujosos y de precio más asequible. Visto así, el que las modas populares se redujeran a una mala imitación de las aristocráticas ofrece muchos obstáculos para ser una premisa aceptable. A menos que nos remontásemos al Neolítico, intuyo que costaría encontrar monarcas —más bien jefes tribales— con calzado de esparto, tan común entre el campesinado desde tiempo inmemorial; y, al margen del tiempo que empleasen en labrar y hacer randa, no hay datos para creer que las infantas reales se presentasen en público con la salvaguarda del delantal, prenda que, al menos a partir del siglo XVII, se generaliza entre campesinas y menestralas, incluso con las galas dominigueras, volviéndose casi inexcusable como distintivo de clase social. Y, sin embargo, un espíritu compartido se puede percibir en los diversos estilos que se iban solapando, identificándose por igual en la señora y en la criada, cosa que no pasaba por alto al observador extranjero, ya fuera en Bogotá o en el Puerto de Santa María:

«El vestido de paseo de las mujeres, desde la duquesa a la criada, es completamente negro, lo que da una apariencia de igualdad, y hace difícil distinguir una clase de otra. En sus casas dejan a un lado la mantilla o velo, y se las ve con un vestido igual al de las damas inglesas, pero más adornado con encajes y joyas.»⁷

⁷ William JACOB, *Travels in the South of Spain in Letters Written A.D. 1809 and 1810*. Londres: J. Johnson and Co. St. Paul's Churchyard; and W. Miller, Albermarle-street; by John Nichols and Son, Red Lion Passage, Fleet Street, 1811, p. 18. Carta III, fechada en Cádiz en septiembre de 1809.

«Cuando una mujer sale siempre va seguida de una sirvienta, ataviada con el vestido que he descrito antes, pero de géneros más ordinarios, llevando un enorme abanico verde en la mano.»⁸

Este furor de las clases trabajadoras por el lujo en el vestir causaba admiración entre los visitantes. El humanista holandés Henry Cook, presente en la corte de Felipe II, dice acerca de la esposa de un comerciante: «[...] toda ella resplandece de piedras preciosas de púrpuras y oro y caen sobre sus pechos collares de oro. La mujer del zapatero y la del sastre remendón imitan a aquellas [...]»⁹. Tampoco pasaba por alto a los locales tal confusión estamental en el vestir. En 1615, Suárez de Figueroa empicota a los abridores de cuellos por:

«[...] el exceso de galas y oros, con que se adornan, no perdonando a sedas, cadenas, cintillos y sortijas. Así los días festivos parecen por las calles no sólo caballeros, sino ricos titulados. En esta conformidad dijo un francés era en España donoso tres géneros de personas, carniceros, zapateros de viejo y tenderos de aceite y vinagre; porque siendo del metal que todos sabían, llegando el Domingo competían con los señores, así en soberbia, como en vestidos.»¹⁰

Por otra parte, convendría matizar una de las ideas del texto orteguiano, la de la supuesta lentitud del «pueblo» en la adopción de las novedades. Es cierto que algunas prendas o vestidos completos constituyen pervivencias de antañonas modas, acrecentando el valor testimonial de esos modelos y estilos. Son esos conjuntos arcaizantes los que han suscitado, en buena lógica, mayor interés en el estudio del traje, si bien aún muchos de ellos no han generado para su correcta documentación la literatura científica que sin duda merecen¹¹. Pero una atención centrada en exclusiva en esos testigos de épocas más lejanas puede hacernos correr el riesgo de construir una imagen distorsionada del fenómeno. Es necesario recordar que en un sector mayoritario del territorio español las modas populares evolucionaban al compás de las caprichosas modas, sin que pueda señalarse un especial retraso en el seguimiento de las mismas. Creo que esta generalización se debe al estereotipo, pocas veces cuestionado, de un vulgo en permanente carrera por alcanzar a la aristocracia, pero esta premisa pasa por alto el hecho de que en las sociedades preindustriales europeas existía una clara conciencia de clase, que permitía a la campesina vestir con lujo, pero sin apartarse de lo establecido como *traje de labradora*, distinto del de la condesa¹². El vestido nacional era así una realidad viva en diferentes niveles, desde la señora a la lavandera, pero con un innegable aire de familia que se mantendría hasta bien entrado el siglo XIX, cuando las mujeres de las clases pudientes abandonan definitivamente el uso cotidiano de mantillas y pañuelos de hom-

8 John CARR, *Descriptive Travels in The Southern and Eastern Parts of Spain and The Balearic Islands in The Year 1809*. Londres: Printed for Sherwood, Neely, and Jones, Paternosterrow, Faulder and Rodwell, Dond-Street, and J. M. Richardson, Cornhill; 1811, pp. 13-16. Como el anterior, se refiere el autor a las gaditanas.

9 E. HERNÁNDEZ VISTA, *El Madrid de Felipe II visto por el humanista holandés Enrique Cook*, Madrid, 1960, p. 39.

10 Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza Universal de todas las ciencias*, Madrid, 1615, f. 336v.

11 La isla de Ibiza cuenta con una investigadora de excepción, María Lena Mateu Prats, en cuyas numerosas publicaciones y artículos se encuentra ampliamente documentada la interesante indumentaria pitiusa. El último de sus esmerados trabajos rastrea el vestido masculino ibicenco a lo largo del tiempo: *La pell cultural de l'home eivissenc. Estudi d'indumentària segles XVII-XX*; IBIZA: CONSELL D'EIVISSA, 2017, 303 pp. Para Lagartera es de inexcusable consulta la obra de Julián García Sánchez *El traje de Lagartera*; Talavera de la Reina: Raquel García Moreno, 2000, 171 pp. La publicación póstuma de este exhaustivo tratado del traje *garterano* privó a la obra de la documentación gráfica —que sin duda preveía el autor— y complica en extremo la identificación de las prendas y detalles tan prolijamente descritos en el texto. En cuanto las galas albercanas, y en general de la Sierra de Francia, Antonio Cea Gutiérrez ha publicado numerosos artículos al respecto, si bien dispersos por muy diversas publicaciones que dificultan su consulta. Pueden consultarse sus excelentes comentarios a las acuarelas que conservó la Escuela Madrileña de Cerámica de sus campañas en aquel pueblo serrano: Concha Casado, Antonio Cea y Francisco R. Pascual, *Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León. Acuarelas de la Escuela Madrileña de Cerámica*; Zamora: Caja de Zamora, 1986.

12 «Un Vestido entero: con su mantellina negra; de paño de Segobia Y su saya Y mantheo y Jubon: y devantal y dos tocas; y el Paño sea bueno para dho Vestido de labradora y todos los forros necesarios de Ruedos y hechuras todo se lo agan: con todo cuydado» [Bustarviejo, 1708; AHPM/41657, f. 64v.].

bros, últimos elementos de carácter visibles en las calles españolas. Ciertamente, el vestir local perduraría en algunas comarcas o lugares dispersos, a veces incluso por regiones más amplias, pero esa fidelidad en todo caso corresponderá a esos puntos concretos, más conservadores o apegados a la tradición. En el resto del país, el seguimiento casi simultáneo de las modas a lo largo del tiempo se puede constatar con un rastreo en las fuentes documentales, especialmente las que proporcionan las viejas escribanías, donde se aprecia una evolución al compás de las tendencias. Cuando el estudio de la indumentaria dirige su foco más allá del ámbito cortesano o aristocrático, y lo hace de forma sistemática y minuciosa, se revela variedad y localismo idénticos a los que habitualmente se atribuyen al traje típico estandarizado. Más que una relación jerárquica de dependencia del traje popular con respecto al cortesano, de la *indumentaria tradicional* vasalla de la *indumentaria histórica*, la impresión que queda tras un análisis sobre el terreno es que la corriente de la moda parece situarse en una imaginaria posición intermedia entre estamentos, y a partir de esa tendencia general es interpretada con arreglo a un canon propio, generando las diversas tipologías campesinas, menestralas, burguesas o cortesanías sin apartarse de ese estilo común a todo el arco social. En realidad, más que atribuir la conservación del estilo antiguo al retraso popular en la adopción de las innovaciones, quizá convendría dar la vuelta al argumento y considerar si lo que revelan los datos no es un progresivo abandono del estilo nacional por parte de las clases pudientes, mientras que las populares —o, al menos, una parte de ellas— se mantenían fieles a los viejos usos, no tanto por incapacidad para sumarse a la novedad como por una conciencia colectiva de respeto a la tradición, actitud que bien podía fundamentarse en cierto orgullo identitario de clase. Al respecto, recuerdo la respuesta que me dio un hombre de Arroyo de la Luz, en Cáceres, al preguntar yo por los motivos del abandono generalizado del vestido local por parte de las mujeres durante la década de los años 50:

*Antes había muchas que iban con las enaguas y los pañuelos. Pero luego ya, después de la guerra... serían los cincuenta o así... iban a Cáceres y les decían: ¡Mirad las campuzas! Y claro, se conoce que a ellas ya les daba vergüenza. Pero aquí vestían muchas así, lo mismo la pobre que la rica, todas, ahí no había diferencia.*¹³

El abandono definitivo del vestido característico se produjo, pues, más por una confrontación directa con el rechazo que provocaba esa imagen que en las ciudades ya resultaba extemporánea y hasta ridícula. Como se ve, se trata del mismo proceso imparable de urbanización que culminará con el masivo éxodo rural iniciado a mediados del siglo xx, y que tuvo su reflejo correspondiente en la indumentaria.

Por otra parte, se percibe un instalado prejuicio a la hora de definir los elásticos contornos de lo que se entiende por indumentaria tradicional. Me refiero a la exagerada valoración de unos supuestos modelos canónicos, que representarían una suerte de ideal óptimo de traje, antes del cual encontraríamos un periodo de tanteos encaminado a ese estado prístino, y después un proceso de degeneración progresiva en el cual no se ahorran los más desdeñosos calificativos. Esta idealización suele sustentarse en aspectos de lo más variado, dependiendo del terreno que pise cada especialista y de la temperatura del ambiente en que se desenvuelva su tarea. Hemos acabado, entre todos, por hacer norma de una serie de rasgos prejuzgados, que normalmente un trabajo serio de investigación —si se es verdaderamente honesto con lo que revelan los datos, *todos*

¹³ Testimonio de Joaquín Crespo Crespo (69a). Recogido en Arroyo de la Luz (Cáceres) el día 14 de octubre de 2009 por M. León Fernández, J. M. Fraile Gil y A. Vélez García. *Enagua*, en Arroyo como en buena parte de la España meridional, se aplica a las faldas de paño de cualquier color (refajos, manteos, sayas), tanto interiores como exteriores. Mi propia abuela paterna, nacida a principios del siglo xx en una aldea de la Tierra de Alba zamorana, cambió las ropas tradicionales por otras a la moda cuando la familia se trasladó a Valencia al acabar la Guerra Civil (1936-1939). Lo que en el pueblo era costumbre habría resultado impropio en el contexto de una gran ciudad, pero su pobreza era la misma cuando revoleaba los manteos en el baile lugareño que cuando tomaba el tranvía valenciano con vestidos comunes.

los datos— pone en cuestión en cuanto se baja de la nube de la teoría a la contundencia de los hechos. Y creo que es precisamente el aislamiento en el que se vienen desarrollando los diferentes estudios locales el que impide desprenderse de una vez por todas de la cadena de tópicos que viene lastrando la comprensión cabal de un fenómeno tan complejo y con tantas aristas. Las primeras formulaciones del traje folklórico buscaban modelos que identificasen los diversos territorios, y para ello se escogieron arbitrariamente aquellos elementos que, en el momento histórico de la fijación normativa, se tenían por más característicos. Creo que a este espíritu responde la extraña fobia a las faldas de algodón estampado que mencionábamos, de la que parecemos hacer bandera en cualquier tratado. Supongo que hay detrás cierto rechazo a los elementos de producción masiva, industrial podría decirse, que vendrían a romper la encantadora idea de una indumentaria basada exclusivamente en la artesanía local, incontaminada, primigenia y auténtica. Este prejuicio ignora, no sé si conscientemente, lo que nos desvela un examen detallado de la documentación de archivo, y es que las cosas del vestir, como ninguna otra manifestación de la vida, siempre estuvieron íntimamente ligadas al comercio y al intercambio cultural. Frente a la concepción casi botánica de unos tipos clasificados y ordenados genéticamente puros, podemos oponer infinitos ejemplos *bastardos* desde la más remota antigüedad. El ámbar tan apreciado por los antiguos griegos procedía de las playas del Báltico, y no por ello se cuestiona la autenticidad de las joyas helenas con él confeccionadas, del mismo modo que las espectaculares coraladas que acabaron arrinconadas en el noroeste peninsular no pierden un ápice de su «zamoranidad» o «leonesidad» por el hecho de que sus encarnados troncos y cuentas se hubieran criado en las costas sardas y hubiesen arribado a la Península merced al intenso comercio y posterior manufactura de este material a los que se dedicaron tantas familias catalanas. Puede aportarse un cerro de ejemplos similares: las sedas de las más variadas procedencias, asiáticas o europeas, los paños de Inglaterra o de Flandes, las guarniciones de Italia, las manufacturas indias de algodón, los géneros bordados de la China... elementos todos sin los que no se entenderían los trajes usados en nuestro país desde la Antigüedad hasta el abandono de los últimos arreos castizos del siglo XIX. No hay traje popular, por peculiar y autóctono que nos pueda parecer, que no sea un compendio de elementos de la más variada procedencia, especialmente si se trata de un conjunto festivo, por ser en ellos donde se desplegaba más decididamente la ostentación.

Pero es el caso que esas mismas sartas de coral, salpicadas de patenas y extremos, que no dudamos en encuadrar en contextos geográficos muy concretos, considerándolas como características regionales, pueden rastrearse en otros territorios que hoy nos costaría asociar a tales modas. En ese sentido, el seguimiento de la evolución de la joyería en tierras madrileñas es revelador, y supongo que paralelo a lo que podrá documentarse en muchas otras áreas pedientes aún de un examen minucioso y paciente. Yendo de lo próximo a lo remoto, los datos dispersos que ha arrojado hasta ahora el trabajo de campo en los pueblos llevarían a la conclusión de que en la actual provincia de Madrid las labradoras no disponían apenas de ajuar para adornarse, si hubiéramos de conformarnos únicamente con el recuerdo de las gentes. Basta un somero examen de la documentación acumulada para constatar que las madrileñas decimonónicas redujeron casi por completo sus adminículos a pendientes sin mucho carácter y poco más. Pero en el siglo anterior, y basándonos en estas mismas fuentes documentales, habían hecho furor los aderezos de piedras que, originados en modas barrocas de matriz francesa, se acabarían asociando a determinadas regiones en virtud de su conservación en el siglo XIX, cuando ya se habían desechado por parte de las mujeres pudientes. Los conjuntos de arracadas y lazo a que nos referimos se acomodaron con las nuevas modas rústicas decimonónicas allí donde el apego se manifestaba con especial relieve, y por eso hoy los aceptamos como auténticos en valencianas, aragonesas o charras, entre la multitud de ejemplos posibles¹⁴. Pero en el caso madrileño, lo que se desprende de dotes e inventarios

¹⁴ A estos clásicos aderezos en tierras madrileñas me referí en «Notas sobre joyería tradicional en la provincia de Madrid»; *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996; pp. 127-154. Artículo hoy ampliamente superado —que no cuestionado— a la luz de los nuevos datos recopilados.

es que el auge y abandono de ese tipo de joyas viene a coincidir casi exactamente con su periodo de vigencia entre las clases altas, las que suponemos habitualmente más deudoras de la moda. En los ajuares de nobles propietarias o esposas de médicos se anotan en materiales de lujo y precios elevadísimos, y salpican las interminables listas de batas, *déshabillées*, vaqueros y briales, mientras que las ricas labradoras tiraban de la plata sobredorada en amable revoltijo con guardapiés de bayeta y delantales *de dos anchos* de recia estameña. Pero unas y otras van a compás en la adopción y abandono de tales modas. Este hecho que reflejan los datos, un ejemplo entre mil como digo, cuestiona esa servidumbre acahacada al traje popular con respecto al cortesano, y más bien lo sitúa en cierto plano de igualdad a la hora de considerar la indumentaria como un todo indivisible, dependiente más bien del momento histórico y político que de una estricta división cultural, en la que los poderosos siempre llevarían la voz cantante. Volviendo a Madrid y su entorno, basta remontarse al siglo xvii para hallar por todas partes sargas de coral, uso que se constata igualmente en el siglo inmediatamente anterior, precisamente el que ve a la Villa transformarse en Corte, y en el que la documentación manuscrita, merced a la Pragmática de Alcalá, se dispara vertiginosamente con la administración imperial:

- «vnos Corales q tyenen Çiento y veynte corales y Catorze cuentas de plata» (Loeches, 1546)
 «otra patena de plata sobre dorada y esmaltada con treze cuentas de plata y treinta y seys corales=18 rs.» (Camarma de Esteruelas, 1563)
 «vna sartica de corales menudos con vnas perillas de plata e vn anus dey=6 rs.» (Leganés, 1567)
 «Unos Corales De quatro hazes con nueve alCorçines y Una patena de plata=4 ds.» (Majadahonda, 1570)
 «Vnos corales con extremos y una cruçeta de Plata=2 ds.» (Móstoles, 1573)
 «Una sarta de Corales q tiene çiento treinta Corales=40 rs.» (Getafe, 1579)
 «çinco onzas y media de corales En dos sargas con unos Extremos e cuentas de plata y vna patena de plata=3 ds.» (Pozuelo de Alarcón, 1580)
 «quatro bueltas de corales con sus cuentas de plata y vn Sartalito de plata que tienen tres aynus deyes de plata=40 rs.» (Rascafría, 1586)
 «dos bueltas de corales con sus extremos de plata y patena de ello=12 rs.» (Fresnedillas de la Oliva, 1602)
 «Zinco honças de corales Redondos=5 ds.» (Parla, 1607)
 «Unos corales que yo tengo que son tres bueltas que me pongo las fiestas» (Bustarviejo, 1621)
 «Vna Sarta de Corales de dos bueltas Con catorze cuentas de plata i Vna cruz de plata pequeña=7 rs.» (Moralzarzal, 1622)
 «quatro onças de corales rredondicos con extremos de bronce=36 rs.» (Arganda, 1629)
 «una sarta de corales con una Patena de Plata y unos extremos que son quatro tambien de Plata=18 rs.» (Robledondo, 1639)
 «vnas bueltas de Corales que tienen una onza=12 rs.» (Robledo de Chavela, 1656)
 «Vnas Gargantillas de Corales que tengo» (Buitrago del Lozoya, 1661)
 «Vna Gargantilla de Corales finos de tres bueltas» (Carabanchel de Arriba, 1666)
 «Los Corales de mi traer» (Villa del Prado, 1703)
 «Quattro onzas de Corales rubios=60 rs.» (Los Molinos, 1726)
 «un Collar de corales con una medalla de nuestra señora del pilar=8 rs.» (Pozuelo de Alarcón, 1748)
 «Vn Quarteron de Corales=80 rs.» (Los Molinos, 1804)

Estas «vueltas de corales con sus patenas y sus extremos de plata sobredorada» coinciden en sus descripciones con las que hoy tenemos por exclusivas de las regiones arcaizantes de la cuenca del Duero. Sospecho que un vaciado de las escribanías de cualquier provincia arrojaría igualmente sorpresas a este tenor. Sin pretender abundar en ejemplos, pues no acabaría nunca, caso similar

ocurre con las camisas femeninas labradas en color contrastado, auténtica aportación española a las modas europeas, de raigambre hispanomusulmana y cuyo periodo de vigencia ininterrumpido, si bien bajo los variadísimos modelos y esquemas inherentes a tan dilatado tiempo, puede afirmarse que arranca en la Baja Edad Media y se despidе con las supervivencias segovianas, leonesas, onubenses o toledanas que hoy identificamos.

Es precisamente este último ejemplo, el toledano, al que quiero ahora referirme. Singularísimas son las pervivencias conservadas al oeste de la provincia, tanto en las piezas y conjuntos como en el riquísimo vocabulario asociado, pues tenía su nombre propio cada prenda, cada guarnición y hasta cada pespunte y costura. El abolengo de esta terminología específica puede documentarse echando mano de la más vieja literatura castellana, donde aparecen ya vocablos como *gorguera*, *sayuelo*, *capotillo*, *bebederos*, *gayos*, *barragán*, etc., términos todos de uso común asociado al vestido particularmente en el enclave de Lagartera que, ya desde antiguo, mostraba un decidido apego al vestir tradicional. Si hubiese que confeccionar un listado con una docena de piezas escogidas entre las de la indumentaria popular española atendiendo al valor estético e histórico, creo que todos estaríamos de acuerdo en conceder sitio preeminente a las espléndidas gorgueras labradas que se llevaron por toda aquella comarca. Se trata de una insólita pervivencia, viva al menos hasta el fallecimiento en el año 2011 de la última mujer que vistió de *garterana* a diario, Felipa Aparicio. Según se ha señalado, su corte coincide en lo básico con la pieza homónima en uso nada menos que durante el reinado de los Reyes Católicos; las guarniciones y bordados de estas venerables prendas hunden, además, sus raíces en las más antañonas tradiciones medievales, cuando se impone el labrado de la ropa blanca que tanta originalidad prestaría al atavío hispano, artesanía de probable filiación andalusí que influyó notablemente en las modas occidentales. Estas gorgueras son tan peculiares, tan características, que cualquiera que maneje cierta información general no tendrá problemas para situarlas sin dudar en el marco geográfico del partido de Talavera. La asociación a un territorio concreto viene dada por su pervivencia exclusiva en esos pueblos; fuera de la comarca, la prenda no tiene paralelos. Lo que nos puede llevar a concluir, si abordamos el análisis del objeto desde una óptica sincrónica, que tales ejemplares constituyen una originalidad pura. Y ciertamente es así si lo cotejamos con lo usual para el resto de España en los últimos trajes diferenciados de que tenemos constancia, los que hoy tomamos como únicos posibles para vehículo de nuestra necesidad identitaria. Pero al acometer el estudio de la indumentaria con un criterio diacrónico, es decir, histórico, se nos muestra una realidad mucho más inestable, en la que las prendas y estilos no están ligados indisolublemente a un territorio concreto, apareciendo aquí para reaparecer unas leguas más allá. Veamos algunos ejemplos extraídos de los protocolos madrileños:

- «Una gorgera nueva con un Cabezón colorado con su beatilla labrada=15 rs.; otra tela de gorgera labrada de amarillo=3 rs.» (Camarma de Esteruelas, 1576)
- «vna gorgera de Red j el cabezón labrado de negro=4 rs.» (Camarma del Caño, 1576)
- «una gorgera labrada de negro=0,5 r.» (Carabanchel de Arriba, 1583)
- «vna gorgera de beatilla labrada de negro=1 r.» (Getafe, 1550)
- «Una gorgera de Redeçilla cabeçón de ruan labrada de negro=3 rs.» (Leganés, 1568)
- «Una gorgera de la menor de Una franxa de oro=5 rs.» (Getafe, 1575)
- «dos gorgueras de rruan buenas=8 rs.» (Pozuelo de Alarcón, 1581)
- «dos gorgueras la una labrada de negro E la otra con deshilados e puntas blancas=20 rs.» (Móstoles, 1595)
- «lienço p^ar una gorgera de lienço=2 rs.» (Rascafría, 1596)
- «una gorgera deshilada» (Sacedón de Canales, 1591)
- «una gorgera de Red=72 rs.» (Alcobendas, 1600)
- «Dos gorgueras las lechuguillas de olanda con guarniciones=16 rs.» (Sevilla la Nueva, 1601)
- «Una gorgera de rred con su arandela y con sus puntas=5 ds.» (Buitrago del Lozoya, 1599)

«una gorguera labrada de seda negro y Unas bueltas Para muger=12 rs.» (Parla, 1604)
 «una gorgera de ilo balençiano con sus puntas=20 rs.» (Camarma de Esteruelas, 1626)
 «una gorguera de mujer de Ruan labrada de seda negro, nueva=5 rs.; otra gorguera también de mujer con unas baynillas amarçigadas; una gorguera de mujer de ruan con hilo açul y marçigado=4 rs.» (La Lastra, 1643)
 «dos gorgeras de cerro=6 rs.» (Fresnedillas de la Oliva, 1647)
 «dos gorgueras de muger La vna Con vmpoco de seda negro Y la otra Con vmpoco de jlo amarçigado=4 rs.» (La Hoya, 1647)

Estas citas, tomadas de entre otras muchas, revelan que lo que fue general en un tiempo pasó a la categoría local cuando, abandonado el uso común en la mayor parte del territorio, se mantiene vivo en una suerte de reserva cultural, adquiriendo, ahora sí, el perfume de lo característico, tradicional, *típico* en suma. Las razones por las cuales un grupo de población se aferra a un modo tradicional de vestir son de índole tan variada y compleja, que estimo tarea infructuosa tratar de dilucidarlas. Podemos debatir hasta el aburrimiento los porqués de la conservación del traje en Lagartera, Fraga o la isla de Ibiza, por citar tres lugares emblemáticos que, además, contradicen la extendida idea de que el vestir local se conservó por más tiempo en áreas geográficamente aisladas, cuestionable axioma que incumplen los tres lugares citados. Ibiza, la isla más próxima del archipiélago a la costa peninsular, se halla en mitad de rutas marítimas especialmente transitadas históricamente y, como demuestra su propio devenir y el de cualquier isla mediterránea, las aguas más que aislar han favorecido la comunicación y el intercambio. Las otras dos localidades se hallan ambas en terreno fácil, bien comunicado, a escasa distancia de sendas ciudades de regular tamaño y, por si fuera poco, en mitad de los Caminos Reales que unen nada menos que la Corte con la que devendría en capital económica del reino (Barcelona) hacia levante, y la otra en pleno camino de Portugal por el oeste. Contrapuesto a este conservadurismo de tierra llana y labrantía, vendría el temprano abandono del traje local en la montañosa Cantabria, y eso incluso en los más apartados e inaccesibles valles y aldeas, donde a inicios del último tercio del siglo xx, cuando Gustavo Coterá acomete el estudio de la indumentaria sobre el terreno, apenas ya nadie quedaba testigo directo de tales modas. Abundando en las numerosas excepciones que pueden contarse, yo mismo tuve ocasión de conocer a una mujer que en 1979 aún echaba mano de un manteo azul de grueso paño para arroparse con su niña en brazos cuando iba con las vacas, o de ver a alguna serrana cruzar un callejo con las pardas sayas de estameña en plenos años 80 del pasado siglo, a menos de un centenar de kilómetros de la Puerta del Sol.

El valor probatorio concedido a los testimonios orales, tan susceptibles de modificarse según los altibajos de la memoria personal, nos hace olvidar a menudo que el «de toda la vida» con que acompañan los informantes su relato tiene un corto alcance de apenas dos generaciones. Por tanto, es el investigador el que ha de discriminar la pertinencia o precisión de esas informaciones, poniendo especial cuidado en delimitar, a la hora de tenerlas en cuenta y contextualizarlas, cuál era el estado de la tradición en ese lugar concreto y en el momento referido. Porque no tendrá igual valor el recuerdo personal en un lugar como la oscense Fraga, donde la última *dona de faldetes*, Antonia Puch, permaneció fiel a su traje fragatino hasta su fallecimiento en el año 2007, —es decir, donde la experiencia de la llamada indumentaria tradicional carece de las habituales dosis de elucubración y fantasía al tratarse de una vivencia cotidiana— que en cualquier población del Bajo Guadalquivir donde, a pesar del abismo económico y social que las separaba, las diferencias entre clases en el vestir fueron históricamente menos acusadas, limitándose las más de las veces a la calidad de los tejidos y otros detalles que no saltan tanto a la vista. Dicho de otro modo, un especialista que se hubiese curtido investigando en Montehermoso, con el arreo local vivo hasta ayer y con elementos fuertemente conservadores, debería ajustar al detalle las lentes y filtros de su percepción si a continuación tuviese que encaminar sus pesquisas a la costa malagueña. Aplicando idéntico criterio sin tener en cuenta la constante variabilidad del fenómeno, puede dar lugar a una visión distorsionada. Es decir, el prisma de lo arcaizante —que tiende a constiderar más autén-

tico, más *típico*, lo más antiguo— nos impide percibir que la realidad de la indumentaria de tipo tradicional trascendió con mucho a los trajes antiguos, produciendo, incluso allá donde por milagro se conservaron los testimonios más antañones, nuevas reformulaciones acordes con cada momento histórico. El ejemplo de La Alberca salmantina no puede ser más expresivo, pues la tradición conservó el uso de modelos que podemos encuadrar a grandes rasgos en las modas del siglo xvii (el traje de vistas), en el xviii (las variantes con dengues y mantitas de hombros), plenamente decimonónicas (el modelo de saya cerrada y pañuelo de busto), e incluso del xx, las albercanas con tableados percales que hemos tenido ocasión de conocer. Todos ellos, claro está, con las lógicas incorporaciones y concesiones a las modas esperables en tan dilatado tiempo de uso. El proceso, así como la convivencia de elementos de tan dispar origen geográfico y temporal, se puede observar también en cualquier punto donde se haya mantenido el vestir local. Incluso los países europeos más tempranamente industrializados, como Holanda o Alemania, ofrecen estupendos ejemplos de conservadurismo en el vestir, contradiciendo, una vez más, la extendida asociación entre atraso e indumentaria tradicional.

Ya hemos señalado que el fondo común paneuropeo no impidió que el vestir hispano pesentase, sin apartarse en exceso de las líneas maestras, rasgos perfectamente reconocibles entre sus contemporáneos por su fuerte personalidad. Especialmente el carácter del traje femenino español, que se muestra a lo largo del tiempo menos permeable a los cambios e innovaciones, se puede rastrear a lo largo y ancho de todos los territorios que en algún momento integraron el vasto imperio, siempre que fuese durante tiempo suficiente como para dejar su impronta en los usos locales. Si aplicamos un criterio flexible en la delimitación del ámbito hispano, se puede columbrar hasta dónde llegó esa área de influencia en que el vestido presentaba un aire común. La por fortuna últimamente redescubierta ligazón histórica de la isla de Cerdeña con las tierras ibéricas puede servirnos para ilustrarlo. La indumentaria sarda posee una indiscutible personalidad que la hace única y reconocible, con el añadido de haberse conservado viva casi hasta hoy manteniendo algunos elementos de notable arcaísmo. En una mirada superficial, y si nos enredamos en la fabulosa ornamentación que floreció en el traje sardo, la herencia hispana puede no ser tan evidente desde una visión sincrónica. Ciertamente, quien visite hoy la isla podrá sorprender sin dificultad a algunas mujeres de edad fieles aún al vestido local, si bien en su última versión ya muy desprovista de elementos antiguos. No costará —al margen de la longitud de las faldas, que en Cerdeña gustan largas— percibir cierto aire de familia con los enclaves peninsulares conservadores (piénsese en Fraga, en Nazaré o en Peñaparda, por ejemplo), soluciones contemporáneas que lo mismo podrían haber coincidido en el pasado, cuando el vestir característico era un fenómeno generalizado. Si atendemos al último traje decimonónico, el que sirvió de base para los trajes regionales arquetípicos, la similitud ya solo aparenta darse en el vestir de ciertas áreas, precisamente aquellas con más presencia española por ser los centros administrativos. Sin embargo, un análisis pormenorizado de aquellos otros conjuntos que hoy se antojan más distintos, más «sardos», revela igualmente lazos culturales, siempre y cuando lo pongamos en relación con el modelo en que deben encuadrarse, precisamente el del traje hispano común antes de la definitiva salida de la isla de la órbita española. Sometida a un periodo de aislamiento casi de excepción, que perduró incluso tras la integración en la nueva Italia, gran parte de la población sarda mantuvo como identitarias algunas formas de vestir que pasaron de moda en el propio territorio desde donde irradiaron, dejando en la metrópoli apenas algún rastro en los detalles o en conjuntos de uso ocasional, no cotidiano.

En el otro extremo del planeta, y para ilustrar el confín occidental del estilo español, hace una década tuve ocasión de visitar la altísima ciudad de La Paz por motivos laborales, y puedo asegurar que un paseo por las calles de la capital boliviana es revelador para entender qué era la indumentaria tradicional y cómo podía convivir con las modas del día sin menoscabo de sus patentes perfiles. El vestido actual de las *cholas*, esto es, las mujeres aimaras que se mantienen fieles al estilo local, muestra claramente su filiación hispánica, muy evidente en las emblemáticas polleras con sus presillas y alforzas, que comparten idéntico corte con sayas y refajos de la vieja vestimenta

campesina ibérica. Si el viajero decide hacer una excursión alejándose de la ciudad, observará una paulatina sustitución de los géneros empleados en la confección de las faldas, que las cholas paceñas cortan en ligeros tejidos industriales, mientras que en el campo aún se percibe una notable presencia de las de paño en tonos intensos. Intuyo que algo semejante cabría esperar para el Madrid que retrató Alenza, en el que el zagalejo de indiana de las manolas de la capital tenía su correlato en los de bayeta de las lugareñas, pero todas sin apartarse del esquema común. El traje de las cholas de hoy, al margen de algunos detalles de clara ascendencia indígena, es un ejemplo del canon hispánico desde el sombrero hasta las chinelas, y nótese que la comunidad aimara ni siquiera ha sido especialmente castellanizada, más bien al contrario, mostrando una persistente conciencia identitaria. Que esa identidad tan sólidamente definida se haya acabado cifrando, en el caso de las mujeres, en una indumentaria que es clara deudora de la cultura del conquistador, nos viene de molde para reflexionar acerca de la complejidad de los procesos culturales que llevan a la adopción y fidelidad a un determinado modo de vestir, siendo estos en su esencia «impuros», «bastardos», «contaminados» y cuantos tendenciosos adjetivos puedan aplicarse buscando justificar la inmóvil y reduccionista visión que querría atribuir un traje distinto a cada grupo humano diferenciado étnica, lingüística o culturalmente. La chola paceña con su nada barato vestido, representante de uno de los países americanos con más peso cultural indígena, es plenamente hispana hasta en su nombre, adaptación local del de la española *chula* de mantón. Un recorrido por el espacio geográfico que le es propio sirve muy justamente para imaginar el panorama en la España de los últimos trajes, cuando la vestimenta castiza convivía en pie de igualdad con el último grito parisino en las alamedas ciudadanas, y reinaba absolutamente en casi todo el campo.

Sin abandonar del todo a las menestralas de las ciudades, especialmente las de la Villa y Corte, hay que señalar que estas sí que fueron vanguardia en los estilos del vulgo, y basta con seguir el recorrido de sus modas peculiares para percibir que las líneas maestras de su traje tenían al poco tiempo su réplica entre las rústicas. El modelo de estas últimas, sí, estaba en la corte, pero no tanto en los palacios como en las plazas y costanillas donde las trabajadoras campesinas se encontraban con las urbanas. Añádase a esto la resistencia de la propia oligarquía rural a desprenderse del estilo nacional, que generaba soluciones de compromiso no siempre correctamente interpretadas por algunas nuevas líneas de investigación. Especialmente discutible, por apoyarse en apenas un par de testimonios ignorando toda la información que debe extraerse del trabajo de campo y de archivo, es aquella que cuestiona la «autenticidad» de cualquier fotografía en la que sean personajes ataviados al uso del país, especialmente las cartas de visita de la primera época de la fotografía comercial. Sostienen que, dado el elevado dispendio que suponía valerse de la novedad del retrato instantáneo, al alcance solamente de las economías más desahogadas, habría que concluir que todas las imágenes de este tipo corresponderían a señoritas disfrazadas de campesinas, en un acto de reafirmación identitaria y aprovechando las corrientes románticas, precisamente las que exaltan el valor del traje popular como verdadero representante del alma nacional. Desde luego que no hay que descartar del todo que fuera así ocasionalmente, pero es el caso que nunca se dan, porque se ignoran, datos precisos de las retratadas que corroboren esa pretendida extracción social adinerada que universalmente les atribuyen, fundamentando el razonamiento en algunas anécdotas, como la comprobada presencia de ciertas «prendas típicas» en los propios estudios fotográficos, en algunos casos muy evidentes por aparecer las mismas piezas vestidas por diferentes mujeres. Pero no se aporta ninguna otra documentación que no sea la mera suposición, sin atender a piezas testigo, ni a testimonios orales ni a la documentación notarial, haciendo extensibles un par de casos particulares a la generalidad del retrato fotográfico. No creo necesario profundizar más en esto, pero cualquiera mínimamente avezado en estos menesteres, y consciente de que para conocer y entender el traje en toda su dimensión hay que abordarlo desde varias perspectivas, sabe que a partir de una óptica aislada y exclusiva las conclusiones al respecto suelen acusar notable distorsión.

En el mismo sentido, un concepto nuevo, aparentemente útil para el empeño calificadorio, a venido a sembrar cierta confusión en el entendimiento de la indumentaria tradicional, y es el de la llamada «indumentaria de transición». Se pretende englobar bajo esta demoninación aquellos estilos que ya no percibimos como en ese hipotético estado de ideal plenitud que suponemos al traje popular, en el que todos sus elementos mantendrían una artificiosa coherencia tradicional. Pero la dificultad misma de precisar hasta dónde llega esa tradicionalidad obedece, a mi juicio, a una visión condicionada por nuestra propia pertenencia a un momento histórico y un ámbito cultural en los que el vestido local ya no es sino un legado de tiempos pretéritos, de ahí que notemos la transición solo cuando se verifica entre lo que consideramos canónico y las modas universales niveladas de la sociedad actual. Si pudiésemos asomarnos al traje en cualquiera de sus momentos evolutivos, sospecho que siempre lo sorprenderíamos en plena transición, pues las incesantes e inestables tendencias operaban sobre él sin descanso, modificándolo y adaptándolo en la vida cotidiana según el cambiante gusto y estilo de cada momento. En ese sentido, pierden fuelle las eternas discusiones acerca el largo o la amplitud de las faldas, muy especialmente cuando se argumenta que cuanto más larga la saya y más exagerado el vuelo, tanto más antigua. Un repaso al devenir histórico, valiéndonos de los testimonios gráficos, basta para comprobar que manteos y guardapiés mostraron siempre una indecisa querencia, ya por las rodillas, ya por los tobillos, siendo mucho más habituales los largos a media espinilla para el período considerado clásico de la indumentaria regional, el que va desde 1750 a 1850 aproximadamente. Tocante al campo español, puede decirse que las mujeres mostraron a lo largo de ese siglo una decidida inclinación por acortar sus zagalejos, y solo con la llegada de las modas isabelinas comenzarían las ricas labradoras a arrastrar los ruedos, para alcanzar las puntas de los zapatos al declinar el *xix* en mujeres de toda condición, al hilo de los polisones primero, y luego de la Belle Époque. En realidad, si volvemos la vista a los enclaves donde se mantuvo el traje en uso hasta ayer, comprobaremos que en general el orillo de las faldas fue siguiendo cumplidamente los dictados de la moda, incluso de la más comercial, de ahí que las últimas *dones de faldetes* fragatinas, lo mismo que las peñapardinas que gastaron el pingón pañuelo a la cabeza hasta el final, trajesen sus plegadas faldas de algodón apenas unos dedos por debajo de la rodilla. Y sin embargo, ante la visión de una de estas serranas de Ávila o Salamanca, ¿seríamos capaces de negar lo peculiar, lo local de su traje por el hecho de que estuviera cortado en géneros industriales, incluyendo prendas del comercio como chaquetas de punto o zapatillas corrientes? ¿Es el largo de la falda lo que determina el carácter tradicional de un atavío? ¿lo es la presencia de elementos foráneos, procedentes del comercio y no de la artesanía local? Un criterio tan riguroso que solo tuviese en cuenta los elementos de producción estrictamente autóctona daría al traste con casi todos los conjuntos que consideramos incuestionablemente tradicionales. Bajo este encorsetado prisma, la mayoría de las prendas que tenemos por emblemáticas no pasarían el examen. Los dengues, tan imprescindibles en algunas de las construcciones identitarias que se han acabado conformando, son prendas de muy reducida vigencia en la historia de la indumentaria española. Las primeras noticias de que disponemos encuadran su aparición al alborear el *xviii*, probablemente como evolución de algún tipo de mantilla suelta que acabó cayendo sobre los hombros, adquiriendo después por ello su corte específico para mejor adaptarse a esa nueva posición. A lo largo de esa centuria menudea tanto por los ajuares urbanos, donde debió de surgir la novedad, como por las áreas de influencia ciudadana, extendiéndose irregularmente por el resto el territorio:

«Vna mantilla de Vaieta blanco de honbros nueva y con zinta alrededor encarnada=5 rs.» (Carabanchel de Arriba, 1718)

«Vn dengue de bayeta Con Cinta En Carnada=24 rs.; vn dengue de grana Con galon de plata=202 rs.» (Villamantilla, 1723)

«Un Dengue de Grana Con Cordonzillo de Seda Encarnado» (Estremera, 1725)

«Un dengue de baietta de zien ylos guarnezido de Terziado de color de fuego=10 rs.» (Morata de Tajuña, 1727)

- «Un Dengue de Escarlatta Guarnezido Con punttilla Blanca de Mediado=8 rs.» (San Martín de la Vega, 1728)
- «Dos mantillitas de los ombros=8 rs.» (Fuencarral, 1731)
- «Vn Dengue de Grana Con vna punta de seda al Canto, vien tratado=54 rs.; Vn Dengue de escarlatin Vien tratado=22 rs.» (Quijorna, 1738)
- «Vn dengue de Baieta con Cinta picado=20 rs.» (Villanueva de la Cañada, 1743)
- «Un dengue de baieta blanco con cinta pagiza=15 rs.» (Móstoles, 1743)
- «Vn Dengue de Vaietta blanco fino guarneido de cintta acul nuebo=30 rs.; ttres Dengue-cittos de Vaietta blanco para los ombros demediados=8 rs.» (Alcorcón, 1745)
- «Vna mantilla de ombros con zinta pajiza=2 rs.» (Leganés, 1745)
- «Vna Mantillitta de ombros de Vaietta fina guarneida de Cintta encarnada nueba=7 rs.; Vn Dengue de Vaietta fina con cintta azul picada nuebo=20 rs.» (Alcorcón, 1746)
- «dos dengues de Vayeta vno nuebo y otro andado con sus picados y Colonias=45 rs.» (Brunete, 1750)
- «Un dengue de Vayeta nueva con zinta de moel azul=52 rs.; otro dengue de Vayeta Con su farfalar en Carnado=17 rs.» (Brunete, 1751)
- «un dengue de baietta blanca conguarnizon de ttafettan picado azul nuebo=30 rs.» (Villaviciosa de Odón, 1752)
- «Vn Dengue de Bayetta encarnado Biejo=3 rs.» (Rivas de Jarama, 1752)
- «un dengue de escarlatin colorado=17 rs.» (Bustarviejo, 1754)
- «Vn dengue de Bayeta Blanca con Zinta Encarnada Nuebo=12 rs.» (Camarma de Esteruelas, 1756)
- «Un dengue de Vayetta blanca consu cintta enCarnada picada=36 rs.» (Carabaña, 1756)
- «Un Dengue de Grana Bordado=110 rs.; otro Dengue Blanco Con su Picado=18 rs.» (Valdaracete, 1758)
- «Vn denge vlanco con cintta de castanuela encarnada» (Rascafría, 1780)
- «un dengue de bayeta Encarn.^{do}=20 rs.» (Cenicientos, 1783)
- «un dengue de Grana morado con bordado Azul=60 rs.» (Los Molinos, 1787)
- «Un dengue encarnado con castañuelas pagizas=3 rs.» (Navalespino, 1790)
- «Dos dengues blancos con castañuelas azules=3rs.» (Robledondo, 1790)
- «un dengue con castañuelas de Zinta=4 rs.» (Navalespino, 1793)
- «Vn Dengue de Vayetta negra andado» (Rascafría, 1803)
- «Vn Dengue nuebo con cinta=100 rs.» (Chinchón, 1809)¹⁵

Debió de caer en desuso con el siglo, pero adviértase que es entonces cuando hace acto de presencia en el conservador cuadrante noroeste peninsular, ahora bajo mil nombres y tipologías según los diversos estilos locales de ornamentación: *dengues*, *gabachas*, *corbatas*, *rebocillos*, *escarpinas* o *mantillas*, que pasan a erigirse en elementos integrantes de cada uno de los arquetipos establecidos. Por ejemplo, el traje asturiano no se concibe hoy sin esta pieza, que allí se llevo bajo formas muy locales e identificables, sin reparar en que fue común durante apenas unas décadas, refugiándose en aldeas apartadas apenas rebasado el comedio del XIX. Y esto a pesar de contarse con los dedos de la mano las comarcas donde se mantuvieron en uso más allá de 1850, sustituidos por la implantación general del pañuelo, ceñidor del busto que, no lo pasemos por alto, es contemporáneo del dengue y no posterior como suele pensarse habitualmente.

En paralelo, es innegable la personalidad del peinado femenino en buena parte de la España seca, como lo es su origen en las modas del Romanticismo, que impusieron complicados arreglos de las crenchas sobre las orejas. Frente a la costumbre general en el tocado allende los Pirineos,

¹⁵ Acerca de los parentescos de este tipo de prenda, con abundante documentación gráfica, véase el capítulo que le dedica Carlos DEL PESO TARANCO en *El avío serrano avilés: el traje de rabo*; Serie de Estudios de Indumentaria tradicional Abulense «Hilo de Oro», Archivo de Folklore de Ávila, 2017, pp. 75-81.

multiplicada en un sinfín de cofias de todo tamaño y disposición, la secular preferencia de las españolas por los tocados bajos y el apego a la oscilante trenza bajando por la espalda favorecería el progresivo abandono de las tocas, primero sustituidas por los pañuelos cumpliendo igual función, y después con el extraordinario desarrollo del peinado popular femenino español del *xix*, una vez al aire las melenas. Una extendida creencia establece una férrea cronología del peinado en la que la trenza ocuparía la posición más antigua, seguida del picaporte (sin entrar en sus mil variedades) y acabaría con el rodete. Seguramente, la tardía adopción de este último tipo de moño, en boga durante los años 20-30 del *siglo xx* con la raya al lado, y el recuerdo vivo de los moños de picaporte, martillo o castaña, asociándolos a las generaciones anteriores conocidas, ha llevado a extender la creencia, pero los datos no parecen apuntar en ese sentido. Incuestionable es el abo-lengo de la trenza suelta, elegante peinado que se mantuvo en buena parte del norte peninsular, en tierras navarras, vascas, cántabras y gallegas, y también en el archipiélago balear. Fuera de estas áreas compactas, se conservó en uso en puntos aislados, como Segovia, y más notablemente en el montañoso interior de la provincia de Alicante. Los escasos testimonios gráficos que conocemos en que aparezcan mujeres comunes, tan poco inclinada como ha sido escuela española a las escenas de género, apuntan a la trenza generalizada cuando la mujer no aparece velada por tocas, cofias o mantellinas, lo que era muy raro y poco habitual en público. Para el *siglo xvii*, en los escasos ejemplos en los que se ven mujeres trabajadoras a pelo, este va sujeto en un simple moño redondo, con la cabellera recogida hacia él sin raya ni división que la marque. Hacia la mitad de la centuria, y en paralelo a la paulatina invasión de las modas venidas de Francia, ahora árbitro de la elegancia, damas y galanes llevan la melena tendida a lo nazareno, costumbre que en el caso masculino perduraría en los enclaves más arcaizantes del país durante casi dos siglos y medio más, pero que seguramente también debió de incidir en el arreglo de las campesinas. Hay que esperar al *siglo xviii* para que empiecen a menudear las trenzas recogidas en forma de martillo o aldaba, los picaportes simples que se mantuvieron en uso en Aliste, Montehermoso, Gredos o Lagartera. Hay también durante esta centuria numerosos ejemplos de moños de rosca o rodetes, aderezados ahora con relucientes agujones, alfileres y peinetas que, aunque comunes a amplias regiones entonces, hoy han acabado refugiadas en el arquetipo valenciano, indudablemente por haber sobrevivido su uso en aquellas tierras incluso hasta finales del *xix*, cuando la indumentaria general había perdido gran parte de su carácter, y por haber adquirido allí fisonomía de acusado localismo. Y será el periodo decimonónico cuando, al calor de las modas urbanas europeas del primer Romanticismo y sus enrevesados recogidos, el peinado español florezca por doquier con espectaculares trabajos de pleita, a veces de tamaño descomunal como en La Mancha o la franja oriental de Aragón, y complicadas divisiones, bifurcaciones y sujeciones. Es entonces cuando, aparentemente de golpe y porrazo, media España adopta el peinado a tres bandas de las señoras, insuflándole tales dosis de carácter, dotándolo de tanto sabor local, traduciéndolo de tal manera al propio código en suma, que hoy nos basta ver los caracoles sobre las orejas para determinar —acertadamente— el origen campesino, popular, de la protagonista de un retrato¹⁶. Y es que, según se ha venido recordando en repetidas ocasiones, nada como el tocado y el calzado caracterizó tanto y de manera tan definitiva a los trajes tradicionales, mejor, a quienes los usaban a diario, hasta el punto de constituir un rasgo diferenciador e identificador de la procedencia de sus portadores naturales. No deja de resultar irónico que sea precisamente por ahí, por la cabeza y por los pies, por donde suelen fallar las reconstrucciones de indumentaria histórica, en la vertiente que sea. La cabeza y el rostro, donde reside nuestra identidad individual frente a los otros, y los pies, la parte del cuerpo más íntimamente ligada con la tierra sobre y de la que se vive.

¹⁶ Y esto sin necesidad de echar mano de la socorrida Dama de Elche, sin cuya probervial mención parece no ser posible acercarse a la realidad indumentaria española, ni siquiera en este mismo artículo. Sobra decir que la relación habitualmente señalada entre los adminículos de la dama ibérica y los rodetes de charras y valencianas no pasa de ser una fantasía que hasta el más simple aficionado puede apreciar y desmontar. En lo que respecta al universo estético que subyace en la enigmática y enjoyada desconocida, estimo que es idéntico al de una albercana de vistas, y se trata de una solución plástica a la «necesidad» de ostentación de la riqueza casi universal, pudiendo constatare en multitud de dominios culturales, en todas las épocas y en todo el planeta.

En conclusión, el estudio de la indumentaria nacional, y al margen de los raros lugares donde la tradición ha alcanzado nuestros días, debe ya discurrir por los cauces de la Arqueología, pues aborda cuestiones y objetos hace más de un siglo en desuso. El dañino afán acumulador del coleccionismo mal entendido despoja a las piezas de la información que las acompaña cuando son conservadas por las propias familias, último aliento de vida que separa a la prenda testigo del objeto meramente arqueológico. Por si fuera poco, camisas, calzones y manteos no se depositaban en las arcas como las capas geológicas, siguiendo un estricto orden cronológico, y lo habitual es que, precisamente por haberse conservado a lo largo de tanto tiempo, se hayan oreado y vuelto a guardar repetidas veces, alterando notablemente la composición de estos testimoniales y heterogéneos ajuares familiares. Al igual que los estudiosos del Romancero asumen que, aunque su radio de acción sea local, el fruto de sus pesquisas se encamina a completar un gigantesco mosaico común y compartido en el ámbito panhispánico, la historia del traje adolece de una fastidiosa falta de comunicación entre los especialistas. A pesar del esfuerzo de redefinición que requeriría, intuyo que es hora de dejar a un lado el amor desmedido por el terruño y las identidades excluyentes si queremos tener una visión más ajustada del fenómeno, y sobre todo que sea útil al margen de que nuestro campo de trabajo abarque una comarca a la orilla del Duero, donde la ornamentación se desplegaba en un poliedro con estilos y patrones fáciles de definir, o nos haya tocado en suerte la campiña sevillana, donde los conceptos de indumentaria tradicional/histórica o campesina/urbana requieren de una redefinición que los amolde al caso concreto local. Sin salir de las ropas de mujer, el examen de la documentación madrileña revela para el siglo xvii, cuando empiezan a perfilarse los trajes que hemos heredado, conjuntos femeninos en los que sobresalen las camisas labradas, los manteos con gran número de guarniciones de oro y plata y las vueltas de corales con extremos de plata, patrón que recuerda poderosamente a los modelos identitarios de la meseta norte. En el siglo xviii, toparemos con el nuevo estilo español de jubón ajustado, guardapiés guarnecido de encaje o puntas metálicas por el canto, con significativa presencia de los azulados de seda, pañuelo de muselina al cuello y mantilla blanca; por las descripciones anotadas y los testimonios gráficos, con un aire muy cercano a los conjuntos documentados en la toledana Campana de Oropesa, que parece haber conservado las modas usadas en buena parte del curso medio del Tajo, donde se enclava la propia villa de Madrid. Siempre a grandes rasgos, el siglo xix ofrece una temprana y progresiva hibridación de las modas comunes europeas, con vestidos enterizos de algodón que ahora ocultan las sayas de lana, a los que se añaden los delantales y pañuelos de las campesinas, amén de la inexcusable mantilla, relegada al uso ceremonial según avanza la centuria. Finalmente, el siglo xx vería despedirse los últimos rastros peculiares en el vestir, pudiendo ofrecer la provincia un reducido puñado de enclaves donde el traje local continuó vivo y evolucionando hasta la mitad de la centuria. Intuyo que, si se acometiera el vaciado sistemático de la documentación notarial en las amplias áreas del país que permanecen inexploradas o inéditas (y que abarcan la mayor parte del territorio, hay que recordarlo) arrojaría resultados paralelos, muy similares en algunos casos, pero mostrando las pequeñas o grandes diferencias locales que yo mismo he podido constatar en un periodo de cuatro siglos y en un ámbito tan limitado y tan sometido —acaso como ningún otro— al influjo de la urbe. Desde las grandes ciudades, y especialmente desde la que albergaba la misma corte, se expandían las modas como las ondas concéntricas de un maremoto, y dependiendo de la intensidad y duración del mismo podían llegar a las áreas inmediatas o alcanzar las aldeas más recónditas. Cuando se retiraban las aguas, y a la espera de una nueva ola, quedaban a menudo enclaves aislados donde se remansaban algunos estanques de diverso tamaño, que a su vez podían generar un ecosistema propio y diferenciado, deviniendo, ahora sí, en identitario lo que en otro tiempo fue común. Así se comportaba la difusión de las modas, y así se iba conformando el siempre cambiante mapa del vestir, con explosiones que a veces quedaban en un fugaz destello¹⁷, y otras veces con resplandores que persistían

17 No suelen tenerse en cuenta las modificaciones que podían introducirse con cada renuevo de la mocedad, y no era raro que algún elemento, guarnición o modo de disponer las prendas durase lo que duraba una generación de mozas en el baile, aunque las líneas maestras del traje no se apartasen ni un milímetro de lo que se nos antoja «tradicional» de pleno derecho.

durante dilatados ciclos temporales. El símil, además, explica la aparición de soluciones idénticas que no se sujetan a la esperable continuidad geográfica, dependiendo más de otros factores como la economía familiar, la posición social o el sentimiento de grupo, que también lo hubo. Negar las peculiaridades del traje local, aduciendo que «en España se vestía igual en todas partes», es no querer ver, por una suerte de pereza interpretativa, lo que la documentación nos muestra, tanto en el archivo como en las prendas conservadas. Búsquense las largas y características arracadas comunes a catalanas y aragonesas fuera de su dominio, y sólo se hallarán de forma ocasional y dispersa, excepciones que no sirven como indicador de que su uso fuera generalizado. En vano se hallarán los vistosos refajos listados espesamente plegados que salían de telares artesanos fuera de la ancha franja que va de Alicante a Badajoz, abarcando territorios de «hechos diferenciales» apasionadamente defendidos, que sin embargo no parecían tener su correlato en la indumentaria de sus naturales. Si obviamos el tocado, último reducto del color local, nada habrá más parecido que la vestimenta de la mayoría de las payesas catalanas y las paletas madrileñas, y aún de muchas paisanas francesas, cuando todas estaban en vísperas de entregarse a las modas comerciales niveladas. Sospecho que esta cómoda generalización va encaminada a perpetuar el uso desaforado de indumentarias, previamente «aprobadas» por tribunales autoconstituidos, en todo tipo de actos melancólico-identitarios, que poco aportan al conocimiento del vestido como materia histórica. A tiempo estamos de dirigir los esfuerzos al estudio propiamente dicho, tratando de soslayar nuestros propios sentimientos de pertenencia, adoptando el punto de vista frío y equilibrado que exige la ciencia, evitando apriorismos y, sobre todo, abandonando la búsqueda de modelos que nos identifiquen en exclusiva para poder así captar toda la compleja dimensión de la vestimenta. El marco provincial es tan válido como cualquier otro —porque de algún modo hay que acotar un asunto que de otra forma resultaría inabarcable— siempre y cuando no se pierda la vista al horizonte, que nos dé el contexto histórico y temporal para una correcta interpretación. Entender, por ejemplo, que una conversación con quienes han vivido el traje como hecho cotidiano en los reductos que lo conservaron en uso, y no como fantasía nostálgica, aunque no pertenezcan a nuestro campo concreto de acción geográfica, puede enseñarnos más que varias horas prospección arqueológica en archivos y arcones. Si además fomentamos el sano intercambio de materiales y hallazgos y la empresa común y colectiva, fundamental en cualquier disciplina del conocimiento, prescindiendo de cualquier afán de protagonismo o prurito regional, podremos estar en condiciones de ir completando entre todos el fragmentario mapa de la indumentaria española, esencial para preservar la memoria y el patrimonio de quienes habitualmente quedan fuera del relato de la Historia. Saber cómo vestían supone, sobre todo, acercarse a quiénes eran.



fig. 1.- Las excepcionales pervivencias de modas anteriores al siglo XVII, cuando comienzan a perfilarse lejanamente las líneas maestras del traje popular que llegó a nosotros, delatan el estrecho parentesco del atavío campesino en buena parte del occidente europeo. Las chocantes singularidades de esas vestimentas fósiles aisladas se disipan al situarlas en el contexto temporal en que surgieron. De izquierda a derecha: 1. Pintura votiva en la iglesia de Santa María de la Estrella de Enciso (La Rioja) [*Es un Voto. Exvotos pictóricos en La Rioja*. Logroño: Fundación Caja Rioja, 1997; nº 7, p. 141.]. 2. «Tocado de Ansó» (Huesca); ansotanas disponiendo el tocado sobre el peinado de churros [José ORTIZ ECHAGÜE, *España, tipos y trajes*. Madrid: Publicaciones Ortiz Echagüe, 1953, 9ª ed., p. 62]. 3. Mujeres de Guardia Piemontese, enclave lingüístico occitano en la provincia de Cosenza (Calabria), cuyo traje presenta evidentes paralelos con los anteriores modelos.



fig. 2.- Aunque se desligó administrativamente de España en 1720, los lazos culturales se mantuvieron en la isla de Cerdeña con insólita perseverancia. La extrema ornamentación de los trajes festivos sardos —o más bien la elección exclusiva de las muestras más lujosas a la hora de escoger modelos para reproducir— oculta a la vista el patrón de las prendas y conjuntos, muy cercanos a los modelos campesinos españoles del siglo XVII. Se pueden distinguir en el hato de estas mujeres de Núoro [foto Vittorio Alinari, 1914] los elementos más comunes del traje femenino hispano: la camisa, las dos faldas superpuestas, la toca —pese a la singular pervivencia de las tocas de rebozo en la isla, aquí sustituida por el pañuelo, pero guardando idéntica disposición— y especialmente el sayuelo de ancha manga rajada, perpetuado entre las sardas y rarísimo ya en tierras españolas. Arriba a la derecha, sayuelo de uno de los trajes de vistas albercanos conservado en el Museo del Traje-CIPE [CE002453], prenda escasísima hoy en los mismos ajuares serranos, sustituida por el jubón. Debajo, *cippone* de Sorgono (Núoro) [*Costumi. Storia, linguaggio e prospettive del vestire in Sardegna*. Núoro: Ilisso, 2003; fig. 240.] mostrando trazas de los viejos sayuelos ibéricos.



fig. 3.- La fosilización en Cerdeña de las viejísimas modas de raigambre española dista mucho de ser un hecho anecdótico u ocasional. La rápida evolución del vestir popular en España a partir del siglo XVIII, con la notable influencia de las tendencias francesas, limita hoy nuestra visión de conjunto. Es al relacionar las tipologías sardas con modelos anteriores cuando se desvela el patente aire de familia. A la derecha, viuda de Núoro en 1895. A la izquierda, imagen de Santa María de la Cabeza que se exhibe en el madrileño Museo de San Isidro. Desde la canonización del matrimonio, fue costumbre representar a la pareja vestida según los patrones del *estilo de labradores* vigente en cada área, encontrándose asimismo versiones locales en numerosos puntos de la Europa católica. Los hatos de la santa suelen constituir una buena muestra del arreo campesino de los alrededores de la corte. Conjuntos de camisa, sayuelo, manteo, saya, delantal y toca menudean por los protocolos de los pueblos inmediatos a la Villa de Madrid y su área de influencia, prendas, cortes y proporciones identificables en las ropas de la anciana nuoresa.



fig. 4.- A pesar de la histórica asociación del negro con el estilo español, lo cierto es que, antes del desembarco de los usos borgoñones en la corte de España con la instalación de los Habsburgo, las modas ibéricas presentaban un vibrante y variado cromatismo. Los sombríos mantos de duelo de pies a cabeza, bajo muy diversos patrones, estaban muy extendidos por el norte europeo, y es a partir del Imperio cuando su implantación se hace general en nuestro territorio. Sea como fuere, la costumbre arraigó con inusitado entusiasmo, seguramente bajo el influjo de la involución social que propiciaron Reforma y Contrarreforma en la belicosa Europa, y quedaría como uno de los rasgos característicos de las españolas «de ambos hemisferios», pese a encontrarse ejemplos y pervivencias por toda la fachada atlántica del continente. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. Campesinos de Torna Härad (Suecia) de duelo. 2. «Señorita de Manila yendo a misa del alba» [Justiniano Asunción, 1816-1901], con la indumentaria habitual entre las criollas filipinas, una bella amalgama de estilos y prendas indígenas e hispanos. 3. «Carmelita Baraya, a lady of Bogotá in a morning walking dress» (J. M. Groot, h. 1830). Con saya y mantilla, preceptivas prendas que usaban en público las españolas de todo el Imperio, especialmente en las áreas urbanas, y que se mantuvo en las nuevas repúblicas americanas tras la independencia. 4. Mujeres de Zaandam (Holanda) con el manto (*huik*) de luto, h. 1700.



fig. 5. Los oscuros mantos de cuerpo entero, que cubrían enteramente a la portadora, fueron aligerándose a lo largo del siglo XVIII, primero reduciendo la parte inferior a una estrecha *cola* que caía sobre la basquiña, y después suprimiendo ese apéndice para convertirse en prenda de cintura para arriba. Conservaron, no obstante, la sujeción al talle, resto del pliegue que presentaban las antiguas y larguísimas prendas para su mejor manejo. Al haber pervivido milagrosamente en el área del Estrecho hasta la Guerra Civil, hoy se asocian los conjuntos de *manto* y *saya* en exclusiva a aquellas tierras gaditanas, y de hecho han devenido en traje regional de carácter identitario, pero se encuentran numerosos testimonios de su uso por todos los territorios hispánicos. De arriba a abajo y de izquierda a derecha: 1. Tapadas del siglo XVIII con mantos largos en las pinturas que adornan las paredes laterales de la capilla de una casa señorial de Olmedo (Valladolid), hoy Posada La Mesnada. 2. «Pitimetra española, con Manto, según se bisten en la Semana Santa» [Manuel de la Cruz, h. 1777]. 3. Portuguesas de la isla Tercera (Azores) con el manto, idéntico a de sus vecinas españolas, en uso aún a principios del siglo XX. 4. Tapada limeña con manto y *saya encanutada*, que marca la voluptuosa silueta de la dama [Museo de América, 1999/01/34]. A lo largo de la historia, desde el Yemen hasta Acapulco, las mujeres siempre se valieron de diversos sistemas para mantener cierta estética y coquetería a pesar de las preceptivas veladuras.



fig. 6. Aunque se documentan mantillos de lana blanca en siglos anteriores, las mantillas esclarecidas comienzan a generalizarse según avanza el siglo xvii, para dominar en la centuria siguiente, adaptándose a la perfección a las luminosas modas dieciochescas. Las pervivencias son dispersas, al haberse relegado este sobretodo al uso exclusivamente ceremonial a lo largo del siglo xix, circunstancia que inclinó la balanza hacia las negras, más propias de los actos religiosos y solemnes. Con todo, la doble versión de mantillas blancas y negras perduraría incluso en las modernas de blonda. Entre los ejemplos peninsulares conservados, y siempre teniendo en cuenta lo variado de sus cortes respectivos, cabe destacar los *mantos* alistanos, las *capas* pasiegas, las *mantellinas* lagarteranas e ibicencas, los *blanquillos* de la Sierra de Cameros o la variada tipología que se documenta en tierras navarras y aragonesas. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. Mujer de Iglesias (Cerdeña) con la *mantiglia* propia de las ceremonias, guarnecida de cinta azul. Fue usual en la España del siglo xviii orlar las mantillas blancas con listones y colonias de los más variados colores. 2. Albanesas de Piana (Palermo, Sicilia) con la *mandilina*, prenda semejante en forma y denominación a su ascendente hispano. 3. Pareja de Fraga (Huesca) con los antiguos trajes de gala [foto Ricardo del Arco, Fiesta del Traje, enero 1924]. 4. Señorita de Manila yendo a misa [Justiniano Asunción, 1816-1901], en casual acuerdo con la fragatina anterior.



fig. 7. Frente a los cambios sufridos en el vestir, o incluso al abandono de las viejas modas y estilos, en algunos lugares se mantuvieron en insólito uso los viejos velos blancos, a veces transformados en amplios mantones o pañuelos, pero cumpliendo idéntica función. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. Muchachas de Las Palmas de Gran Canaria hacia 1930. Si bien hoy sólo se ven en las funciones de la Semana Santa, hasta la Guerra Civil las mantillas blancas —las hubo de los más variados colores— estaban vivísimas en las islas orientales del archipiélago afortunado. 2. Oficio de Semana Santa en Sant Miquel de Balansat [foto Alfons García Prats, años 50]. Aún hoy campean las *mantellines* blancas guarnecidas de colonia negra en la *processó dels Passos* que se celebra en esta parroquia ibicenca, contrastando con las ropas modernas. 3. Mujer de Mojácar (Almería) con el *pañuelo* cotidiano [foto Carlos Almendros, h. 1960]. 4. «Ragazze di Osilo» (Cerdeña), c. 1929 [Guiseppe Biasi, col. particular].



fig. 8.- Desde comienzos del siglo XVIII se va estableciendo en todo el ámbito hispánico un modelo femenino que, a partir de modas generales europeas y con infinitas variantes de carácter local, se consolida de uno a otro confín del Imperio. Los elementos básicos son un guardapiés con predominio del color azul sobre cualquier otro, jubón de manga ajustada, por lo común negro, y pañuelo de muselina al pecho. Las diferencias entre clases quedarán marcadas por la diversa calidad de los géneros, y las regionales se plasmarán especialmente en el tocado. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. Mujer vestida a uso de labradora con prendas conservadas en Aldàia (Valencia). El arquetipo valenciano es cabal ejemplo de las modas populares dieciochescas más comunes, destacando el guardapiés de seda azul guarnecido de puntas metálicas [Vicent FERRANDIS MAS, *Elementos para el estudio de la indumentaria valenciana: El vestido de la mujer* (1787-1812); reed. digital filadis.blogspot.com.es/2012/08/elementos-para-el-estudio-de-la.html. Foto V. Ferrandis; consulta 9-4-2018]. 2. «Del Borgo di Gaeta» (Lacio, Italia). Expresivo ejemplo, en la mujer, de la moda usual en las áreas urbanas de buena parte del Mediterráneo occidental a finales del siglo XVIII. Su compañero sigue al dedillo el estilo marinero común en el mismo marco geográfico, con ejemplos documentados por todo el litoral e Islas desde Mesina a Cádiz. 3. Novia de Oropesa (Toledo). Los trajes del occidente toledano constituyen un fascinante conglomerado en el cual las modas de varios siglos han ido depositando diversos e interesantes elementos. Los conjuntos usados por las novias cuando se precisaban las vistas son buena muestra del traje nacional del XVIII: jubón oscuro de puño acasacado y sobre él pañuelo de blanca muselina, guardapiés de seda azul galoneado de puntas de España —similar al valenciano de arriba— y delantal de tafetán cumplido [col. Gustavo Cotera]. 4. Moza de Miraflores de la Sierra (Madrid) en 1881 luciendo el *traje de serrana*, antiguo estilo que se conservó en la localidad merced a su uso en tiempo de Carnaval. Como puede apreciarse, el vestido consta prácticamente de los mismos elementos que el anterior toledano, si bien aquí sin la más mínima veleidad ornamental [col. Mercedes González Amor]. En ambos casos, el peinado a tres bandas con rodets laterales corresponde a modas del primer tercio del XIX, dando cuenta de la superposición de estilos y modas que siempre dio forma al vestido, de ahí la dificultad de adscribir en bloque a un periodo concreto los conjuntos que han llegado hasta nosotros por la vía tradicional de la pervivencia.



fig. 9. La extendida creencia según al cual el traje de las clases populares no era sino una desesperada imitación de las modas aristocráticas no parece fundamentarse en hechos probados, sino más bien en cierto prejuicio. Por contra, son multitud las imágenes que testimonian usos locales comunes al todo el espectro social, si bien con las lógicas diferencias en atención al poderío económico o el estamento al que se pertenecía. Los retratos votivos ofrecen buenas muestras de esta identidad en el vestir, que comenzaría a disolverse especialmente tras la Guerra de la Independencia (1808-1814), cuando el abandono del traje nacional se generaliza entre las clases altas. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. Dama tinerfeña a finales del siglo XVIII, [Convento de San Francisco, Icod de los Vinos]. 2. Dona Teresa Ferrer de San Jordi i de Solà, c. 1762. Con rebosillo de seda, gipó y la característica cinta d'or a la cintura de las señoras mallorquinas. [Museu Santuari de Lluc, Mallorca]. 3. D.^a María Josefa de Belén Pesenti, natural de la Isla de León (hoy San Fernando de Cádiz), hija de los marqueses de Montecorto. 1 de octubre de 1810. Peinada con un picaporte igual al de las labradoras, trae el manto y saya propios de la costa del antiguo Reino de Sevilla y pañuelo blanco al pecho [Iglesia Mayor Prioral del Puerto de Santa María, Cádiz]. 4. D.^a María Teresa Álvarez Ferrero, Señora de la casa de Uría en Santulaya de Cueiras, concejo de Cangas del Narcea (Asturias), en cuyo atavío a la moda nacional del XVIII, común a señoras y labradoras, se cuele el tocado local. Pintó Francisco Xavier Hevia, h. 1804 [col. Blanca Fernández Rodríguez].



fig. 10. La figura de la vendedora —o de la recupera— en las calles de la ciudad tuvo en ambas capitales ibéricas un sorprendente paralelismo, seguramente fruto de la casualidad, pero muy ilustrativo de hasta qué punto conviene revisar la argumentación identitaria del traje. Obsérvese en estos ejemplos, al margen del asno propio del oficio, la similitud del tocado portugués con la montera de la madrileña. A la izquierda: «A Lisbon fruitwoman». *Saloia* de los alrededores de Lisboa que vende fruta en la capital [James MURPHY, *Travel in Portugal*; Londres, 1795; lám. ix]. A la derecha: Vendedora de nabos de Fuencarral por las calles de la Corte [Miguel GAMBORINO, *Los gritos de Madrid*; Madrid: Imprenta Real, 1809-1816].



fig. 11. Las acaloradas discusiones acerca del largo de las faldas suelen pasar por alto lo variable de este detalle no menor según la época. Es más, se diría que el traje popular aprovechó cualquier resquicio para acortar las prendas en cuanto el ambiente lo propiciaba, y así «el corto zagalejo de las campesinas» era motivo de atención por cuantos contemporáneos describían las ropas populares, cuando no de censura por lo escandaloso de su corte. Muy especialmente en el primer tercio del siglo XIX, cuando quedan fijados los arquetipos del traje regional, las sayas se estilaron apenas media cuarta por debajo de la rodilla, confiriendo al conjunto un equilibrio en las proporciones que hoy suele pasarse por alto en las reconstrucciones, quizá ignorando que las modas que refleja la fotografía corresponden al periodo final del vestir local, cuando los faldamentos rústicos se fueron nivelando a ras del suelo con los de las señoras, perdiendo con ello cierta gracia del estilo antiguo. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. «El calesín», José ELBO PEÑUELAS, h. 1840. El traje de las *manolas*, mujeres de las clases populares de Madrid, guardó las líneas maestras de las modas campesinas hasta bien avanzado el siglo XIX, constituyendo algo así como el figurín donde se inspiraba la generalidad del atavío rural [Museo Nacional del Romanticismo, CE7389]. 2. Lavanderas en el río Urumea (Guipúzcoa) con las cortísimas sayas en uso [Sydney CROCKER y W. BARKER BLIGH, *Sketches from the Basque Provinces of Spain*; Londres: T. Mc. Lean, 1839]. 3. Mujer de Fuentearmegil (Soria), cuyo traje guarda las proporciones del más clásico vestir campesino [Archivo Carrascosa, Diputación de Soria, 1411 A.H.P. SO]. 4. Apuntes del natural de tipos asturianos (Sames, concejo de San Pedro y La Corredoria), por Jenaro Pérez Villaamil, en 1846, en los que cabe destacar, además de la escasa longitud de las sayas, la fantástica libertad cromática que presentan [publicado en Gausón FERNANDEZ GUTIERRI, *El paxellu asturianu o traxe'l país*; Oviedo, Cajastur, 2007, p. 46].



f. 12. Tratándose de uno de las comunidades que ha conservado con mayor fidelidad su lengua y cultura originarias, es muy evidente la raíz hispánica del traje que aún hoy mantienen muchas mujeres aimaras de Bolivia, y con inusitada y renovada vitalidad. Cabe también considerar que el gusto por las faldas cortas y ahuecadas a base de superpuestos sea una aportación surgida en el propio virreinato del Perú, donde desde fechas tempranas contamos con testimonios gráficos que acreditan lo arraigado de esta moda en aquellas tierras, que en esencia acabó discurriendo por patrones muy similares a los de sus parientes peninsulares. La *chola* paceña comparte con la *chula* madrileña un común origen, tanto en el vestir como en el propio nombre (*chola*>*chula*). Para apreciar esa similitud habría que remontarse a más de siglo y medio en el caso de Madrid, mientras que la vestimenta del altiplano boliviano no parece dar muestras de decadencia ni abandono por el momento, constituyendo uno de los más expresivos y notables ejemplos de la supervivencia de las viejas modas. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. «Española criolla de Lima» [Juan de la Cruz CANO Y OLMEDILLA, *Colección de trajes de España*, 1777]. 2 y 3. Mujeres aimaras de La Paz (Bolivia) a principios del siglo xx. 4. *Cholas* endomingadas en el casco viejo de La Paz, el día de Pascua de 2011 [foto del autor].



f. 13. A menudo es la guarnición de las prendas lo que enmascara el común esquema que presentaba el traje, adaptándose a los diversos estilos y tendencias que traían los tiempos. Valga de ejemplo la comparación entre las dos mujeres de la imagen. A la izquierda, retrato de Juana Veiga González, de Moaña (Pontevedra), a finales del *xix* [col. Ana Cosque Meira, tataranieta de la retratada]. A la derecha, mujer vestida al uso del Campo de Lorca (Murcia) [archivo del fotógrafo local José Rodrigo, Lorca 1837-1916]. Las diferencias son notables si atendemos a la ornamentación, casi inexistente en la gallega y recargada en extremo en el caso de la bordadísima lorquina, pero las proporciones del conjunto son idénticas en ambas. El arreglo del cabello, aspecto que tanto se descuida habitualmente en las reconstrucciones que se pretenden fieles, también delata la procedencia de las mozas, pues la moañesa luce las clásicas trenzas sueltas, frente al moño adornado de flores naturales o contrahechas de la murciana.



f. 14. Bajo la denominación de «de transición» se suelen englobar últimamente aquellas prendas o conjuntos que, sin llegar a perder del todo el perfume local, presentan a ojos contemporáneos falta de carácter, de carácter tradicional se entiende. Estimo que estamos ante un cierto prejuicio, ocasionado quizá por la servidumbre de los arquetipos regionales establecidos, de voluntad arcaizante en muchos casos. Lo cierto es que el vestir popular siempre vivió inserto en un permanente estado de transición, es decir, que nunca estuvo al margen de las modas sucesivas. De ahí que cuantos autores hayan vuelto los ojos a la indumentaria popular, una vez convertida esta en emblema de las esencias patrias con bastante artificio, se hayan dolido de la pérdida de los «trajes característicos», aunque el lamento se lanzase al aire en 1820, cuando el común de las campesinas andaba en refajo de bayeta colorada. Ser consciente de la perspectiva desde la que observamos el fenómeno, ayudará a entender el vestir en toda su dimensión, con las diversas variantes que fueron ocasionando las modas del día al aplicarse sobre el persistente modelo nacional, en uso hasta fechas mucho más recientes de lo que habitualmente solemos pensar. A la derecha, mozas de Chinchón (Madrid) hacia 1900, engalanadas para la función de la plaza. Su traje sigue componiéndose de las piezas habituales de la campesina decimonónica, si bien adaptado a la moda del momento azotado ya por el corsé. Obsérvese el estilo local en la disposición del pañuelo de talle, con la peculiar sujeción a la cintura, y la interpretación popular del peinado a la moda. Aunque los moños continuaban en uso, las modas internacionales siempre ejercieron su influencia en el acabado final del cabello, y así es corriente percibir las diversas tendencias en uso, en este caso, los ahuecados en boga en las ciudades. La repetición de esquemas y motivos, así como la traducción de elementos comunes al lenguaje local, son constantes que se dan a lo largo de la historia del traje popular, y que sirven para identificarlo. A la izquierda, muchacha de Giba, en el área de Iglesias (Cerdeña), en el primer tercio del siglo xx, un ejemplo entre mil del aire de familia hispánico que mantuvo la indumentaria en algunos enclaves sardos, a pesar de haber pasado dos siglos de aparente desconexión.



f. 15. En los tratados clásicos suele hablarse de «decadencia» para referirse al último aspecto que presentaba el traje antes de su abandono definitivo. Establecido este prejuicio en un momento en el que aún estaban vivos —bien en algunos enclaves aislados, bien en la memoria inmediata de las gentes— modelos anteriores que a los primeros investigadores se les antojaban más «puros» o «auténticos», a la luz de la investigación actual parece patente que cada época pudo apelar a modas anteriores, en perpetuo estado de renovación, para considerarlas como «el verdadero traje típico». En realidad, el estilo nacional alentó hasta el último momento allá donde la fidelidad a los usos locales se conservaba con mayor intensidad. La traumática Guerra Civil (1936-1939) marcó el declive postrero del estilo nacional, proceso que por las mismas fechas, y con diverso ritmo, afectaba por igual a todo el continente. Es al comparar los testimonios de diferentes lugares cuando se hace patente hasta qué punto el aire local seguía alentando en las variadas soluciones que se adoptaron en los rincones más resistentes a la nivelación de la moda. De izquierda a derecha y de arriba a abajo: 1. Hermanas Díaz-Ropero con traje de *paleta* en 1920 —Campo de Criptana (Ciudad Real)— con las toquillas blancas características del lugar. Los vecinos este emblemático pueblo manchego distinguían entre las que vestían de *paleta* o de *señorita* hasta la década de los 60 aproximadamente [Fototeca Municipal de Campo de Criptana]. 2. «Muchachas en traje de domingo» en Il Bao (Ibias, Asturias), 1927. A pesar de que el último traje fue común por buena parte del sector noroeste, se conservaban pequeños detalles al gusto local, como la disposición de los pañuelos de hombros y cabeza [Archivo Fritz Krüger, n.º 695]. 3. Francisca Pajares y su amiga Isabel, de Arroyo de la Luz (Cáceres), se retrataron en 1938 con sus ropas domingueras, las mismas que estuvieron en uso por buena parte de Extremadura hasta los años 50 del siglo xx. Las modas del momento imprimen sus líneas al traje popular, pero sin llegar a alterar su estructura ni sus elementos. 4. Coloma Morro, Magdalena Vicents, Joanaina Morro y Antònia Pons, de Binissalem, con el vestido clásico mallorquín, en 1926. Los tres ejemplos anteriores guardan estrecha relación apreciable a simple vista, y en la isla de Mallorca y por las mismas fechas muchas payesas vestían, con las habituales variantes, con los mantoncillos comunes a las campesinas españolas antes de la Guerra. Si embargo, conservaron asimismo para días de mucho rumbo los estilos antiguos, que no dejaron de traducir a las modas del momento. Estas cantadoras retratadas por Baltasar Samper y Ramon More, dentro de la campaña que el proyecto del *Cançoner popular de Catalunya* llevó a cabo en las Baleares, combinan las cortas faldas y los complementos a la moda con el viejo *gipó* de manga corta y la última versión viva del *reboşillo* isleño. Nótese que en los cuatro ejemplos aportados el peinado trata de ajustarse a las tendencias del día, por más que los retratos frontales ocultan los rodetes y trenzas que se mostraban a la espalda.

LA INDUMENTARIA TRADICIONAL COMO RECURSO CULTURAL Y SU POTENCIAL PARA EL DESARROLLO ECONÓMICO: EL EJEMPLO DEL VALLE DE ANSÓ.

Antonio Jesús Gorriá Ipas, Profesor de Geografía de la Universidad de Zaragoza.
Concejal de Desarrollo Rural del Ayuntamiento de Ansó.

Sumario:

1. La necesidad de recuperar y poner en valor a la indumentaria tradicional, a) En Ansó la indumentaria tradicional es el principal signo de identidad cultural, b) Su utilización en actos representativos de la comunidad, c) La integración de la indumentaria en el sistema socioeconómico tradicional.
2. El estudio de la indumentaria tradicional ansotana ha atraído investigadores y artistas, a) Benito Pérez Galdos, b) Joaquín Sorolla, c) Ricardo del Arco, d) Violant i Simorra e) Antonio Beltrán.
3. La puesta en valor como recurso económico, a) La museización y recuperación del patrimonio, b) Las fiestas de exaltación como potenciación del turismo cultural.
4. Las prendas más destacadas de la indumentaria ansotana, a) la indumentaria masculina, b) La indumentaria femenina, c) El traje y los ciclos rituales religiosos, d) El traje y las actividades sociales
5. Bibliografía de referencia para la indumentaria ansotana.

Fotografías: Alfonso Foradada, Carmelo Esteban, Michel Renard, María Ángeles Serrano, Rosalia Calvo, Quino Villa, Antonio Jesús Gorriá.

LA NECESIDAD DE RECUPERAR Y PONER EN VALOR A LA INDUMENTARIA TRADICIONAL

La indumentaria tradicional es una de las principales manifestaciones de la cultura de un pueblo formando parte destacada de su personalidad. Muchas comunidades, regiones o Estados tienen como norma mostrar con orgullo sus trajes regionales cuando acuden a actos en representación de su pueblo. Incluso cuando esta indumentaria tradicional se ha perdido con el paso de los tiempos no falta quien, tomando conciencia del legado cultural que representa, dedique buenos esfuerzos para su recuperación con el fin de colocarla en el lugar que le corresponde.

En la sociedad tradicional la indumentaria desempeñaba unas funciones que hoy no tiene. El hombre y la mujer debían vestirse de acuerdo a unas normas sociales o creencias religiosas. Lo ritual estaba presente en la mayor parte de las manifestaciones, sobre todo religiosas, y exigía

utilizar atuendos específicos en determinados momentos. No se podía acudir a un acto social o religioso de cualquier forma, había que hacerlo adecuadamente y así se fueron definiendo los atuendos propios para cada situación.

Pero esto sólo tenía sentido cuando el propio grupo social definía o diseñaba su vestimenta. Cuando ésta se universalizó a través de modas fue perdiendo su carácter autóctono-ancestral así como sus significados. Hoy las modas que definen la indumentaria lo hacen de acuerdo a criterios de comodidad o estética, habiéndose perdido aquellos elementos rituales que han estado presentes durante siglos y que reflejaban la personalidad de las distintas comunidades. Así, los cambios socioeconómicos y culturales, simultáneamente a la universalización de los hábitos de la indumentaria, han ido postergando a las vitrinas de los museos los elementos que en su día definieron la cultura de un pueblo. Durante décadas lo tradicional era sinónimo de atraso y no se pusieron los medios para conservar el rico legado cultural.

En el pasado la indumentaria se concebía como un componente identificativo del grupo social y, como tal, ha sido uno de los elementos culturales de origen ancestral cuyos rasgos esenciales han permanecido en el Valle de Ansó hasta nuestros días. Es cierto que no hace mucho tiempo que se dejó de usar el traje ansotano de forma habitual. Ricardo del Arco (1943) señalaba que en 1930 eran mayoría los ansotanos que vestían su traje tradicional. Incluso más tarde, al final de la guerra civil, la mitad de la población lo vestía como atestigua Violant i Simorra (1949). Esta indumentaria despertó el interés y asombro de numerosos historiadores y etnólogos, también de pintores como Sorolla o novelistas como Galdós. Jean Vignau (1987) defiende que el traje de las ansotanas era el más importante del conjunto de los Pirineos. Por su parte Irene Seco (2007) considera la indumentaria ansotana como una de las más originales de toda la Península Ibérica y afirma *que se presenta a veces todavía hoy como ejemplo de pervivencias muy arcaicas en el mundo popular...* La ansotana es una indumentaria solemne con grandes rasgos de originalidad, lo que ha determinado que muchos investigadores hayan visto en ella orígenes medievales, e incluso raíces más antiguas, arcaicas o ancestrales que han pervivido hasta nuestros días.

A) EN ANSÓ LA INDUMENTARIA TRADICIONAL ES EL PRINCIPAL SIGNO DE IDENTIDAD CULTURAL

Los habitantes del Valle de Ansó siempre han considerado su traje tradicional como uno de los principales (sin duda el que más) elementos de identidad cultural. Desde 1971, incluso antes, se celebra anualmente el **Día de exaltación del Traje Tradicional Ansotano** que fue reconocido primero como Fiesta de Interés Turístico Regional (BOA 16/12/2003) y más recientemente el Ministerio de Cultura del Gobierno español declaró este día como Fiesta de Interés Turístico Nacional (BOE de 18/07/2011). En esta línea de reconocimientos, el Ministerio de Transporte editó el 20 de enero de 2003 dentro de la serie **Fiestas Populares** una colección de sellos de Correos dedicados al Traje Típico Ansotano. Otras organizaciones como la ONCE imprimieron imágenes de esta indumentaria en sus cupones como los del sorteo del 24/8/2013. Todo ello ha contribuido a reconocer y promocionar los valores de esta indumentaria tradicional.

Es necesario reconocer que en el Valle de Ansó su traje tradicional ha gozado durante siglos de una atención especial, considerándose como el elemento que aporta los mayores signos de identidad cultural. De hecho, es uno de los valles del conjunto del Pirineo y de buena parte del mundo occidental donde más tiempo ha perdurado su uso. Los últimos en vestir el traje ansotano fueron María Mendiara y Jorge Puyó que fallecieron no hace mucho tiempo (en 1987 María y en 1992 Jorge), ambos lo llevaron durante toda su vida sin haber vestido nunca otra indumentaria que la que consideraban suya propia.



Ejemplo de la diversidad de trajes que se exponen el día de la Exaltación del traje tradicional.

En el Valle de Ansó, cada familia guarda los trajes de sus mayores como una reliquia y todo el pueblo participa anualmente en la organización del **día de la exaltación de su traje** como si se tratase de la mayor festividad. Así, es frecuente ver en torno a más de 100 personas vestidas ese día con sus atuendos tradicionales, lo que constituye un apasionante viaje a través de la indumentaria para conocer la cultura y formas de vida de aquellas gentes que habitaron durante siglos estos valles.

Ya a principios de siglo XX diversas instituciones y asociaciones tomaron conciencia de la necesidad de conservar este legado cultural. Así se impulsaron las *fiestas del traje regional*, a iniciativa de la Comisaría Regia de Turismo. Las fotografías surgidas de esos *homenajes al traje popular* constituyen una de las principales fuentes de información sobre la indumentaria tradicional junto a las colecciones fotográficas de Compairé, Violant i Simorra, Briet, Ortiz Echague, Más, Foradada.

B) SU UTILIZACIÓN EN ACTOS REPRESENTATIVOS DE LA COMUNIDAD

Recientemente la indumentaria tradicional se ha recuperado como signo de identidad y, en algunas comunidades se utiliza cuando se acude a actos culturales. Es el caso, por ejemplo, de la conmemoración de los *Tratados de Paz o de Buena Vecindad* entre los valles pirenaicos de Roncal (Navarra), Barettous (Francia) y Ansó (Aragón). Se conocen como *facerías* los *tratados de paz* los pactos que firmaban los pobladores pirenaicos para regular los conflictos que surgían entre los valles de una y otra vertiente. Este es un Tratado que data del año 1375 y, desde entonces, se ha venido conmemorando anualmente, salvo en dos ocasiones debido a conflictos bélicos como fueron la Guerra de la Convención y la Segunda Guerra Mundial. Siempre, los representantes de ambas comunidades acudían luciendo sus trajes tradicionales.

Interesa explicar en pocas líneas el origen y significado de estos tratados en el Pirineo. Durante el medievo, cada valle tenía su ley y sus tribunales, tribunales que se formaban entre vecinos de los valles cuando había que juzgar las infracciones cometidas contra las normas establecidas en los *Tratados de Paz*. Existen numerosos ejemplos de estos conflictos entre los habitantes de las vertientes norte y sur del Pirineo. Interesa exponer, aunque sea brevemente, algunos aspectos del “*Tratado o Tributo de las Tres Vacas*”, en este conflicto se encuentran interesantes elementos que nos indican el funcionamiento de esta zona pirenaica como un territorio casi autónomo respecto a los correspondientes Estados Centrales. Se trató de un conflicto largo y sangriento que enfrentó a unos pastores del pueblo de Issor (Barets) con otros de Isaba (Roncal) pero la organización del territorio en valles hizo que tal conflicto se extendiese al conjunto de ellos. Las causas fueron el aprovechamiento de unas fuentes y pastos sobre las que ambas comunidades se consideraban con derechos.

A la ceremonia, los franceses llegan a la frontera vestidos de gala, acompañados de un rebaño de vacas y se colocan junto a la Piedra de San Martín pero en la vertiente francesa. Los roncaleses llegan con sus trajes tradicionales y se colocan en la vertiente española. Por su parte, la representación ansotana se coloca entre ambas a modo de arbitraje. Una vez situados en torno a la Piedra fronteriza (mojón 262) el alcalde de Isaba pregunta en voz muy alta a los baretoneses si vienen dispuestos a pagar el Tributo como en años anteriores, a lo que responden, también en voz alta afirmativamente.



La comitiva ansotana y navarra se dirige a la Piedra de San Martín (13 de julio de 2016).



Firma del Acta por la representación ansotana...



Conmemoración del Tributo de las Tres Vacas el 13 de julio de 2016. Los franceses y navarros se sitúan junto a la Piedra de San Martín cada uno en el lado de su vertiente, los ansotanos en el centro.

Este Tributo fue reconocido en el año 2011 como Bien de Interés Cultural Inmaterial por el Gobierno de Navarra y Bien de Interés Internacional por la Comunidad de Trabajo de los Pirineos¹. Una conclusión que se puede deducir de este rito es que las armas y conflictos bélicos generan injusticias, muerte, terror... sin embargo, los habitantes del Pirineo demostraron al mundo que con la palabra la paz es posible. Esta paz se consigue mediante la palabra y colocando una mano sobre la otra. Así en los distintos documentos que se generan a partir de esta ceremonia predomina la frase de que **no reconocemos otra arma que la palabra**.

Semejantes a los *Tratados de Paz*, existía la costumbre de celebrar *Juntas Anuales* entre valles vecinos perteneciesen a la misma o distinta vertiente. Este es el caso de la Junta de San Miguel, o de Puyeta, que se celebraba el día de San Miguel en la ermita de Puyeta, por ser lugar limítrofe entre los valles de Ansó y Roncal. Su celebración dejó de organizarse hace décadas, incluso siglos, y en el año 2008 los Ayuntamientos de ambos valles decidieron recuperar el rito.

Antiguamente, las autoridades locales y vecinos se reunían y en primer lugar escuchaban sus quejas: *“un vecino de vuestro valle ha estado entrando durante varios meses con sus ovejas a pastar en el término nuestro sin tener permiso para ello”*... *“pues un vecino de vuestro pueblo se metió el día 12 con su rebaño hasta la fuente de..., cuando hasta el día 15 no estabais autorizados”*



Una representación de trajes tradicionales roncaleses y ansotanos en la conmemoración del Tributo de las Tres Vacas, el 13 de julio de 2016.

C) LA INTEGRACIÓN DE LA INDUMENTARIA EN EL SISTEMA SOCIOECONÓMICO TRADICIONAL

En la sociedad pirenaica tradicional sus habitantes estaban obligados a confeccionar ellos mismos sus vestimentas. La adquisición de ciertos productos fuera del valle era muy costosa, por lo cual se tendía al autoabastecimiento de todos los productos que fuese posible elaborar en el propio valle. En este contexto de autoabastecimiento, en el valle de Ansó se desarrolló la artesanía textil cuyo objetivo era no sólo producir prendas de vestir sino también utensilios de uso cotidiano: sacos de transporte, alforjas, mantas de pastor, etc. El intenso uso de algunas prendas exigía una reposición constante y, en consecuencia, la actividad textil se intensificaba dando lugar al desarrollo de una artesanía en la que se ocupaba buena parte de la población, unos de forma temporal otros con dedicación más exclusiva.

¹ La Comunidad de Trabajo de los Pirineos engloba las 4 regiones españolas con ámbito territorial en el Pirineo (País Vaco, Navarra, Aragón y Cataluña), las 3 francesas (Aquitaine, Midi-Pyrénées y Languedoc-Rousillon) junto a Andorra.

La lana era en el Valle de Ansó (y del Pirineo en general) una materia prima en torno a la cual se materializó buena parte de la cultura tradicional, puesto que una gran diversidad de productos se obtenían a partir de ella. Parte de la lana se destinaba a la venta, incluso se exportaba al Bearn² y otra parte para las tareas domésticas o consumo del valle. La lana de las ovejas negras no necesitaba tintes, era más resistente al sol y a la transpiración, utilizándose para la fabricación de tejidos ordinarios: peducos, medias...

Si bien estas sociedades de montaña eran fundamentalmente ganaderas, con lo cual el aprovisionamiento de lana estaba garantizado, la diversidad de los objetos textiles necesarios para la vida cotidiana exigía también diversificar la naturaleza de las materias primas. Para ello se potenció el cultivo de plantas textiles como el lino o el cáñamo, especialmente el primero. Éste, dada su complejidad en el proceso de producción y posterior transformación, se convirtió en uno de los elementos más interesantes de la cultura tradicional, siendo su cultivo objeto de una protección especial en el Valle de Ansó.

Las Ordinaciones de la Villa y Valle de 1695 nos cuentan que si un agricultor cultivaba sus campos según el sistema de año y vez, éstos quedaban protegidos del ganado. Pero si el agricultor no respetaba el ciclo y cultivaba un campo que debía haber quedado en barbecho el ganado podía pastar libremente en los sembrados. Excepción única era el lino que en todo momento estaba protegido de las incursiones del ganado, estuviese cultivado donde estuviese y tantos años seguidos como se desease. Es más, la penalización se producía cuando los linares no se cultivaban de forma regular; es decir, había una obligación de cultivar lino en los espacios que se habían destinado a tal fin.



Filando, cardando y torciendo la lana. Autor Carmelo Esteban.

Las ansotanas tejían ellas mismas sus telas pagando al tejedor o tejedora con materias primas (lana) o alimentos. Solo recurrían a un profesional, el tejedor, para elaborar los tejidos más finos o complejos, puesto que se fabricaban distintos tipos de bayeta, la más fina para *basquiñas* y la más basta para *sayal*.

Una actividad fundamentalmente femenina

En torno a la mujer se desarrolló la mayor parte del trabajo, tanto el cultivo como su posterior transformación en fibra, lo que demuestra que la mujer ansotana participó muy activamente en el sistema económico tradicional. Además de las funciones de educación de los hijos, y “llevar la casa”, recaían sobre ella buena parte de los trabajos agrícolas y el cuidado de los animales domésticos. Entre los diferentes trabajos domésticos destacaba el hilado del lino y la lana o el tejido y confección de los trajes que se llevaba a cabo en el período de menos trabajo en los campos.

² Vignau-Lous (1987) cuenta que la lana fina y larga de Ansó se utilizaba en Oloron para la fabricación de los “cordelhats” y paños entrefinos, y en Nay para la franela (bayeta).

El traje tradicional ansotano y de forma especial el femenino, está influido en buena medida por el color y sus significados, en este sentido, conseguir el color y su tono adecuado requería destrezas difíciles de conseguir.

Las ansotanas distinguían con sensibilidad la bayeta obtenida de forma clásica a la producida por nuevos métodos. Se ha escrito que una de las causas de la desaparición de la indumentaria tradicional se relaciona con la desaparición de la citada tintorería jacetana a la que siguió un sistema de tintado diferente. No obstante, el abandono de la indumentaria tradicional, tanto femenina como masculina, hay que relacionarlo con la evolución socioeconómica y cambios culturales en general, no como consecuencia directa de la desaparición de una tintorería en concreto. Como veremos en páginas siguientes, la indumentaria tradicional femenina era muy incómoda y nada funcional, con lo cual no es de extrañar que se sustituyese ante la difusión de nuevos modos de concebir la vestimenta.



Basquiñas de fiesta, trabajo y un saiguelo negro. Contrastan las mangas negras, para fiesta, blancas para el saiguelo y manguitos para el trabajo.

EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL NSOTANA HA ATRAÍDO INVESTIGADORES Y ARTISTAS

En los valles pirenaicos, y concretamente en el de Ansó, se conservan abundantes vínculos de unión con su pasado. Como señala Violant i Simorra (1949) es en la indumentaria donde se puede apreciar más el sentimiento tradicional de estas poblaciones y su apego a las “rancias” costumbres ancestrales. Este etnógrafo, tras su viaje por los valles pirenaicos durante los años cuarenta, señala que los pobladores del Valle de Ansó desdeñaban otro tipo de vestimenta que no fuese la suya propia y *lucen con verdadero orgullo y gallardía sus calzones cortos y el pañuelo de seda en la cabeza, junto con su sombrero de diminuta ala*. Pero quizá las palabras que mejor reflejan el sentir de la población ansotana hacia su indumentaria tradicional son las que pronunció Jorge Puyó,



Jorge Puyó con Rafael Ayerbe cuando ya superaba los 80 años y seguía vistiendo el traje tradicional. Vistió el traje hasta su fallecimiento en 1992. Autor Carmelo Esteban.

el 25 de julio de 1946 en la presentación, en Ansó, del Concurso de Trajes organizado por el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA). Jorge Puyó finalizó su discurso diciendo *que el traje que llevaba lo heredó en la cuna y lo vestirá siempre hasta que le lleven al otro mundo y jamás se pondrá otra ropa*.

Efectivamente, hasta hace pocos años buena parte de la población de este valle vestía diariamente, y con orgullo, su indumentaria tradicional que desempeñaba funciones de las que carece la vestimenta actual. Hoy, el gusto por lo estético o la comodidad de las prendas marcan las modas y éstas se universalizan sin tener en cuenta las peculiaridades regionales. En el pasado, la indumentaria formaba parte de la cultura de cada pueblo, se debía vestir de acuerdo a unas normas culturales y era, en definitiva, uno de los códigos o reglas por las cuales el individuo se identificaba y se sentía miembro de una colectividad.

La gran variedad de trajes que se conservan en el Valle de Ansó, y las diferencias existentes entre los de diario y festivos, determinan que sea la indumentaria de este valle una de las principales fuentes de información para estudiar los rituales que relacionaban las formas de vida, creencias y vestimenta de las gentes que habitaban en el pasado las regiones pirenaicas. En este sentido, el profesor Beltrán (1993) pensaba que tales diferencias también debieron existir en otros valles, motivo por el cual el traje de Ansó tiene una especial significación al ser uno de los pocos que ha llegado hasta nuestros días conservando casi intactas sus características históricas.

Son trajes que no diferencian clases sociales, pobres y ricos vestían las mismas ropas diferenciándose sólo en matices como la calidad de ciertos tejidos y fundamentalmente el material de las joyas (oro, plata o cobre) con que se engalanaban las mujeres. Pero estas diferencias en la calidad de materiales se relacionan con fenómenos de aculturación; es decir de importación de finas telas o joyas que no se producían en el valle. Por el contrario, todas las prendas que se elaboraban con productos autóctonos (lino, lana, piel) no presentan diferencias entre clases sociales, el ornamento de unas y otras dependía del gusto, habilidad, sensibilidad o destreza de la familia o persona que las fabricaban



Variedad de trajes destacando diversos modelos de trajes de trabajo femeninos.

Algunas de estas influencias comunes a amplias zonas son para algunos investigadores de origen musulmán e incluso anteriores. El profesor Beltrán relaciona con influencias moriscas el pañuelo o turbante, el calzón con abertura amplia lateral que no se ajusta a las rodillas, la manta y alforjas del pastor, las alpargatas y calzados puntiagudos, el gusto por los colores gris y morado,

así como otros elementos presentes en el traje tradicional de diversos valles del Pirineo y casi del conjunto del Valle del Ebro. También relaciona la mantilla de Numancia y el *sagum* celtibérico como precedentes directos del bancal y la capa. Otros autores como Ricardo del Arco señalan que el “centro de aparición” de la indumentaria tradicional aragonesa son los valles de Ansó y Echo, desde éstos pasó a la Canal de Berdún, a la comarca de Jaca y a Fraga con las peculiaridades propias de cada zona.

A) BENITO PÉREZ GALDÓS Y “LOS CONDENADOS”

Fueron diversas las motivaciones que impulsaron a Galdós a acercarse a las tradiciones y temperamento ansotano. Carmen Menéndez Onrrubia habla de cómo Galdós buscaba sociedades y temperamentos *primitivos en honradez y tosquedad, para reproducir las actitudes conflictivas que se encuentran en la realidad histórica contemporánea*. Una situación conflictiva de la realidad nacional que pretendía reflejar Galdós en diferentes obras, entre ellas *los Condenados* (1893). Para documentarse se recluyó en el Alto Pirineo aragonés, concretamente en Ansó, con objeto de encontrar el medio más adecuado para *recuperar en la soledad agreste su equilibrio espiritual*.



Portada del periódico La Vanguardia del 27/XI/1945. Alfonso Foradada

En relación al traje tradicional ansotano, son muy ilustrativos los párrafos extraídos de sus *Memorias* donde expone los motivos que le han llevado a Ansó. Galdós habla de muchos aspectos de la villa y valle, destacamos una parte de ellos, los que se refieren a la descripción del traje tradicional resaltando su belleza y singularidad:

... un drama que debía desarrollarse en un país y ambiente medievales, el valle de Ansó, situado en el Alto Aragón, en vericuetos que se dan de trompicones con la frontera francesa. Bien conocidas son en Madrid las ansotanas...; se les ve por esas calles vestidas con un traje pintoresco, vendiendo un yerbajo que llaman té. Ansó es un país de contrabando; el terreno es muy áspero; los hombres son fornidos, atléticos;

las mujeres gallardas, ágiles, de sutiles movimientos. La obra que con tales figuras pensaba yo escribir debía titularse “Los Condenados”. Al imaginarla, ardía en deseos de visitar aquel país; pero ¿cómo? Me parecía tan extraviado y lejano cual Polonia o Escandinavia.

Más adelante sigue describiendo el entorno del pueblo:

... En efecto; penetramos en las calles desiertas, por entre casas altas, negras, ahumadas, y al llegar a la plaza quedé alelado viendo los grupos de ansotanas, con sus trajes verdes, unas sentadas, otras en pie, y oí el alegre vocerío que en la multitud producía el gracioso espectáculo de los titiriteros. Mi amigo empezó a llamar a voces por su nombre a hembras y varones, y yo exclamé gozoso: ¡Ya me siento frente a mis Condenados! Estamos en el siglo XIV.

Respecto al traje tradicional femenino resalta:

... Merecen las ansotanas un galardón nacional por el hecho inaudito de conservar su traje arcaico, renegando del caprichoso vaivén de las modas. Se visten por el patrón de los siglos XIV o XV. La basquiña verde es en verdad una prenda elegantísima, de largos, que dan al cuerpo cierta prestancia señorial. Los manguitos abiertos por el codo y los hombros aumentan la gallardía de la figura y los pendientes y collares con que se adornan, así como las chátaras de su calzado, completan el airoso conjunto. Para poder apreciar en todo su esplendor las bellezas ansotanas hay que verlas en días de gala, cuando adornan su seno con graciosos colgajos de filigranas de oro y ciñen su cabeza con pañuelos cuyo color y forma varían según edad y estado de las hembras. Según lo que vi en aquellos días, no lleva traza de terminar el uso de la vestimenta arcaica. Las únicas mujeres que visten conforme a lo que llaman modas son las que pertenecen a familias de carabineros.



Foto Alfonso Foradada

B) JOAQUÍN SOROLLA: EL PRINCIPAL PROMOTOR INTERNACIONAL DEL TRAJE ANSOTANO.

Sorolla (1863-1923) es el artista que más ha contribuido a la divulgación del traje tradicional ansotano fuera de nuestras fronteras. Su obra cumbre se la encargó Mr. Huntington para La *Hispanic Society de Nueva York*, fue el encargo más importante de su carrera pictórica, una serie de lienzos representativos de todas las regiones españolas. Fue un encargo bajo el título *Provinces of Spain*. El número de lienzos encargados fue de 14 en los que se recogiera la diversidad cultural de España. De los 14 paneles al final pintó solamente 10 finalizándolos el 29 de junio de 1919. Cuando estaba finalizando este encargo fue nombrado Académico (en 1914) y falleció poco más tarde de terminarla, el 10 de agosto de 1923



Estuvo en Ansó en 1914 buscando la esencia del cuadro que dedicará a Aragón. En sus escritos hace referencia al interés de su arquitectura, la sencillez de sus gentes y, sobre todo, a los “distinguidos trajes” que cautivaron al pintor de manera que dice *Ansó es admirable para pintar figuras; así que cuando tenga que hacer estudios para el cuadro de Aragón volveré aquí*. Como se observa en la fotografía adjunta, las parejas se entrelazan en la danza dando extraordinaria vida a la escena.

Además del cuadro *La Jota*, mezcla de realidad y ficción, un canto al buen humor seductor y socarrón del montañés, Sorolla pintó diversos cuadros de ansotanos, predominando el traje femenino, que han sido expuestos en las galerías más importantes del mundo. Estos trabajos no solo han tenido interés pictórico, sino que al ser estudiada la propia obra de Sorolla por historiadores del arte, despertó en distintos investigadores (españoles y extranjeros) el interés por estudiar el traje desde diferentes disciplinas científicas, lo que coadyuvó a una mayor divulgación de este fenómeno cultural.



Autor, Sorolla

En efecto, han sido muchos los investigadores, como Vignau-Lous, un etnógrafo que centró su campo de trabajo en el Pirineo, llegó a Ansó tras estudiar la obra de Sorolla.

C) RICARDO DEL ARCO

Son muchos los investigadores que han centrado su atención en el traje ansotano, tratando de bucear en sus orígenes. Ricardo del Arco fue uno de los que con más entusiasmo profundizó, proporcionando materiales y argumentos que posteriormente otros estudiosos han seguido analizando. Sus tesis están impregnadas de planteamientos ideológicos que relacionan e identifican la indumentaria de este valle con culturas protohistóricas, lo cual, desde nuestro punto de vista, es difícil de mantener. No obstante, la descripción de los diferentes trajes, junto a la encuesta a la población ansotana que realizó para conocer las características y funciones que desempeñaba cada prenda e indumentaria, han constituido una fuente de información muy útil para posteriores trabajos de investigación.

Ricardo del Arco señalaba que en 1930 eran mayoría los ansotanos que vestían su traje tradicional. Incluso más tarde, al final de la guerra civil, Violant i Simorra (1949) atestigua que la mitad de la población ansotana vestía su traje tradicional. Como hemos visto en páginas anteriores, los últimos ansotanos que en toda su vida no vistieron otra indumentaria que su traje tradicional fallecieron a finales de los años ochenta y principios de los noventa, lo que refleja el apego de la población ansotana a sus costumbres culturales.



D) VIOLANT I SIMORRA

Etnógrafo catalán (1903-1956) que visitó en los años '40 el conjunto de valles del Pirineo español y elaboró una gran obra ***“El Pirineo español: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece”***. El estudio de la indumentaria constituye una de las partes centrales de su trabajo y, dentro de ella destaca el traje tradicional ansotano sobre el que escribe:

El traje pirenaico presenta sendas variantes, tanto de forma como de colores, sobre todo en la zona navarra aragonesa, donde se caracteriza por su fastuosidad ceremoniosa y arcaizante, sobresaliendo en este caso el valle de Ansó, antaño el de Hecho y el de Roncal. Donde se puede apreciar más el sentimiento tradicional del ansotano y su apego a las rancias costumbres ancestrales es en su característica indumentaria, que desdénaba, hasta hace poco, los pantalones largos y la boina.

Violant publica su trabajo sobre el Pirineo en 1949 y sus textos están acompañados con ilustraciones del fotógrafo catalán Alfonso Foradada, que también contribuyó a la divulgación del traje tradicional ansotano.



E) ANTONIO BELTRÁN

Antonio Beltrán Martínez fue Catedrático de Historia de la Universidad de Zaragoza y autor de diversos estudios científicos sobre etnología, indumentaria y tradiciones populares. Dedicó a la indumentaria el Tomo 11 de la Enciclopedia Aragonesa y diversos artículos en revistas científicas. Escribe que la indumentaria se ha considerado como una de las conquistas más antiguas de la cultura humana, consecuencia de ideas religiosas o morales o simplemente culturales. Para este autor, la indumentaria es el principal elemento caracterizador de la cultura de un pueblo.

El traje tradicional ansotano fue uno de los más estudiados por este autor y respecto al día del traje señala: ... *Cerca de cuatrocientas personas se visten con trajes auténticos o copiados de ellos con el prurito de no introducir ninguna falsedad salvo la que resulta del mismo hecho de convertir por un día el traje, ya de museo y antítesis de los actuales, debiendo adaptarse al peso y rigidez de las prendas, algunas de hasta treinta kilos, especialmente las basquiñas, que acaban produciendo rozaduras en las poco acostumbradas ansotanas de nuestros días, tal vez con la piel más fina que las de antaño y, desde luego, sin camisas recias que la protejan*"



Antonio Beltrán relaciona algunas de sus prendas con influencias moriscas. Por ejemplo, el turbante o pañuelo, el calzón con una amplia abertura lateral que no se ajusta a las rodillas, la manta y alforjas de pastor, las alpargatas y calzados puntiagudos, el gusto por los colores gris y morados. También relaciona a la *mantilla* de Numancia y el *sagum* celtibérico como precedentes directos del *bancal* y la *saya* ansotana.

El sombrero y la capa (ongarina) las considera prendas invariables de respeto en todos los tiempos. También considera la indumentaria como medio de ostentación o de protección mágica o simplemente como expresión de la personalidad o deseo de representación, de expresión y riqueza... La indumentaria explica mejor que cualquier otro elemento la evolución de formas, materiales y modas conformando todo lo que él llama una “*psicología del vestido*”.

A diferentes indumentos femeninos se les relaciona con orígenes medievales, otros fueron sustituyendo a los más tradicionales durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. De hecho, algunas ilustraciones del XVIII y XIX muestran indumentos del Valle de Ansó hoy desconocidos. Incluso algunas tipologías de la indumentaria captadas por las cámaras fotográficas de Ortiz Echagüe, Oltra, Compairé, Más o Soler durante las primeras décadas del presente siglo hoy ya han desaparecido de los baúles familiares o del ropero municipal.

Con el paso del tiempo la vestimenta masculina ansotana fue asumiendo modelos más homogéneos con otras zonas, mientras la femenina conservaba las raíces más antiguas. En este contexto, el comercio de prendas textiles (que es otro de los principales elementos que favorecen la uniformidad) tardó más tiempo en llegar a los valles pirenaicos, lo que influyó en la conservación del traje tradicional. Sin embargo, la ausencia del comercio no quiere decir que los valles pirenaicos estuvieran cerrados a toda influencia. Su propio sistema económico (trashumancia) y los largos periodos invernales que se pasaban en el piedemonte del Pirineo francés y Valle del Ebro favorecían necesariamente los intercambios.

LA PUESTA EN VALOR COMO RECURSO ECONÓMICO

Los museos etnográficos han sido un instrumento muy destacado en la conservación del patrimonio cultural de los valles pirenaicos y del medio rural en general. En Ansó, a iniciativa de Mosén Dámaso Lapetra, párroco del valle, se inauguró el 14 de julio de 1974 el museo etnológico con el objetivo de recoger, conservar y dar a conocer los instrumentos y modos de vida de la sociedad tradicional, entre dichos elementos culturales figuraba una muestra de los trajes tradicionales más representativos. En este sentido la museización de la cultura, la etnografía y la propia indumentaria se convierte en una táctica de resistencia para hacer frente a las nuevas formas de vida que, a su vez, van postergando en el olvido la cultura tradicional.

Entre las diferentes iniciativas museísticas en las que el traje tradicional ansotano ocupa un lugar destacado resaltamos: El **museo etnológico de Zaragoza**, donde se exponen escenas ansotanas recreadas con trajes tradicionales. El **museo del traje de Madrid**, donde fueron a parar buena parte de las prendas donadas para las primeras muestras. El **museo etnológico de Ansó** que también exponía en 6 vitrinas una colección de trajes tradicionales³. El recientemente inaugurado (2010) **museo del traje tradicional ansotano**.

A) LA MUSEIZACIÓN Y RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO

El ropero municipal como laboratorio para la recuperación y conservación del traje tradicional.

Antes de inaugurarse este museo etnológico, desde el año 1971 funciona un **ropero municipal** que se creó a iniciativa del Ayuntamiento con objeto de ir conservando los trajes. Anteriormente, como consecuencia de las primeras fiestas de homenaje, la población ansotana fue donando trajes a diversas Instituciones que pretendían crear museos de los trajes tradicionales. Se había despertado el interés por rescatar del olvido o desaparición total, el traje tradicional que en la colectividad ansotana aparecía como la principal seña de identidad. En este sentido, el Ayuntamiento, junto a la iniciativa de un colectivo de mujeres, comenzó a adquirir los trajes con los que se iría dotando a los fondos del ropero.

³ Hablamos en pasado porque en el año 2010 los trajes tradicionales de este museo etnográfico pasaron a formar parte de los fondos del nuevo museo del traje.

Ropero y museo etnológico puede decirse que nacen de la mano, si bien el primero a iniciativa del ayuntamiento y el segundo de la parroquia. Los objetivos de ambos son complementarios y en los dos participan el mismo grupo de personas, principalmente mujeres, que constituyen el alma de ambas iniciativas. Mientras el museo tiene como fin recoger y exponer los distintos instrumentos etnológicos, el ropero no sólo se limita a recoger la indumentaria sino que da un paso más, confeccionando prendas nuevas e investigando a partir de fuentes gráficas indumentos que ya han desaparecido. De esta forma se van ampliando los fondos patrimoniales.



Vistiendo trajes femeninos en el ropero el día de la exaltación del traje tradicional.

Así, un grupo de mujeres organizadas en torno a la Asociación Cultural “A Cadiera”, trabajan de forma altruista en la restauración de piezas antiguas y en la confección de otras nuevas, puesto que, cuando llega el día de exaltación del traje son muchas más las personas que desean vestirse con el traje tradicional que el número de trajes actualmente disponibles.

En estos momentos, debido a la ingente labor realizada durante años por este grupo de mujeres, es posible tanto la recuperación como la conservación de la indumentaria tradicional ansotana. También este colectivo de mujeres es vital para la organización del Día de exaltación del traje tradicional ansotano, pues son las encargadas de vestir a la mayor parte de los que participan ataviados con el traje tradicional.

De ser un simple espacio para la conservación de la indumentaria tradicional, este ropero ha evolucionado hacia un espacio de investigación, estudiándose las características, singularidades y funciones de las distintas indumentarias, o la planificación de cursos especializados de confección. También se ha transformado en un espacio social, de encuentro, además de ser un elemento dinamizador de la vida cotidiana.

Todo este proceso puede evolucionar (no se ha hecho por la complejidad que conlleva) a impulsar una pequeña industria o artesanía textil centrada en la elaboración de trajes tradicionales. En estos momentos la demanda de indumentaria tradicional es cada vez mayor⁴ lo que permite pensar que su fabricación, aunque sea artesanal, podría dar lugar a la creación de puestos de trabajo. Además, la elaboración de esta indumentaria en el lugar donde se ha llevado siempre, y donde se conocen bien sus características, evitaría que se cometan errores en el proceso de elaboración, como, por desgracia, ya ha ocurrido en alguna ocasión.

Del Museo Etnológico al Museo del Traje

Las primeras prendas que fueron configurando el museo etnográfico estaban relacionadas con el traje tradicional y sus procesos de elaboración. Otras temáticas como la vida del pastor, las labores del campo, etc. fueron incorporándose más tarde. Constituyó una iniciativa de divulgación cultural (incluso con buenos resultados económicos) muy interesante, puesto que durante muchos años fue uno de los atractivos culturales para los visitantes del valle.

⁴ En este sentido no es exagerado señalar que el libro *El Traje Tradicional del Valle de Ansó* se ha vendido tanto en las tiendas de ropa tradicional como en las propias librerías.

El párroco impulsor del museo (Dámaso Lapetra) estaba muy orgulloso de las repercusiones económicas que generaba, destacando que con los ingresos del museo se había podido limpiar el altar mayor de la iglesia además de otros altares más pequeños y pequeñas mejoras en el templo que superaban los diez millones de pesetas. Son datos que reflejan el elevado número de visitantes que atraía este pequeño museo y el papel que pueden desempeñar estos equipamientos en el desarrollo del turismo cultural.⁵



Museo actual destacando en primer plano la variedad de trajes infantiles.

Dado el interés de este patrimonio cultural, a los trajes tradicionales se les ha dotado de un museo específico. Así, en el verano de 2010 se inauguró el actual Museo del Traje utilizando como marco la ermita de Santa Bárbara y aquí se recoge la totalidad de trajes tradicionales permaneciendo solo una pequeña muestra en el etnológico. El impulso de este nuevo museo es iniciativa del Ayuntamiento y con él se pretende dar respuesta a la atracción que genera el traje tradicional, cuya fiesta de exaltación ha sido declarada de interés nacional por el Gobierno de España. En torno a siete vitrinas se distribuyen temáticamente los principales indumentos que veremos con detalle en apartados siguientes.

Una primera vitrina está destinada a la exposición de los trajes de trabajo. Destacan fundamentalmente los indumentos de pastor en el caso de los hombres y la basquiña remangada por delante y atada por detrás en las mujeres. Para ambos sexos se muestran diferentes tipos de calzado: abarcas, peazos con sus correspondientes abarqueras, que en el pasado contaban con una mayor variedad de las que nos ha llegado a la actualidad. En estos momentos las mujeres que trabajan en el ropero intentan reconstruir algunas de estas prendas desaparecidas.

En la segunda vitrina se exponen los trajes de fiesta entre los que destacan los propios de iglesia, dado que los trajes tradicionales ansotanos, sobre todo los relacionados con las fiestas, tienen un fuerte componente religioso. Lo religioso y ritual está tan presente, o más, que lo funcional en la indumentaria tradicional ansotana. En este sentido, esta indumentaria reflejaba en el pasado unos valores culturales y creencias que hoy no se reflejan en las formas de vestir actuales.

La tercera vitrina se dedica a la presentación de los diferentes complementos de los trajes: joyas, adornos, tocados... En conjunto, constituyen una gran diversidad de elementos que contribuyen al enriquecimiento de las prendas básicas de la indumentaria y a partir de los cuales se pueden profundizar en los valores y creencias de la sociedad tradicional ansotana. Las joyas eran uno de los pocos elementos de la indumentaria que se traían desde fuera del valle, concretamente desde Francia. Era uno de los pocos componentes de la indumentaria que resaltaba las clases sociales, dado que el material de las mismas variaba desde el cobre al oro.

En la cuarta vitrina se presenta de forma cronológica los distintos trajes infantiles utilizados desde el nacimiento hasta la comunión, a partir de este momento se considera que el niño se convierte en adulto y también cambia su indumentaria. Los trajes infantiles son de bautismo, confirmación y comunión, lo que refleja una vez más el fuerte componente religioso de la indumentaria tradicional.

⁵ Más de 12.000 personas visitaron el museo en el año 2002, cuando la población ansotana no llega a los 500 habitantes.

Una quinta vitrina expone los trajes de novios o de boda y dentro de ellos los propios de iglesia y los de calle. En conjunto destacan por su gran vistosidad y ritualidad. Especialmente en el caso de la novia, mucho más complejo que el de novio sobre todo cuando se contrastan los trajes de iglesia con los de calle.

La sexta vitrina se dedica a los trajes de saigüelo y cofradía. Ambos tienen un indumento común, el saigüelo negro a modo de una gran saya, pero que se combina con una mantilla para ir a la iglesia dando una imagen de sobriedad. Imagen que da paso a lo festivo cuando se desprende de la mantilla y se sustituye por la escarapela y las joyas o adornos. Puede decirse que es un traje más festivo que religioso, a pesar de que las cofradías estaban relacionadas con diferentes festividades religiosas o patronales.

La séptima se dedica a la exposición de un “traje de invitados”. Es decir, cada año se expone un traje tradicional de diferentes valles vecinos (Roncal, Echo), otros más alejados como San Juan de Plan, e incluso de otras comarcas no pirenaicas como Fraga o de otras Comunidades Autónomas como es el caso del traje castellonense de Morella. Unos y otros sirven para poder contrastar las características y singularidades de la indumentaria de diferentes territorios. De esta forma el museo se convierte en una interesante aula que presenta la diversidad cultural de los territorios.

B) LA FIESTA DE EXALTACIÓN COMO POTENCIACIÓN DEL TURISMO CULTURAL.

Los primeros homenajes al traje 1924-1970

A principios del siglo XX, en el año 1924, ya se celebraban fiestas homenajes dedicadas a su exaltación. Como iniciativa de la Comisaría Regia de Turismo se organizaron concursos y premios participando los vecinos de una serie de poblaciones que se distinguían por la constancia y uso de su traje tradicional.

Uno de los objetivos de estas conmemoraciones era el de reunir en un futuro Museo de Trajes del Alto Aragón, que se pretendía construir en Huesca, una muestra de los distintos indumentos de cada valle.



Museo actual. Trajes de novios de calle en primer plano y de iglesia al fondo. En el centro la niña que porta las arras.



Salida de la iglesia el día de la exaltación.

En este sentido, Ricardo del Arco animaba a donar prendas para dotar de fondos dicho museo. Existe constancia (por las anotaciones que publica este autor) de que salieron, o donaron, un buen número de trajes con algunas prendas muy antiguas que ni siquiera se encuentran ya en los propios valles. Si bien el museo nunca llegó a funcionar (y a muchos trajes donados se les perdió definitivamente la pista) la iniciativa tuvo como interés el que se publicase a modo de inventario los trajes que se recibían de cada pueblo y la persona que los donaba. Así, a partir de la descripción del inventario ha quedado testimonio escrito de algunos indumentos hoy desaparecidos.

Hasta el año 1971 no queda institucionalizada ***“la fiesta del turista y exaltación del traje típico”***, como se denominaba en las primeras convocatorias. Como consecuencia del interés cultural esta conmemoración fue reconocida y declarada por el Gobierno de Aragón como **Fiesta de Interés Turístico de Aragón** y, como ya se ha comentado, el 7 de julio de 2011 fue reconocida por el Ministerio de Cultura (BOE 18/07/2011) como **Fiesta de Interés Turístico Nacional**. Como consecuencia, el número de visitantes crece constantemente conforme se ha ido dando a conocer.

El arraigo de la fiesta en el Valle

Todo el pueblo participa en la organización del día de la exaltación de su traje considerada la mayor festividad del valle, lo que constituye un apasionante viaje a través de la indumentaria para conocer la cultura y formas de vida del pasado. La fiesta consiste en la presentación y explicación a autoridades y visitantes de los diferentes trajes desde una pasarela situada en el Ayuntamiento y Plaza Mayor. Finalizado el desfile de la pasarela la comitiva se dirige a la iglesia de San Pedro para celebrar una Misa Aragonesa. Junto a estos desfiles en los distintos rincones y plazas se representan escenas de la vida tradicional, de la vida familiar, del trabajo... Todo ello simultáneo a representaciones folklóricas.

A esta fiesta de exaltación acuden autoridades que representan a distintos estamentos políticos-administrativos tanto del Gobierno Autonómico como del Gobierno Central, o desde otras Comunidades Autónomas limítrofes: Navarra y Regiones francesas.



UN DÍA DE FIESTA:

1. Comienza con pasacalles y diana hacia las 8 de la mañana por las calles de la villa.
2. Simultáneamente se recibe con migas y vino a todos los visitantes a la entrada del pueblo, a partir de las 8 h. de la mañana. Los ansotanos ataviados con su traje tradicional reciben de esta manera a los visitantes.
3. Exposición de escenas cotidianas de la vida tradicional en distintas plazas y rincones del pueblo.
4. Acto central, consistente en la presentación desde el balcón del Ayuntamiento y una pasarela de los distintos trajes y las funciones que cada uno de ellos representaba. Desfilan más de 15 tipos de trajes que con las diferentes versiones de cada uno de ellos pueden llegar a más de 30 variantes.
5. En la presentación se explica cada traje, su antigüedad, las funciones que desempeña, las piezas de que consta... El desfile y presentación de los trajes se acompaña de jotas y bailes ansotanos alusivos a las funciones de las distintas indumentarias y a las formas de vida del pasado.
6. Desfile desde el Ayuntamiento a la Iglesia Parroquial donde se celebra una Misa con todos los trajes colocados en el altar mayor de cara al público.⁶ Una misa solemne y acompañada por la **coral ansotana** y el órgano. Un órgano que fue traído a lomos de caballería desde Francia (Barcus) en el siglo XVIII y da una gran solemnidad a la misa cantada.
7. Tras esta celebración, nuevo desfile por las calles del pueblo con actuaciones de jotas y bailes tradicionales en la Plaza y nuevas representaciones folklóricas por las calles de grupos de otras poblaciones aragonesas, de otras regiones o de Francia.
8. Simultáneamente, y durante toda la mañana, en diversos lugares del pueblo se escenifican costumbres típicas, organizadas en parte por las asociaciones culturales, pero no sólo por



Desfile hacia la iglesia.



⁶ Recordemos que buena parte de los trajes tradicionales ansotanos están relacionados con los ciclos sacramentales, por lo que tiene importancia relacionar este día con actos religiosos.

ellas pues participa espontáneamente todo el pueblo. Se pretende escenificar las formas y modos de vida del pasado, representando tareas cotidianas de la vida tradicional que permiten al visitante acercarse y contemplar con detenimiento el valor de los trajes. Las personas que están vestidas van explicando las características de sus trajes y las labores que realizan. Es una explicación que permite que el visitante tenga una información lo más detallada posible.

9. Comida popular para las personas que se han vestido con el traje tradicional o han participado en la organización de los diversos actos de esta fiesta, junto a las autoridades invitadas.
10. Nuevas interpretaciones folklóricas por la tarde clausuran el final de fiesta.





Foto Rosalía Calvo



Foto Carmelo Esteban



LAS PRENDAS MÁS DESTACADAS DE LA INDUMENTARIA ANSOTANA

A) LA INDUMENTARIA MASCULINA

Con el nombre genérico de *calzón* se conoce al traje típico en su conjunto, que toma el nombre del *calzón* o *valón*. Así, en los últimos años en que se vestía el traje tradicional se decía “viste de calzón” para diferenciar los que todavía lo usaban de aquellos que ya lo habían sustituido por atuendos más modernos.

En general no es tan variado como el traje femenino y no reúne los caracteres tan diferenciadores en relación a otras zonas como ocurre con aquel. Algunos autores lo relacionan con

el hecho de que el hombre era antiguamente el que salía del valle, por razones de trashuman-
cia, compras, trabajo... mientras la mujer per-
manecía en el pueblo con pocos contactos con
el exterior. De esta forma el hombre ansotano
iría asimilando los modos de vestir de otras
comarcas homogeneizando su indumentaria
con ellas. No obstante se dan ciertas diferencias
entre la indumentaria masculina ansotana y la
del resto del Pirineo o de Aragón y como señala
Antonio Beltrán llevaba *las mismas prendas que
en cualquier parte de Aragón, pero inconfundibles
por la factura de los conjuntos y el modo de llevarlos.*

Como prendas básicas destacan el calzón
y chaleco negros así como la *faxa* morada ade-
más del sombrero, medias y abarcas o alparga-
tas como calzado. Antiguamente los materia-
les con que se fabricaban eran lana y lino del
país, posteriormente estos materiales fueron
sustituídos por otros procedentes del exterior
como la panilla para el calzón y chaleco (si bien
se utilizó en raras ocasiones), el algodón para
camisas o la seda para pañuelos.

Calzado

El calzado más antiguo que se conoce tanto
para hombres como para mujeres son las abar-
cas. Beltrán relaciona el origen de este calzado
con las *albarcas* musulmanas. Las abarcas -dice
Violant i Simorra- fueron el calzado más utili-
zado en todo el ámbito pirenaico desde el País
Vasco hasta el Noguera Pallaresa. En algunas
zonas del Pirineo se hacían con piel de buey o
de cerdo sin curtir; en Ansó, además, se prefería
la piel de caballo. Se sujetaban a la pantorrilla
con las *abarqueras*, también llamadas *peals* en
otras zonas del Pirineo, que eran unas tiras, o
cordones, hechos con la misma piel. Se diferen-
ciaban mucho de unas zonas a otras, siendo,
para Violant i Simorra, las vascas y ansotanas
las mejor elaboradas. Según este autor en Ansó
las hacían las mujeres mientras en otros valles
esta labor recaía en los hombres. Por el contra-
rio, las abarqueras que llevaban las mujeres
ansotanas las trenzaban con lana negra los
pastores durante su estancia en los puertos.

En invierno llevaban, a modo de medias gruesas, los *peazos* que eran unas piezas cuadradas,
de lana sujetándolas con abarqueras que se ataban cruzándose por delante. También usaban los
exfeladizos, a modo de polainas, hechos de piel de oveja que se colocaban sobre los calcetines, *peazos*
y *abarqueras* para protegerse del agua o la nieve.



En traje de faena.



Llevaban también una especie de bota corta, llamada *artículo*, confeccionada por ellos mismos y que se abrochaba con botones por un lado. Estaban hechas de tres piezas: canilla, empeine y plantilla, es un tipo de calzado totalmente desaparecido sin que quede constancia de él en el museo y ropero. Otro tipo de calzado fueron los *borceguís*, eran unas botas de cuero y con un refuerzo de hojalata fina en la puntera. Como el resto del calzado, eran los miembros de cada familia quienes los elaboraban a mano, de forma muy artesanal.

Más recientemente se calzaban con alpargatas miñoneras para estar por casa o por el pueblo dejando las abarcas para el trabajo, eran de suela de cáñamo y se ataban con cintas negras de algodón. Comenzaron a distribuirse por el Pirineo a partir de la segunda mitad del siglo XIX momento en que se instalaron en el Pirineo francés fábricas de alpargatas y donde acudían a trabajar un buen número de mujeres ansotanas y de otros valles de la vertiente sur.



Contraste entre trajes de fiesta y trabajo

Medias y calcetines

Como el *valón* (calzón) llega solo hasta la rodilla se cubrían las pantorrillas con medias. Así, los ansotanos llevaban para evitar el picor de la lana unas calzillas de algodón que no tenían pie y se sujetaban con una *estribera* o tirilla bajo la planta del pie. Sobre ellas se colocaban las medias de lana y, además, *peducos* (calcetines) también de lana o estambre negro en los días de labor y blancos para los festivos. Las calzas y medias estaban ricamente trabajadas con complicadas labores de punto para los días festivos mientras que para los días de diario eran lisos. En acontecimientos especiales, como es el caso del día de bodas, los novios se ponían medias blancas llamadas de *peladillas* o *cascabillos* muy ajustadas, resaltando las pantorrillas.

Los zaragüelles

Se les llamaba así a los calzoncillos (marinetes o cirollos en otros valles) que eran largos hasta las rodillas, de *cotón* blanco⁷ para los días de fiesta y oscuro para los de labor. Es una prenda relativamente moderna que antiguamente no se usaba sino que se forraban los calzones por el interior con una tela más fina. Si bien es una prenda cómoda, y por tanto útil, su lenta difusión la relaciona más con la estética, lo ornamental, el lujo y las ceremonias. De hecho, al margen de la comodidad, está pensada para que se vea, de tal forma que los *valones* enseñan los *zaragüelles* por las rodillas y a lo largo de su abertura lateral.

Los «valones» o calzones

El calzón también denominado *valón* es la prenda que da nombre al traje masculino. Antiguamente se fabricaban con paño del país y más tarde se incorporó, traída de fuera del valle, la pana negra o verde, si bien no tuvo mucha aceptación. La pana se utilizaba más en valones de pastores o de trabajo; no obstante, en algunas fotos antiguas de otras zonas del Pirineo aparece en trajes de fiesta. En cualquier caso, el material que más se utilizó en Ansó para fabricar los calzones, sobre todo en la última época, fue el terciopelo de algodón.

⁷ Cotón es la denominación en lengua inglesa del algodón, lo que permite pensar que el primer algodón que llegó al valle procedía de importaciones desde países de la Commonwealth asimilándose o a culturizando el término.

Esta es una de las piezas más antiguas y también más universales de la indumentaria tradicional. Fue muy común en toda Europa ya en el siglo XVII, si bien con variantes. Violant i Simorra dice que los calzones ceñidos hasta la rodilla y abrochados con una cinta eran muy populares en el continente europeo hasta el siglo XVIII, momento en que, tras la Revolución Francesa, los *sansculottes* de París introdujeron el pantalón largo. En grabados y fotografías antiguas sobre trajes tradicionales del Alto Aragón se muestran tipos de pantalones estrechos hasta debajo de las rodillas; en este sentido, Ricardo del Arco ya reflejaba en sus escritos de los años veinte que antiguamente el calzón era más largo que en la actualidad. No obstante, el valón corto, abierto por los lados y con una trencilla negra o cuerda para atarlo bajo las rodillas es el que ha llegado hasta nosotros en el traje ansotano.



La camisa

Era, junto a los zaragüelles, la única ropa interior que se llevaba antiguamente, si bien Biarge y Lera (1989) recogen que hacia principios del siglo XX en Ansó se usaba una camiseta de lana bajo la camisa. Éstas se hacían de lino del país, algunas de color blanco para los días festivos y de tonos más sufridos o de rayas para diario.

Las más antiguas no tenían cuello sino una tirilla que se abrochaba con cuerdecitas o bien con un botón o bolita tejida por las mujeres con hilo de lino trenzado. Posteriormente, el cuello de tirilla dio paso al cuello vuelto con pico mientras el lino era sustituido por el algodón. La pechera raras veces solía usarse almidonada, ni siquiera para los días de mayor fiesta. En muchos casos, los botones eran del mismo material que la camisa, de lino, fabricados por las mujeres.



Lastico sobre la camisa. Foto Rosalia Calvo

Elástico (*lástico en Ansó*)

Es una prenda de abrigo que se coloca sobre la camisa y bajo el chaleco. En amplias zonas del Pirineo a esta prenda se le denomina *chibón* o *chupón* presentando variaciones según comarcas. En Ansó el *chibón* era una blusa que llevaban los niños. Si bien el *chibón* de otras zonas del Pirineo es de color oscuro, *o lástico* ansotano es de lana blanca. Antiguamente también se llevaba un *lástico* de paño rojo con ribete negro y sin coderas para diario y para fiestas y en casos especiales con ribete verde.

El chaleco

Es una prenda muy común que se extendió por amplias regiones de Europa a partir del siglo XVIII, presentando muchas peculiaridades y variantes según zonas. En Ansó se llevaba de terciopelo negro y en menor medida de pana verde o azul. Los más antiguos presentaban mayor complejidad, eran cruzados, con cuello recto y pequeñas solapas, abrochándose mediante dos hileras de botones. Con el paso del tiempo evolucionó hacia líneas más simples, sin cuello, con solapas redondeadas y se abrochaba sin cruzar. Solía ir a juego con el calzón.

La faja (a faja)

Es una de las prendas más comunes de la indumentaria tradicional del conjunto del Pirineo, Valle del Ebro y amplias regiones tanto Peninsulares como del resto de Europa, diferenciándose sólo en el color, tamaño y modo en que se ciñe a la cintura. Su introducción en la vestimenta pretende combinar funciones prácticas y estéticas.

A *faja* que llevaban los ansotanos era de estambre fino y color morado, de unos cuarenta centímetros de ancho, que se enroscaba en la cintura sujetando los *zaragüelles* y *valones* y ocultando la parte inferior del chaleco y del *elástico*. Se trata de un ceñidor concebido tanto como abrigo para la tripa y los riñones como para sujetar a modo de cinturón el calzón, e incluso hacía funciones de bolsillo, pues dentro de *a faja* se guardaba el pañuelo, navajetas, y otros útiles de pequeño tamaño. La homogeneidad que presentan todas *as faxas* de Ansó indican que se fabricaban en el valle, aunque más recientemente la tela también se traía de Francia o Cataluña.



La blusa y chaqueta

Es una prenda de color negro o gris que se coloca sobre el chaleco. Es de introducción tardía en el valle, posiblemente contemporánea a un proceso de aculturación, hacia mitad del siglo XIX, que coincide con la introducción del *sombrero de Sástago* y otras prendas “de moda” en Francia y el Valle del Ebro como son las chaquetas. Las blusas tuvieron poco arraigo en el pasado de Ansó y apenas se utilizaron hasta épocas recientes. La opinión más frecuente es que la blusa era la prenda usada diariamente para estar por el pueblo o ir al monte en los meses de primavera y otoño. Como anécdota se cuenta que otras funciones que desempeñaba era la de alforja; es decir, cuando se iba al monte, los hombres anudaban los puños de las mangas y en su interior traían usones (son los champiñones silvestres), manzanetas d'o mon y otros frutos silvestres.

La chaqueta

La chaqueta no parece que fue una prenda utilizada muy frecuentemente en el Valle de Ansó. Si bien existen testimonios gráficos que muestran ansotanos que las vestían en los años veinte, y se han recogido ejemplares en el ropero, lo que corrobora su uso, también es cierto que existe la opinión entre las personas mayores de que tal uso fue muy limitado.

Cuando el frío arreciaba para ir al monte se cubrían con la zamarra y para estar por el pueblo se optaba entre la chaqueta o el *elástico colorau* (o marrón oscuro) al que hacíamos referencia en párrafos anteriores.

La Ongarina (anguarina)

Es un gabán o chaquetón recio y negro con el interior forrado de colores (morado, rojo o negro) que llega hasta las rodillas. Se utilizaba para los días de fiesta y para ir a la iglesia siendo en buena medida una prenda religiosa. Su uso estaba directamente relacionado con los trajes de acompañamiento en los entierros, bodas, bautizos... parece que era obligada para ir a confesarse, o lo que se llamaba “cumplir con parroquia”, esto se hacía una vez al año, para Semana Santa si se estaba en el pueblo o en el caso de los pastores cuando subían de la ribera. Como la mayor parte de las vestimentas estaba confeccionada con paño del país.



De saya y ongarina

Tocado: Sombrero y pañuelos.

Se cubrían la cabeza con un pañuelo de seda y tonos oscuros, atado al lado derecho a modo de lo que en otras partes del Pirineo y resto de Aragón se denomina cachirulo. Beltrán relaciona su posible origen a influencias del turbante musulmán, diferenciándose de unas zonas a otras por las formas de anudarse.

Sobre el pañuelo un sombrero de ala corta y vuelta hacia arriba que se adorna con una cinta blanca y por la parte de atrás cuelga un cordón de seda terminado en una borla con flecos del mismo material. Este sombrero se introdujo no antes del XIX pues más antiguamente se cubrían con otro de pequeña copa y ala muy ancha, de fieltro, quizá menos elegante que el de ala corta pero más práctico. Este sombrero de ala ancha, común a la mayor parte del territorio español, se vio desplazado por el sombrero de ala corta ansotano y, todavía más recientemente por el conocido como *sombrero de Sástago*, estos últimos de líneas más estéticas y concebidos más como signo de elegancia y atractivo.

En este sentido, cuando Ricardo del Arco cita los trajes enviados desde Ansó para la exposición del traje regional de 1924 hace referencia a un sombrero antiguo, de ala ancha y casquete bajo, del que dice quedan muy pocos ejemplares en Ansó e insiste en que “aún se llevaban más anchos hace un centenar de años”.

Otros complementos de indumentaria pastoril

Como ropas de abrigo, fundamentalmente los pastores, llevaban un delantal (delantero o delantel) hecho con piel de oveja que les cubría desde las axilas hasta las rodillas, a modo de peto y pantalones de una pieza. De esta forma se protegían por delante del frío, agua y nieve.

La zamarra era una prenda para cubrirse las espaldas, protegerse de las inclemencias, así como hacerse la cama en el refugio de puerto. Se hacía de piel de choto atándose por delante. Con piel de oveja y cordero se elaboraban otras prendas como, cuchareteros, mochilas, etc.

La indumentaria del pastor se completaba con el zurrón de piel de oveja y posteriormente las alforjas de lana tejida en los telares del pueblo. *O tocho* de avellanera, el amplio paraguas que traían de Francia intercambiando con otros productos constituían la indumentaria propia del pastor.

B) LA INDUMENTARIA FEMENINA.

Todavía más rica y variada que la masculina era la indumentaria femenina que, además, reúne los elementos más ancestrales del conjunto del traje tradicional. La mujer hacía gala de una gran diversidad de trajes, unos los llevaba diariamente y otros los días festivos; estos últimos eran los más ricos y variados, encerrando una gran carga de ritualidad.

En este sentido, se diferencian no sólo los festivos de los de diario o trabajo, sino dentro de los festivos los trajes de calle de otros más rituales y solemnes que eran los de iglesia. Por ejemplo, para ir a las grandes ceremonias religiosas se ponían un traje, *la saya*, pero si tenían que ir a algún otro lugar, al salir de la iglesia volvían a casa para cambiarse de ropa. Así, a estas ceremonias iban y volvían sin entretenerse en el camino y casi sin variarlo. Ya con el traje de calle, sin *saya*, realizaban cualquier otra visita.

Calzado



Foto Carmelo Esteban

Como en el caso de los hombres, hasta principios del siglo actual el calzado dominante eran las abarcas de piel que se colocaban sobre unas medias negras y finas. Este calzado se usaba tanto para días festivos como de diario. Más antiguamente, sobre todo en invierno, se envolvían los pies y piernas con unos paños gruesos, de color blanco, o de bayeta sin teñir, llamados *peazos* que se sujetaban con una cinta o cordón (abarqueras) a las anexas de las abarcas y subían cruzándose hasta las rodillas a modo de polainas. Las abarqueras tenían unos 15 ó 20 centímetros de largo, las de los hombres eran de cuero negro y las de las mujeres las hacían los pastores en lana trenzada, su belleza dio origen a la conocida copla:

Más valen as abarqueras
que llevan as ansotanas
que todas medias de seda
que llevan as riberanas.

También para andar por casa, o por suelos más cómodos, se ponían los *pealetes* que eran como zapatillas caseras, también fabricadas por las propias mujeres con bayeta o telas viejas de *basquiñas* y *saigüelos*.

La camisa

La camisa ocupa un lugar destacado del traje femenino. Es una prenda interior larga (llega casi hasta las rodillas) y muy compleja por los diversos bordados y piezas que la componen. En la camisa se diferencian tres partes: la gorguera, el cuerpo y la falda. Vignaus-Lous señala que

constituía al mismo tiempo un vestido interior y un camisón de noche. Cuando para realizar las labores agrícolas del verano se quitaban la basquiña, entonces la camisa y la enagua eran, como en el Bearn, el indumento de campo.

La parte superior, cuerpo y gorguera, es donde destacan todos los elementos decorativos: rayeta y la propia gorguera. Algunas se fabrican con lino hasta la cintura, por ser un material más fino, y con estopazo el resto. No obstante, para los días festivos se llevaban camisas de materiales más finos que en el traje de diario.

La gorguera es la parte superior de la camisa, formando un cuello alto (de unos 10 cm.), muy almidonado y a modo de abanico, que termina en una puntilla de encaje de bolillos o adorno llamada *randa*. Esta gorguera constituye uno de los elementos del traje que da más elegancia al conjunto. De hecho, su uso fue muy frecuente durante el Renacimiento y Barroco (relacionada con ambientes cortesanos) y se incorporó tarde a la indumentaria ansotana⁸, introduciéndose el uso de la gorguera hacia mitades del siglo XVII. Hasta ese momento sólo se llevaba la camisa adornada con *guides* pero sin gorguera.

La randa que une los pliegues de la gorguera no es continua sino que se rompe a la altura de la nuca con *o portillo*, el cual la divide en dos partes, lo que favorece que pueda arquearse hacia atrás de forma convexa. Del cuello salen dos cordones (*cordetas o cordiellos*) con un fleco (*tufa*) en cada extremo que cuelgan por la parte delantera y sirven para abrochar la camisa. La unión del cuerpo y las mangas en el hombro se hace con un bordado hecho a cruceta llamado *guide* que suele ser de color *cárdeno* (azul) o *naranchado* (café). En las axilas esta misma unión se hace mediante una pieza cuadrada llamada *cuadriello* que hace de refuerzo.

En los puños de mangas también se diseñaban curiosos bordados. Para proteger las mangas de la camisa durante el trabajo se ponían unos *manguitos* oscuros, de cuadros o de rayas, que solían hacer juego con las enaguas, las cuales quedaban a la vista cuando se remangaba la basquiña. Estos manguitos eran más cortos que las mangas postizas de la basquiña, cubrían sólo el antebrazo sujetándose en la muñeca con un botón y en el codo con una goma o atados con una cinta. De esta forma, el brazo de la camisa quedaba hueco, abullonado, y resaltándose las *guides* de los hombros que eran de color: azul marino, tostado o marrón claro.



⁸ En Ansó y Echo al cuello de la camisa siempre se le ha llamado gorguera. Algunos autores hacen notar que tal denominación es incorrecta, sobre todo si se relaciona con la gorguera cortesana del XVII que llegó a alcanzar tamaños desmesurados y era completamente circular alrededor del cuello, tanto en los hombres como en las mujeres. En cualquier caso, la gorguera fue una pieza de la indumentaria femenina que se llevaba especialmente en ámbitos cortesanos pero también fuera de ellos, lo que dio lugar a diversas variantes.



Las labores de punto que exigían una habilidad artesana especial se realizaban en la gorguera, hombros y puños. Es difícil hacerse una idea del tiempo que se requería, pero bien seguro que bastantes días. La unión del plisau de la gorguera con la camisa se hacía mediante diversas series de puntos, unos llamados *laxipren* formados con puntos de *cinco y treses*. Otro tipo de punto era el de *pie de mosca*, lo que da una idea de la minuciosidad de tales labores. En el puño llevan puntos haciendo un *zig-zag* en cordoncillo y otros puntos en forma de *treses* que unen el puño con el plisado de la manga y se abrochan con botones de hiladura.

Finalmente, la falda de la camisa contrasta con el cuerpo por su sencillez. También por el material empleado, pues como se ha indicado no es siempre de lino como el cuerpo, sino a veces se utiliza un lienzo llamado *estopazo*, de peor calidad, que va unido al cuerpo mediante otra labor llamada *largallo*.

El lavado exigía un tratamiento especial. Debido a la complejidad de la camisa se debía lavar de forma independiente no con el resto de la ropa blanca. Es por esta complejidad del lavado la necesidad de usar los *manguitos* para protegerla y evitar lavados más frecuentes.

A basquiña

A *basquiña* es la prenda más característica de la indumentaria femenina. Algunos autores relacionan su origen con influencias íberas (Beltrán, Ricardo del Arco) y otros sin rechazar dichas influencias hablan de inspiración medieval. En cualquier caso es una de las prendas de origen más antiguo. Era el vestido que llevaban en Ansó las mujeres a partir de la primera comunión y ya durante toda su vida, tanto para trabajar, ir a misa o acudir a acontecimientos festivos.



Contrastes entre las basquiñas de fiesta, trabajo y el saigüelo, destacando las mangas blancas con sus cintas, en el saigüelo, frente a las mangas oscuras de la basquiña de fiesta o los manguitos de la de trabajo.

Había ciertas diferencias entre la de diario y festivos, en la basquiña de fiesta destacan los pliegues cuya conservación exigía hilvanarlos y se llevaban sin remangar, las de diario eran las más viejas o gastadas y se remangaban por delante para trabajar dejando a la vista las enaguas.

En la *basquiña* están diferenciadas dos partes: el cuerpo de pañete de lana y el sayo, o falda, de bayeta de lana más gruesa y pesada que el primero. El cuerpo es de color negro con ribetes de bayeta amarilla, en las sisas, o roja en el escote. Se cierra por el pecho con un corchete oprimiendo hasta casi hacerlo desaparecer. Sobre el cuerpo se coloca como adorno un sólo escapulario que cuelga del hombro derecho. El sayo, de color verde, es la parte que cuelga desde las axilas, muy amplio y con abundantes pliegues verticales en torno al central o *pala*, llegando unos y otros hasta los pies. El corpiño contrasta con el sayo por ser el primero muy ajustado al pecho, oprimiéndolo, mientras la falda es muy amplia.



La *basquiña* no tiene mangas. Éstas van sueltas, independientes, y suelen ser de paño azul marino, bayeta o algodón, colocándose fundamentalmente en invierno o cuando se vestían para ceremonias festivas⁹. Estas mangas se adornan con trencillas, pasamanerías, botones de plata, etc, y van forradas de seda en el interior. Se unen por detrás mediante una cinta ancha de unos 10 cm, llamada cuerda, tejida con dos piezas de lana en colores verde y rojo, si se estaba de luto se sustituía el verde por el negro. Ambas piezas de color forman un dibujo a modo de espiga o raspa de pescado. Los extremos de la cuerda, a la altura de los hombros, se cierran con *os pilares* y de ellos cuelgan unos flecos de unos diez centímetros y recubiertos de seda amarilla.

También era diferente el color de las mangas que variaba según el tipo de traje. Así, el *saigüelo* lleva las mangas blancas con trencilla roja o negra en caso de luto. Unas y otras eran altas, llegando hasta la mitad del brazo y dando un toque de elegancia y distinción. Esto permitía ahuecar la parte superior de las mangas de la camisa resaltando las labores, *guides* y partes almidonadas.

Como la mujer estaba plenamente integrada en las actividades económicas fue necesario adaptar esta indumentaria, pesada e incómoda, para realizar labores en el campo. Así la *basquiña* tiene unos pliegues que facilitan el poder ser remangada hasta la cintura y abrocharse por detrás para realizar mejor el trabajo. En este caso quedaban a la vista las enaguas. Esta era la *basquiña de trabajo* que se diferenciaba de la de fiesta



Basquiña de fiesta, sin plegar, y de trabajo atada a la cintura por detrás

⁹ Según diversos autores las mangas postizas tienen su origen en el Renacimiento italiano y se vuelven a encontrar en algunos trajes regionales a finales del siglo XIX. En verano no llevaban mangas, quedaba la camisa a la vista y se colocaban unos manguitos para protegerla. Por tanto, hay que diferenciar las mangas de los manguitos, las primeras relacionadas con la *basquiña* se usan con los trajes de fiesta o de iglesia, mientras los manguitos de tela se usan para proteger la camisa.

en que la última, además de ser más nueva, tiene el plisado más elegante y nunca se remangaba. No obstante, cuando la de fiesta se gastaba pasaba a usarse diariamente y para el trabajo.

Su complexión y naturaleza dificultaba el lavado, éste se hacía periódicamente en las grandes *coladas* que se llevaban a cabo en el río Veral. Al margen de estas *coladas* se aireaba en las *sabayas* (buhardilla) o balcones. Para guardar la basquiña de fiesta se hilvanaba el plisado colocándose bajo objetos pesados que fijaban los pliegues.

Enaguas

Ya hemos visto que se colocaban bajo la *basquiña* y eran generalmente de algodón o telas finas como el vichy de rayas verticales o cuadros. Es una prenda reciente y elaborada en tejidos industriales, es decir no fabricadas en el pueblo. Los colores son muy variados: negros, rojos, blancos, azules, verdes... si bien se preferían más los tonos sufridos. Se sujetaban con una cinturilla de la misma tela y un botón, también de tela, o un corchete. Quedaban a la vista cuando se remangaba la *basquiña* para trabajar, por tanto no es una prenda totalmente interior, sino que también hacía funciones de falda.

En este sentido, para realizar trabajos del campo durante los calurosos meses estivales, era frecuente que las mujeres se quitasen la *basquiña* y trabajasen dejando a la vista la camisa y enaguas, lo mismo ocurría para realizar algunas faenas de casa. Antes de generalizarse el uso de las enaguas, cuando las mujeres se remangaban la *basquiña* para trabajar, quedaban a la vista *as faldetas* de las largas camisas. En realidad, las enaguas sólo desempeñaban funciones de prenda interior en el traje de fiesta, en el que la *basquiña* no se remanga¹⁰.

El saigüelo

Es una prenda semejante a la *basquiña* pero confeccionado en bayeta negra y usada fundamentalmente como traje de iglesia tanto para ceremonias religiosas como fiestas patronales u otros acontecimientos festivo-religiosos. El *saigüelo* formaba parte esencial del *traje de cofradía* al que hacemos referencia al hablar de la romería a la Virgen de Puyeta.

Es una prenda más pesada que la *basquiña*, y como ésta consta de cuerpo y sayo, diferenciándose no sólo en el color sino también en el material, de bayeta gruesa más pesada, y en la formación de los pliegues. El cuerpo es de paño negro bordeado con un ribete rojo en el cuello y amarillo en los vivos que van en las costuras de la espalda y sisas. Del cuerpo cuelga la falda, también plisada como la *basquiña* pero de diferente forma. En el *saigüelo* los pliegues eran más anchos con una gran pala en el centro. En la parte inferior lleva una franja o ribete de pañete blanco de unos 6 a 8 centímetros. Por encima de este ribete, pero en la parte interior, está el faldar que es otra banda de 10 a 12 centímetros de bayeta roja.

El *saigüelo* se complementa con la *mantilla blanca* quedando los brazos ocultos bajo ésta y conformándose así una silueta hierática y de mística y austera elegancia.

Las mangas postizas son de color blanco de fustán o piqué, enlazadas con una *cuerda* de seda (no de lana como en la *basquiña*) de color blanco y adornadas con cintas de color rojo. De las mangas cuelgan otras cintas de colores llamadas *coflos*. Tanto el cuerpo como la falda son del mismo color, negro, con ribetes rojos, amarillos o blancos en escotes y sisas.

¹⁰ Por otra parte, también existe la opinión, a pesar de no ser muy lógica por su dureza, de que más antiguamente con la *basquiña de fiesta*, y concretamente para los trajes de iglesia, no se usaba enaguas, haciendo la *basquiña* (bajo el *saigüelo* y la *saya*) las funciones de ropa interior.

Al usarse sólo ocasionalmente no era necesario lavarlo, sólo airearlo, a excepción del *faldar* que se rozaba y había que descoserlo para lavarlo. Una vez lavado se planchaba, para ello se colocaba sobre una base sólida de madera y se escaldaba o regaba con agua hirviendo, aprisionándolo con otras tablas sobre las que se colocaban objetos pesados, incluso piedras. Una vez seca se guardaba bajo el colchón o en un arca grande, *a caxa*, que era como un baúl muy alargado.



Saigüelo de iglesia con mantilla (Quino Villa) y de fiesta, sin mantilla y con escarapela.

Era el vestido que señalaba en las mujeres el paso de la infancia a la pubertad, y lo llevaban a partir de la primera comunión, lo que conlleva una fuerte carga de ritualidad. Los primeros *saigüelos*, de niña, eran de color rojo (*saigüelo colorau*) y cuando se hacían mayores de color negro. Generalmente, al ser un traje poco usado, el *saigüelo* apenas se deterioraba y pasaba de una generación a otra, de madres a hijas, salvo que se colocase como mortaja. Como consecuencia, no sufrió evoluciones con el paso del tiempo lo que permite afirmar que es una de las prendas más ancestrales con *a saya* del conjunto de la indumentaria ansotana e incluso pirenaica. La costumbre era que cada mujer confeccionase su propio *saigüelo*.

La saya

Entre la indumentaria femenina es la prenda que más destaca por su significado religioso, sólo se ponía para las grandes ocasiones: novia, madrinas de bautismos y bodas, tratándose siempre de actos religiosos.

El vocablo *saya* procede del latino “*sagum*” y en el caso de la indumentaria ansotana se refiere a la prenda que, todavía con mayor énfasis que el *saigüelo*, se relaciona exclusivamente con las grandes solemnidades religiosas. Se llevaba exclusivamente para acudir a estas ceremonias y la costumbre exigía que la mujer que la portaba fuese directamente de la casa a la iglesia sin detenerse o desviarse de su itinerario. Si deseaba hacer alguna visita o acudir a otro lugar, volvía antes a casa para cambiarse de ropa, quitarse la *saya* y ponerse otro traje, ya ordinario o festivo.



La *saya* se colocaba sobre la *basquiña* y *saigüelo* completándose con el peinado de churros. Todo ello requería, por su complejidad, mucho más tiempo que la duración de la propia ceremonia, lo que da idea de la ritualidad que conlleva. Se llevaba de la misma forma en invierno y verano, llegando a ser por su peso, en torno a los 25 kg, especialmente molesta en los días de calor. Como en el caso del *saigüelo* al no desgastarse por el uso pasaba de generación en generación.

A diferencia del *saigüelo* y la *basquiña* se pliega por detrás a semejanza de abanico o alas de mariposa. Entonces queda a la vista el *faldar* de distintos colores según se esté o no de luto: verde claro y ribeteado con bayeta fina encarnada, para vivo, azul marino y borde de bayeta verde oscuro para luto. En el caso concreto de las viudas igual que el luto pero borde blanco. Se complementa con una mantilla blanca que cubre el peinado de churros y del centro pende una *tufa* sobre la frente y nariz¹¹.

También difiere de la *basquiña* y *saigüelo* en que la *saya* tiene mangas cosidas (no independientes) y abiertas de arriba abajo por el interior dejando ver la camisa, aunque estas mangas sólo se ven cuando se quita la mantilla pues ésta siempre tapa los brazos. De los puños de las mangas cuelgan cintas de colores (*coflos* o *coflayos*) que también están en relación con colores serios para luto, menos serios para medio luto y alegres, rojos y amarillos, para vivo.

La falda tiene un *plisau* diferente al de la *basquiña* y *saigüelo*. En lugar de ser planos como éstos últimos los de la *saya* son de *canutillo*. Es algo más corta que el *saigüelo* dejándose ver la parte inferior de éste.

Pañuelos, delantales y cintas

Unos y otros eran de seda y variados colores, estando éstos en función de las distintas ceremonias festivas y diferenciándose, como en los casos anteriores, si la familia se hallaba o no de luto; en este sentido se solía decir “lleva colores de luto o de vivo”.

Los pañuelos de la cabeza dejaban prácticamente oculto el rostro. Las telas con las que se confeccionaban se traían fundamentalmente de Francia y posteriormente de la industria textil catalana pues la materia prima, seda y algodón, no se producía en el valle. De todas formas, estos pañuelos, mantillas y delantales de materiales foráneos se pueden considerar relativamente recientes y es de suponer que hasta mitades del XIX se elaborasen con los productos autóctonos del valle.

En los delantales (*os devantals*) hay que diferenciar los de carácter ritual y ornamental de los corrientes, estos últimos utilizados como simples protectores de la *basquiña* eran de colores sufridos. Los de diario o trabajo de tela o bayeta ligera, los festivos solían ser de brocatel de seda o de algodón. Estos últimos son los que presentan mayor interés por su simbolismo, destacando los que se ponían para completar el traje de *saya*. Una vez más, los colores, sobre todo en el traje de iglesia reflejaban la situación familiar; es decir, *de luto* o *de vivo*. Por otra parte estaban en relación con los colores litúrgicos lo que refleja el carácter religioso-ritual de estas prendas.



Saya por delante y por detrás

¹¹ A esta *tufa* sobre la nariz se le ha dado diversas interpretaciones, desde desempeñar una función exclusivamente estética a otras más prácticas, mediante las cuales se trata de explicar que, cuando los espejos eran artículos de lujo en muchas casas, la *tufa* servía como punto de orientación para colocar la mantilla de forma equilibrada. El profesor Beltrán también relaciona esta mantilla con supuestas procedencias de costumbres islámicas.

Las cintas se introdujeron como elemento decorativo e incorporadas en el traje tradicional ansotano hacia principios del siglo XVIII. Como el resto de pañuelos y delantales de seda las traían de Francia las mujeres que iban a pasar el invierno a Mauleon y otras ciudades de la vertiente norte de los Pirineos.

El tocado: bancal, mantón y mantilla

Estaba en relación con la estación climática y el tipo de traje. En invierno, para protegerse del frío, sobre el pañuelo de la cabeza se colocaba el *bancal*, confeccionado como la basquiña de bayeta verde y también de color negro. Es más grueso y de mayores dimensiones que los pañuelos de cabeza, llegando hasta cerca de la cintura. Se utilizaba para ir a diario a misa y como prenda de abrigo.

La mantilla era *o tocau* preferido para las grandes celebraciones religiosas, sobre todo formaba parte inseparable de los trajes de *saigüelo y saya* (en el de *cofradía* no llevan mantilla sino que quedaba a la vista el peinado de churros). Es una tela fina o pañete blanco que, a modo de abanico, cubre de la cabeza al talle, se lleva cruzada por el pecho sujetándola con las manos por el interior y de forma que apenas asome el rostro. Está bordeada con una amplia cinta de seda de 8 a 10 centímetros, llamada *zócalo*, colgando del centro una borlita de seda *la tufa*. Tanto la mantilla como el *bancal* contribuían a crear una imagen majestuosa e hierática propia de estampas religiosas.

Este tipo de tocado tiene su origen (según Jean Vignau y el profesor Beltrán) en los primitivos cristianos y tuvo una amplia difusión por diversas regiones europeas y orientales.

El *mantón* era semejante al *bancal*, también se llevaba en invierno tanto para ir a la iglesia como para salir de casa de forma cotidiana. Es una prenda más moderna que las anteriores y se usaba con el traje de basquiña y, más recientemente, por aquellas mujeres que ya habían sustituido la basquiña por ropas modernas, llevando el mantón a modo de abrigo o capa.

El peinado

El peinado en Ansó no se concebía simplemente como algo estético sino que conllevaba elementos rituales directamente relacionados con el traje. Muy laborioso, el peinado más característico fue siempre el de *churros*. Se hacía una raya central en la cabeza y con el pelo húmedo y alisado se peinaban dos largas trenzas. A estas trenzas se les añadía un *postizo* (llamado churro) con objeto de alargar el pelo y poder darle forma. Estos churros tienen entre 65 y 70 centímetros y están unidos con una cinta (trenzador) por la parte más ancha estrechándose hacia las puntas. El pelo y los churros se sujetaban con una cinta ancha de hilo llamada *trenzadera*. Ésta era de color negro para casadas y rojo para las jóvenes y solteras.

Con la *trenzadera* y los *churros* se formaba una corona rodeando la cabeza a semejanza de las vírgenes del Renacimiento. Cuando las niñas comenzaban a peinarse con *churros* se les dejaba unos mechones de pelo que colgaban por delante sobre los pechos.



Mantilla



Mantón/bancal

Este tipo de peinado resultaba muy higiénico al proteger el pelo de suciedades a la vez que práctico, ya que con él se formaba como una almohadilla para colocar diferentes tocados e incluso para poder transportar peso en la cabeza (ferradas de agua), protegiendo éste y el peinado de churros con un cabezal. El gran inconveniente era las dificultades que conllevaba el propio peinado pues pocas mujeres eran capaces de peinarse solas sin ayuda de otras.

El peinado se completaba con un tocado (o *tocau*) que servía para sujetarlo y presentaba diversas variantes según las ocasiones. Sobre los churros se colocaba una redecilla blanca con puntillas y un pañuelo de seda de tonos vivos o floridos, sobre todo los días de fiesta. Para diario o estar por casa era un pañuelo normal de tonos más sufridos. Estas redecillas o pañuelos constituían la base o *tocau* que se anudaba detrás, en la nuca. Sobre ellas se colocaban las mantillas o el bancal.



Las joyas o adornos.

Formaban parte muy destacada en los rituales de ceremonias religiosas, a pesar de que el traje ansoetano no destaca por su fastuosidad. No obstante, para asistir a las ceremonias las mujeres se engalanaban con joyas y otros adornos.

Entre las ocasiones que más se lucían estos ornamentos sobresalen los trajes festivos de novia y cofradía. Como elemento ornamental destaca la redonda **escarapela** colocada sobre el pecho con cintas de seda y colores: rosa (en ocasiones sustituido por el rojo) y amarillo. Sobre la escarapela se colocan **las platas**: crucifijos, relicarios, Vírgenes del Pilar, escapularios, etc. Otros adornos eran los pendientes (en ocasiones de buen tamaño), botones de plata para las mangas de la basquiña, etc. Unos y otros eran de oro, plata o de otros metales menos nobles como el cobre, estaban en relación a las posibilidades de cada familia.

Entre las platas ocupa un lugar privilegiado el *sofocante*, joya de plata que colgaba del cuello con una cinta roja. Las imágenes de la Virgen del Pilar han sido siempre muy veneradas en Aragón y se disponían una a cada lado de la *escarapela*, las más antiguas eran de cobre o filigrana y de gran tamaño, las más modernas de plata y más pequeñas.

Los escapularios y relicarios tuvieron, en un principio, un carácter ritual-protector si bien con el tiempo se convirtieron en simples adornos. Dado su carácter protector no sólo los llevaban las mujeres en el pecho, sino que también se ponían en las cunas y trajes infantiles concretamente en el de *saigüelo colorau*.



Antiguamente los confeccionaban las propias ansotanas, enmarcando una imagen religiosa en trencilla dorada o plateada y adornándola con bordados. Tenían formas muy variadas llevándose las más sencillas los días de diario y guardando para los festivos las más laboriosas. Unos y otros, especialmente el *sofocante*, reflejan el gusto por la estética de las ansotanas.



Ricardo del Arco al hacer mención a los envíos que se realizaron desde Ansó para la exposición del traje regional de 1924 alaba la calidad de una serie de piezas entre los que destaca una *“plata de lujo, la mejor que hay en la villa; joyas de filigrana, de plata dorada; unos lindos botones de plata para las bocamangas del traje de fiesta y un bolso de arras, muy curioso, recamado de plata y lentejuelas en forma de fuele”*

C) EL TRAJE Y LOS CICLOS RITUALES RELIGIOSOS

Había un tipo de indumentaria propia para las distintas ceremonias religiosas que marcan los ciclos de la vida: bautismo, confirmación, comunión, matrimonio, lutos y entierro. Para asistir a algunas ceremonias festivas como cofradías y concejos también se disponía de vestimentas especiales.

Los ritos y creencias ocuparon un lugar destacado en la cultura y mentalidad de la sociedad ansotana tradicional, lo que impulsó la creación de trajes especiales. La indumentaria debía estar *en relación y consonancia con el rito religioso, celebración festiva o baile al que se acudía*.

Las primeras ropas del recién nacido.

Las primeras ropas con que se tapaban los recién nacidos eran los pañales (llamados *baldeños* en Ansó) que consistían en un lienzo de lino blanco del país. A finales del s. XIX y principios del XX el lino fue sustituido por el algodón.

Si el tiempo era bueno y hacía calor se le ponía simplemente una camisa de hilo o de lino. En entretiempo se le añadía *o chiboné* sobre la camisa y cuando el tiempo era más frío se le ponía un jersey de lana.

Para cubrir los pañales se les colocaban dos faldones llamados *faxaderos*. Uno interior blanco de tela suave (de muleton o piqué) y otro exterior confeccionado con el mismo material de las basquiñas y en color. El *faxadero* exterior era rojo para el bautizo y verde para diario, en algunas ocasiones era cárdeno si la casa estaba de luto. En cualquier caso se dejaba a la vista, por los pies, una mantilla interior. Todo se sujetaba con una *faxa*, banda de lana fina o de lino y color generalmente rojo.



Traje de bautismo

La cabeza se les cubría con un gorretón, de tela fina (lino) generalmente blanca.

Estas vestimentas eran las mismas para niños y niñas y las llevaban hasta que empezaban a andar o ponerse en pie; es decir, hasta lo que se llamaba «primera calzadura». El mismo traje servía para diario y días festivos con la diferencia de que en este segundo caso se ponían las ropas más nuevas.

Traje de bautismo o de cristianá.

Como se bautizaban a los pocos días de nacer este traje era en esencia el mismo que el de recién nacido: *baldeños* y camisa muy fina por dentro; *chiboné* y *faxaderos*, *jersey*, *faxa* de seda roja o amarilla por fuera, babero y gorro de bautizar en la cabeza.

Junto a estas ropas se les ponía las propias del ritual que era la *zelexa*; es decir, un faldón o pañuelo de seda natural con borlas, puntillas o flecos alrededor, semejante al pañuelo de novio. Además al niño se protegía con una toquilla de puntillas blancas.

Junto a la *zelexa* destaca o *gorro de cristianá* que se superponía sobre otro gorretón blanco de tela muy fina, éste tenía la función de proteger la cabeza del niño. El gorro de cristianá tiene tres volantes plisados, dos de tul dorado y el del centro de cinta roja, se adornaba con cintas de color rojo cosidas en el centro, algunas de tul blanco muy fino.

De la cinta que sujetaba a *zelexa* también se colgaban símbolos protectores religiosos, especialmente un pequeño libro “os evangelios”.

Entre el momento del bautismo y el de la confirmación transcurrían varios años durante los cuales niños y niñas vestían las mismas ropas. Estas eran los *baldeños* blancos, cubiertos con un *faxadero* verde y sujetos con a *faxa*. Conforme iban creciendo se les ponía o *chibón*, de lana o de piqué según hiciese frío o calor



Gorros de cristiana y periquillo. Foto Rosalia Calvo

Confirmación o “periquillo”.

Como traje de periquillo se conoce al de confirmación que, como en los dos anteriores, de recién nacido y bautismo, todavía no presentaba diferencias entre sexos.

Es uno de los trajes más curiosos y de mayor colorido. En la cabeza destaca “o gorro de periquillo”, o gorra de turbante, y un lazo que, junto al peinado, contribuían a dar realce y nombre al traje. El peinado de periquillo con un mechón central levantado y atado con un lazo era el habitual hasta los tres o cuatro años. El gorro tiene forma ojival, está forrado con lino y adornado con pasamanerías generalmente doradas, se ata bajo el mentón con una cinta también de seda. El periquillo era el peinado que se formaba y embellecía con un lazo, la forma ojival del gorro tenía entre uno de sus objetivos respetar dicho peinado.

Los más pequeños llevan un chibón, un delantal (o babero) y faxadero de seda, rojo y colores cálidos y vistosos. Si eran mayores, pues el Obispo había tardado más tiempo en pasar a confirmar, se ponían ya las ropas propias de la edad: un saigüelo colorau las niñas y calzón los niños. En fotografías antiguas aparece una niña de calle con *saigüelo colorau* y *gorro de periquillo*, lo que parece indicar que este gorro no era exclusivo de la confirmación sino de uso más habitual.

Los *faxaderos* eran semejantes a las ropas de recién nacido y sobre ellas se colocaba el babero (delantal) atado por detrás con una lazada. Este delantal se hacía con hilo de lino y punto de aguja, algunos también bordados con punto de cruz. En la espalda destaca un gran lazo que se hace de un pañuelo doblado o una cinta ancha.

Unos y otros se calzaban con calzas o medias de peladillas y pequeñas abarcas ricamente trabajadas. Posteriormente con zapatos negros y medias blancas de peladillas.

A la celebración del acto religioso acudían con *las pastas* que eran amuletos de protección: escapularios en forma de órganos (corazones, riñones), pasajes de los Evangelios, imágenes de santos que se colgaban de *a faxa*. Los corazones eran el amuleto preferido colocándose tanto por delante (sobre el corazón) o, sobre todo, por detrás. Las hacían las madres en cartón forrado de seda y adornadas con lentejuelas y pasamanería.

También llevaban unas *faldiqueras* o *limosneras* que eran pequeñas bolsitas con un asa para cogerlas con la mano. Estas limosneras se llevaban el día de la comunión para guardar el rosario o cuando se acompañaba a la novia, para llevar las arras. En otras ocasiones se usaba simplemente para llevar el pañuelo, pues el saigüelo no tenía bolsillos.

Traje de comunión.

Esta indumentaria infantil ya se asemejaba a la de los adultos. Niños y niñas estrenaban ropas nuevas para este día. Ellos comulgaban *de calzón* con traje de fiesta: camisa de lino, zaragüelles blancos, calzón de pana oscura o terciopelo, elástico de lana blanca adornada con trencilla negra en codos y puños, chaleco, faxa de seda morada, pañuelo en la cabeza y sombrero de ala corta.



Aprendiendo a andar con el tacataca de madera. Destaca o gorretón y os faxaderos.



Periquillos.

Las niñas también lucían las mejores prendas de fiesta, destacando *o saigüelo colorau* si la niña no estaba de luto y cárdeno en caso contrario. Desde el momento de la comunión, las niñas ansotanas ya vestían la característica basquiña verde, dejando el *saigüelo colorau*.

El traje de las grandes ceremonias religiosas

Como grandes ceremonias religiosas destacan las bodas y los entierros, dentro de lo que hemos denominado ciclos rituales religiosos. Junto a estas ceremonias una serie de festividades muy señaladas como la Semana Santa, el día de Corpus o las fiestas patronales requerían el uso de ropas propias. Para acudir a estas ceremonias solemnes, y a otras aunque no fuesen tan destacadas, los hombres vestían *a anguarina* y las mujeres *a saya* (la más respetuosa) u *o saigüelo* complementándose ambas con la mantilla.



Saigüelo colorau que visten niños y niñas hasta la primera comunión. Posteriormente, ellas basquiña verde y ellos el calzón

Trajes de saya y saigüelo

Ambos trajes han quedado descritos en páginas anteriores. No obstante, interesa resaltar que la *saya* es la prenda que se identifica de forma exclusiva con las grandes celebraciones religiosas. Era la misma para la boda, entierro o cualquier otro gran acontecimiento religioso. El hecho de colocarse sobre la basquiña y el saigüelo corrobora su sentido religioso y poco funcional.

Por su parte, el saigüelo lo hemos visto en todos los trajes femeninos de primera comunión y llevado de forma cotidiana por las niñas. En estos casos era de color rojo pasando a color negro en edad más avanzada, cuando se deja de ser niña. El saigüelo negro, de adultas, se coloca sobre la *basquiña* verde quedando ésta completamente oculta pues aquél es ligeramente más largo. Esta vestimenta es propia para acudir habitualmente a los actos religiosos que no requieren la solemnidad de la *saya*, también se relaciona con acontecimientos festivos y no propiamente religiosos. Es decir, el *saigüelo* forma parte del traje de *cofradía* que, como veremos más adelante es un traje relacionado con la romería a la Virgen de Puyeta, tratándose de una fiesta no exclusivamente de carácter religioso, más bien abundaban en ella bailes y ritos algunos de origen pre-cristiano.

El traje que portaban las jóvenes que vestían *de cofradía* se diferenciaba del de saigüelo de iglesia en lo siguiente: El *saigüelo de cofradía* lleva mangas blancas y el de iglesia no, por otra parte, va adornado por la *escarapela* y las *platas* mientras que el *saigüelo de iglesia* no los lleva. También se engalanaba con cintas, pendientes y peinado de churros, a modo de corona, semejantes al traje de novia, exhibiendo un gran cuello de gorguera. Por el contrario, en el *saigüelo* propio de ceremonias religiosas exclusivamente se cubre la cabeza con una mantilla..



Trajes de novios

En la cultura tradicional (más que en la actualidad) había una serie de momentos clave en la vida de toda persona. Uno de estos momentos era el de contraer matrimonio y también estaba cargado de una ritualidad que llevaba a diferenciar entre traje de novios de iglesia y de calle (o de misa y de después), destacando ambos por su colorido.

Junto a los novios todo un cortejo les acompañaba en la ceremonia. El novio con su cortejo acude a buscar a la novia a su casa y comienza la comitiva hacia la iglesia con un riguroso orden de parentesco y amistades. Todos con las mejores galas de fiesta: madrinas, padrinos, niños...

Traje de iglesia de la novia

El que lleva la novia en la iglesia es el propio de las grandes ceremonias. Se ha puesto camisa de gorguera, enaguas, basquiña, saigüelo negro y, sobre éste, una *saya*. Sobre la saya un delantal de brocado de seda con cintas de colores haciendo juego. Una superposición de indumentos que solo se entienden bajo criterios de ritualidad; es decir, poco o nada funcionales, al incrementarse considerablemente el peso del conjunto por elementos que no se ven.

El delantal y las cintas difieren en el color, siendo estas últimas rojas y amarillas, para vivo, y moradas o tonos serios para luto.

Se peina con los churros y sobre ellos *o tocado* con un pañuelo atado a la barbilla, cubriéndose éste con la mantilla blanca propia de las grandes ceremonias religiosas. Como adornos, además del delantal bordado en oro, cintas de vivos “encima d’a replegadura” y haciendo juego con las bocamangas. La ceremonia de vestir y peinar a la novia duraba horas, comenzando al alba y con abundantes ritos.

Traje de iglesia del novio

Para este día estrenaba calzón, elástico blanco, chaleco y faja morada. Sobre el elástico y chaleco se ponían una *ongarina*, la misma que la utilizada para el resto de grandes ceremonias religiosas. Otras prendas indicadas para esta ceremonia eran las medias de *peladillas* o *cascabillos* con ligas de seda y dibujos bordados, generalmente por la novia, con inscripciones alegóricas y, en el sombrero, un cordón de pasamanería con cintas y borlas de colores.



A la izquierda novios de iglesia. A la derecha los padrinos



A la izquierda novios de iglesia. A la derecha los padrinos

Destaca el pañuelo de seda encima de la faja, generalmente rojo y gualda y en tonos más oscuros si estaba de luto, que cae en forma de triángulo atándose a un costado. También de seda, y los mismos colores que el pañuelo, pero colocada entre el elástico y el chaleco, se ponían una banda cruzando el pecho desde el hombro izquierdo hasta la cintura. En la cabeza otro pañuelo de seda cubriéndose en parte por un sombrero adornado con borlas de colores. Como en el caso de la novia, los colores de los pañuelos reflejan el estado familiar del novio; es decir si guardaba o no luto.

Se calzaba con alpargatas abiertas de cáñamo con trencillas negras y más antiguamente, antes de importarse éstas, con borceguís fabricados por la propia familia.

Las arras.

Entre los miembros de la comitiva destaca una niña con las arras matrimoniales. Eran 13 monedas, principalmente de plata, que los novios intercambiaban en la ceremonia nupcial. También encierran un contenido simbólico que responde al deseo de compartir los bienes materiales a lo largo de la vida de los contrayentes. De las 13 monedas, 12 representan el compromiso mensual y la restante un compromiso para con los pobres.

Las llevaban a la ceremonia nupcial los niños en una limosnera o pequeña bolsita con un asa para cogerla con la mano. Esta limosnera también se llevaba el día de la primera comunión para guardar el rosario.

Trajes de novios de calle.

Una vez finalizada la ceremonia religiosa, la novia se despoja el traje de iglesia (*mantilla, delantal, saya y saigüelo*) y se coloca el de calle destacando la basquiña nueva y escarapelas de seda con *a plata* en el pecho. Junto a la basquiña resalta el peinado de churros.

En el traje de calle vuelven a destacar las joyas, de oro y plata, colocándose sobre la escarapela un crucifijo, dos Vírgenes del Pilar a cada lado y el relicario, unos y otros se sujetan con una cadena a la *escarapela*. Junto a estas platas de la escarapela destaca el *sofocante*, es otra joya de plata que cuelga del cuello con una cinta roja. El peinado no variaba de iglesia a calle, churros con cinta roja, para vivo, o negra en el caso de estar de luto; sin embargo, ahora queda a la vista, permaneciendo oculto bajo la mantilla durante la ceremonia religiosa.

En conjunto el traje destaca por su elegancia y colorido. En la calle, la novia luce la camisa de gorguera, basquiña verde, mangas con bordados de azabache y botones de filigrana de plata. En el pecho los abundantes adornos, las platas ya descritas. El peinado, de churros con trenzadera colorada y la escarapela de cintas de colores hacen resaltar la plata que va a juego con *o sofocante* y los pendientes.

El de novio es semejante al de iglesia, pero sin la *onguarina*, luciendo de esta forma las prendas que lleva por dentro, entre ellas el elástico blanco (estrenado para la ocasión) y la banda y pañuelo de seda. Sobre todo destaca el pañuelo de seda natural encima de *a faxa* y las cintas del sombrero.



Foto Rosalía Calvo

D) EL TRAJE Y LAS ACTIVIDADES SOCIALES.

Hemos visto las principales prendas del conjunto de la indumentaria tradicional. De manera cotidiana el hombre, para estar por el pueblo, vestía los atuendos propios de las labores agrícolas, ganaderas, junto a otras más relacionadas con momentos festivos o sociales.

También de forma cotidiana las mujeres vestían lo que se conoce como ropa de trabajo. Frecuentemente, como ya se ha indicado, para realizar las labores del campo y en los días de calor, se quitaban la basquiña (pesada e incómoda) y trabajaban en enaguas y camisa.

Todos estos trajes de trabajo o cotidianos se complementaban con los particulares para asuntos religiosos o festivos.

El peinado es el mismo que para los días de fiesta, de churros cubiertos con *o tocadó* y un pañuelo atado con un nudo bajo la barbilla o en la nuca.

Para abrigarse o ir a misa diariamente se llevaba el bancal verde que cubre toda la cabeza dejando apenas una abertura por donde asomar el rostro.

El calzado de diario, igual que el de los hombres, eran las abarcas sujetas con abarqueras.

En la basquiña ya hemos visto que se diferenciaban dos tipos, la de trabajo y la de fiesta.

El *saigüelo*, además de su carácter religioso, formaba parte de lo festivo. Así, era la prenda básica para dos trajes, el de *saigüelo* propiamente dicho o de iglesia y el de *cofradía*, este último una simbiosis de lo festivo y lo religioso.

Con el *saigüelo*, pero sin mantilla, se acudía a las fiestas más importantes como es la Cofradía de la Virgen de Puyeta y las fiestas Patronales de San Sebastián.

La *saya* ya la hemos identificado exclusivamente con las grandes ceremonias religiosas.

El traje de Cofradía.

Era el que vestían todos, o la mayoría, de mozos y mozas, además de otras personas mayores el día de la romería a la Virgen de Puyeta, Patrona del Valle. Por su carácter festivo es el traje donde más resaltan los colores, adornándose con un buen conjunto de lazos y joyas en la escarapela. Además del carácter festivo con sus danzas ancestrales, todo lo relacionado con la romería estaba impregnado de misticismo religioso, ritualidad, elementos piadosos y de beneficencia.



Niños en un día de fiesta

El de hombre es el de fiesta complementado con cintas y una banda de seda cruzando el pecho y de la que pende un escapulario. Es muy semejante al que lleva *el novio de calle*.

El de mujer lo conforma el saigüelo negro tejido en lana y mangas de piqué blanco adornadas con cintas de colores especialmente encarnados o amarillos, además de joyas y peinados semejantes a los de novia. Entre las joyas sobresale el sofocante que cuelga del cuello, y en la escarapela imágenes de la Virgen, relicarios y crucifijos (de plata siempre que era posible) y sobre el pecho derecho un escapulario. El peinado es como el de novia, raya en medio con churros y trenzadera colorada.

Este traje era el que llevaban *os mozos y mozas de cofradía*. Se cuenta que una de ellas se elegía el día de San Sebastián y era la “primera dama” en la romería a la Virgen de Puyeta. También estaba encargada de llevar la bandera en las procesiones de las fiestas patronales: San Sebastián y San Mateo¹² y la Virgen de Puyeta. Frente a esta opinión otros insisten en que las funciones de llevar las banderas en las procesiones recaía sobre cualquier joven voluntaria e incluso en varones. En este sentido, en la descripción que hace José Alcay sobre la Cofradía y el baile del Alacay que incluimos a continuación, se testimonia que el mayordomo era quien portaba la bandera de San Sebastián.

El traje de Concejo.

Es uno de los más distinguidos destacando una serie de elementos como complemento del traje masculino de fiesta:

- La vara de alcalde, signo de autoridad que le destaca en su papel de presidente del Concejo y de los acontecimientos que rigen la vida del Valle. Esta vara puede ser de introducción tardía pues no existen referencias a ella ni en documentos antiguos ni en testimonio fotográficos de principios de siglo.
- Una capa que también se le denominaba *ropilla*, es una indumentaria más ritual que funcional. Lleva un capuchón en la parte posterior a modo de ornamento pues no se podía cubrir con él la cabeza y unas mangas muy anchas y abiertas.
- Se cubría con una montera triangular de color rojo oscuro y adornada con botones de paño, posteriormente se elaboraban en color negro. El uso de esta montera es anterior al



Traje de cofradía



Capusay o ropilla y montera de Alcalde

¹² El Patrón de Ansó es San Sebastián que se conmemora en 20 de enero. Como en esta época invernal los pastores habían trashumado a la ribera se pasó a celebrar las fiestas patronales el 21 de septiembre día de San Mateo, lo que permitía la asistencia de todo el pueblo. De esta forma las fiestas mayores se celebran en Ansó para San Mateo pero en honor de San Sebastián.

sombrero de ala corta e incluso del de ala ancha, y no era exclusiva del alcalde pues la llevaba todo el Concejo

- También como elemento diferenciador de lo festivo, pero no exclusivo del Alcalde, era el elástico de lana y color rojo oscuro con una trencilla verde.
- El calzado lo constituían zapatos bajos o zapatillas de cuero puntiagudas y muy originales sobre calcillas y medias blancas muy trabajadas con labores de punto.

Esta indumentaria la llevaba el alcalde, pero más antiguamente parece que todos los ediles del Ayuntamiento vestían lo mismo, sin que se sepa con certeza si el Alcalde tenía un distintivo especial.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA PARA LA INDUMENTARIA ANSOTANA

- ALBAREDA, Hermanos., 1946.- Elogio del traje regional. Revista Aragón XXII. Zaragoza
- ALBIAC BLANCO, M^a D., 1977.- La cultura material. En la obra colectiva "Los Aragoneses" Madrid.
- ARCO Del. R., 1924.- El traje popular altoaragonés. Huesca
- BELTRÁN MARTINEZ, A., 1993.- Indumentaria aragonesa. Enciclopedia Temática Aragonesa. Tomo 11. Zaragoza.
- BIARGE, A., y BIARGE, F., 1977.- Huesca: ropas del arcón (Indumentaria tradicional). Libro-catálogo editado por la DPH. Huesca.
- BIARGE, A. y LERA, J., 1989.- El indumento tradicional popular. Alto Aragón. Madrid.
- CATIVIELA, E., 1946.- La fiesta del traje en Ansó. Revista Aragón, XXII. Zaragoza.
- CATIVIELA, E., 1969.- Notas para el estudio de las costumbres y trajes de Ansó (Huesca). En etnología y tradiciones populares, Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- ESPALLARGAS EZQUERRA, J.A., 1998.- El traje tradicional en Aragón. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza.
- GUSANO GALINDO, E., 2011.- Los trajes de Ansó y Hecho, una indumentaria con mucha historia. En Indumentaria tradicional aragonesa. PRAMES. Zaragoza.
- MENENDEZ ONRUBIA, C., 1988.- Galdós y las tradiciones populares del Valle de Ansó. CSIC. Madrid.
- ORTIZ ECHAGÜE, J., 1930.- España: tipos y trajes. Editora Internacional Manuel Conde López. San Sebastián.
- SECO SIERRA, I., 2007. Trajes seculares. El traje femenino del Valle de Ansó y la formación de los modelos de indumentaria popular. Museo del Traje. CIPE. Madrid.
- VIGNAU-LOUS, J., 1987.- Le costume traditionnel féminin de la Vallée d'Ansó (Haut Aragón). Musée Pyrénéen. Lourdes
- VIOLANT i SIMORRA, R., 1949.- El Pirineo español: vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece. Reedición en 1985 Barcelona
- VV.AA., 1993.- Ropas ampradas. Trajes populares de Aragón. DGA. Zaragoza.

LA PERVIVENCIA DE LA ARTESANIA EN PAJA DE CENTENO: LAS GORRERAS ABULENSES

Carlos del Peso Taranco
Javier Blázquez Reviriego

En mi familia siempre fuimos gorreras, mi madre Micaela y mi abuela Isabel me enseñaron el oficio. En 1936 vivía con mis padres en La Hija de Dios, que está según sube usted el puerto Menga desde el Amblés. Allí mi padre era cantero. Una mañana, ya estallada la guerra, vinieron a por más de 30 hombres del pueblo, esa misma noche los mataron a todos, entre ellos a mi padre. Mi madre volvió a su pueblo, Hoyocasero, sin nada, no teníamos nada, solo el cielo y la tierra. Tenía yo cuatro años. A mí las gorras me dieron de comer, fueron mi vida.

Tía Justa Coloma, gorrera de Hoyocasero, 86 años. Julio de 2018

Dentro del olvidado y ninguneado patrimonio etnográfico de la provincia de Ávila, las gorras de paja de centeno suponen sin duda, la mejor y mayor de las artesanías locales. Singulares tocados femeninos que protegieron del sol y adornaron las cabezas de las mujeres de la sierra y que a duras penas han llegado hasta nosotros. Encarrujados, picos, plumajes, rizos, palmas, picados y cordoncillos componen un universo que, variado por demás, forma parte de la seña de identidad de lo abulense.

El trabajo que tienes entre las manos sirve para dar visibilidad y apuntalar la memoria de todo lo referente a las gorras de paja de centeno, el último de los elementos de la indumentaria tradicional que ha sobrevivido, como ha podido, a los avatares de la globalización cultural en la que estamos irremediabilmente inmersos.

LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN Y USO. LAS TIPOLOGÍAS.

Conservó Ávila la mejor artesanía de sombreros y gorras elaborados en paja de centeno¹ por las mujeres serranas. La manufactura de este tipo de tocados, acaso una de las más primitivas y de más amplia distribución geográfica tiene en la provincia uno de los centros de usanza y producción más singulares de la Península².

1 El cultivo del centeno (*Secale cereale*) estuvo ampliamente extendido en las frías sierras abulenses al ser un cereal bastante menos exigente en altitud, clima y suelo que el resto. Actualmente no llega al 1% la superficie cultivada de centeno en el Valle Amblés y es inexistente en el resto de comarcas serranas. Ya BLANCO (1935) al hablar del cultivo en el Valle del Alberche, nos dice que: *Otro grave pecado ha sido el afán immoderado de roturar cerros y laderas de tomillares para dedicarlas al cultivo de cereales –centeno únicamente– cuando es tan mala la calidad de las tierras y tan superficial la capa laborable que no llegan casi nunca a dejar beneficio alguno. Acaso el ganado lanar, utilizando aquellos pastos, hubiera dado más rendimiento.* Las frescas y profundas tierras de La Moraña fueron dedicadas tradicionalmente a cereales más exigentes y productivos, este hecho influyó notablemente en el poco uso de las gorras centeneras más allá de los pueblos donde llegaron con su venta los centros productores como Solana de Río Almar.

2 En los últimos 25 años la fabricación de sombreros y gorras de paja de centeno ha caído en picado en aquellas comarcas que lo mantuvieron como una de sus artesanías más señaladas. La ausencia de gorreras, el poco apego de las nuevas generaciones, la dificultad de conseguir la materia prima y el trabajo que supone su elaboración han sido las causas de su declive.

Fueron muchos los pueblos abulenses que fabricaron y usaron la gorra³. En la provincia podemos definir cinco grandes centros comarcales de elaboración que normalmente incluye varias localidades donde se han elaborado las gorras y que generalmente servían de focos de distribución al resto de la comarca. Estas cinco áreas son:

La Sierra de Ávila: comprende distintas localidades del norte de la Sierra de Ávila ya mirando hacia La Moraña. Un centro productor permanece todavía activo: Solana del Rioalmar⁴. Sus gorras se gastaron por toda la comarca en localidades como Chamartín, Mirueña de los Infanzones, Mingorría, etc. Las gorras se elaboraron también en otras localidades teniendo constancia de ejemplares francamente interesantes en Martiherrero⁵.

El Valle del Corneja: En la actualidad no existe ninguna gorrera trabajando, de las muchas con las que contó el valle. Se elaboraron gorras no sólo en Hoyorredondo (el último de los centros más activos⁶) sino también en La Horcajada, El Mirón, Mercadillo, Narrillos del Álamo, Palacios de Corneja, Berrocal⁷, Villar de Corneja....su uso se extendió por gran parte del valle (Becedillas, Malpartida de Corneja...) además de gastarse, el mismo modelo de gorra, en los pueblos salmantinos vinculados a esta comarca abulense (Gallegos de Solmirón, Navamorales, Bercimuelle⁸...).

El Alto Tormes: Aunque se usó en toda la comarca los centros más señeros en su producción y que se mantuvieron vivos durante más tiempo fueron Navamojada, Navamediana y especialmente Bohoyo⁹. Estos pueblos, como indica MARTÍN (1984), atendieron la demanda del resto de pueblos de la comarca (San Lorenzo, Los Llanos de Tormes, Hermosillo, Aliseda de Tormes, Navalonguilla, Navamures, Navalguijo, La Nava del Barco, Navatejares Los Guijuelos. Con su presencia en el mercado de los lunes de El Barco de Ávila ponían una nota de tipismo que sorprendió a los fotógrafos de principios de siglo.

El Alto Alberche: El conjunto de pueblos que acompañan al Alberche en su nacimiento, San Martín de la Vega del Alberche¹⁰, Cepeda la Mora, Garganta el Villar, Navalsauz y especialmente

3 Además de las gorras y los sombreros, se elaboraban puntualmente algunos otros objetos como son cestas, tapetes, costureros, alfombras, cinchos para quesos...También con paja de centeno se realizaban las *mamparas* o chozos de pastores en toda la Sierra, que sirvieron de refugio para el redileo de las ovejas en los veranos.

4 En esta localidad recordamos a la gorrera Ramona Gómez. GONZÁLEZ-HONTORIA et al. (1985) cita en su trabajo a las gorreras María de Blas Herráez y Rosa González Sánchez. A esta última la conocimos ya nonagenaria en Barcelona a través de su hijo Agustín y su nuera Isidra. La hija de María de Blas, Maruja, tomó el relevo de su madre y todavía trabaja la paja de centeno.

5 Incluimos Martiherrero en la Sierra de Ávila, aunque es una localidad muy vinculada al Valle Amblés. Martiherrero es uno de los pueblos que manda abanderados a la Ofrenda Grande a la Virgen de Sonsoles pues pertenece a la Cofradía del Valle Amblés.

6 Durante los años sesenta del siglo XX las afamadas gorras de Hoyorredondo recibieron un premio a la mejor artesanía española en la conocida Feria del Campo de Madrid, exposición de carácter bianual celebrada en la Casa de Campo entre las décadas de los 50 y 70. Evento al que acudían las distintas provincias españolas con los mejores productos de sus pueblos, expuestos en distintos pabellones provinciales.

7 Así, en Berrocal, se recuerda la figura de Las Charretas, dos hermanas que fueron las últimas mujeres que gastaron gorra a diario y que elaboraron los últimos ejemplares en esta localidad en el último tercio del siglo XX.

8 Estos pueblos salmantinos, en tiempos dependientes de jurisdicciones abulenses han mantenido en su indumentaria tradicional todo el sabor del Valle del Corneja, siendo en general, bastante impermeables al vestir charro. No en vano, en el mapa que, de la indumentaria charra se realizó en 1940 por García Bouza, estos municipios quedan sin incluir en ninguna de ellas, en una tierra de nadie, sin determinar. A todas luces desde el punto de vista de su vestir tradicional son serranos abulenses.

9 MARTÍN (1984) nombra en Bohoyo a las gorreras Eduviges Rodríguez, a su hermana Felisa y a la hija de esta Felisa Taberna, en Navamojada a la Tía Nicolasa Chapinal y en Navamediana a la Tía Julia.

10 Recordamos con cariño a la Tía Jerónima, la molinera, que confeccionó la gorra de esta localidad que incluimos en este estudio, hace ya más de 20 años. BLANCO (2015) incluye en su obra de referencia sobre etnobotánica abulense la siguiente conversación con esta antigua gorrera: "Con el grano se hacía pan, y uno de los platos habituales eran las sopas de centeno. Con el bálago se elaboraban las cuerdas, se hacía el relleno de los colchones y los gorros y gorras. Estos se hacían por trenzado, la unidad es la cinta de trenza, que se hacía siempre en nones (con número impar de cabos) de siete o de once principalmente. Había gorro de trabajo, gorra de fiesta de mujeres (con adorno de paja extendida o plana), gorra de joven (con adorno llamado lechugado y en color) y gorra de señora mayor (con adorno en negro). Jerónima González, año 1991, San Martín de la Vega del Alberche". La información se acompaña con varias fotografías, entre ellas una gorra de luto.

Hoyocasero¹¹ y Navalosa conservan viva la tradición de las gorreras, muy especialmente estas dos últimas localidades. También fue de uso habitual en algunos pueblos cercanos como Navalacruz y ocasionalmente en Serranillos.

El Valle Amblés: Con dos centros productores y de uso que se mantuvieron hasta las últimas décadas del siglo XX: Solosancho y la Aldea del Rey Niño¹². Se gastó la gorra en todo el Valle Amblés y aún en la capital donde no era raro ver a las mujeres tocadas con ellas. Todavía aún la señora Teodora de Amavida recuerda el manejo para tejer la paja de centeno para la elaboración de gorras.

Generalmente cada centro de producción estaba definido por unos modelos de gorras específicos que eran los más usados y los más demandados, concretándose en un estilo de gorra comarcal propio. No obstante, existen muchas excepciones, pues la fabricación de la gorra dependía de las manos de la artesana que, en muchos casos, innovaba o variaba los propios modelos comarcales, o incluso los ejecutaba por encargo a demanda de los gustos del comprador. Así mismo, siempre hubo cierto comercio de gorras no sólo en los entornos de los centros productores sino también en áreas más alejadas¹³ lo que hacía variar la presencia de los tipos de gorras en sus localidades más propias. Por último y ya en la última etapa de producción de gorras, destinadas a abastecer un mercado de recuerdos, se simplificaron enormemente los modelos, que fueron perdiendo tamaño y adornos, acabando en una mera caricatura de los que fue una artesanía compleja y variada en formas y adornos.

Actualmente la gorra de paja de centeno, que tanto caracterizó a la mujer serrana de la provincia en sus labores diarias, apenas se mantiene como artesanía, y en menor medida en uso, en localidades como Solana de Rioalmar o Navalosa y Hoyocasero, estando muy menguados el resto de centros productores¹⁴.

Aunque existe un patrón propio comarcal, cada gorrera les imprimía, a las piezas que salían de sus manos, un estilo personal y característico que era reconocido por el resto de gorreras más cercanas. Dentro de los modelos elaborados, y a sabiendas de que en la tradición pueden aparecer muchas excepciones, podemos definir una serie de tipologías que marcaron los gustos comarcales:

La Sierra de Ávila: dentro de esta área encontramos dos gorras características, las dos similares en hechura. Con dos orejas compactas a los lados de la gorra distribuyen su *palma* encima

11 Tía Cariela, Tía Benitilla y especialmente Tía Fili fueron gorreras antiguas. De esta última gorrera conservan la tradición su sobrina, Tía Justa, e Isabel su hija, ambas activas todavía en esta localidad del Alto Alberche.

12 GONZÁLEZ-HONTORIA et al. (1985) nombra a la gorrera Lucía Gómez en esta localidad amblesina.

13 Todavía llegamos a conocer, en Barcelona a finales de los años 80, a una gorrera centenaria de Solana de Rioalmar, Rosa González Sánchez, que, mientras ella hacía gorras su marido y su hijo Agustín, con el burro cargado, recorrieron todo el Valle Amblés y la Sierra de Ávila. De esta localidad gorrera, en los años 70 del siglo pasado salió hacia Montehermoso (Cáceres) mucha trenza base que sirvió para la confección de sus afamadas gorras de espejo. Era tal la demanda de gorras para el turismo que las gorreras de esta localidad cacereña no daban abasto a tejer trenza de paja de centeno para su confección (datos aportados por Gustavo Muñoz tras hablar con una de las gorreras de Solana, Tía Maruja). También gran parte de las gorras del Valle del Corneja, especialmente las de Hoyorredondo donde se concentraron un buen número de gorreras, se vendieron no sólo en la cercana Piedrahíta sino también en Ávila capital, sacando sus conocidas gorras de rizados más allá de los límites comarcales del Corneja. Lo mismo ocurrió en Hoyocasero donde Tía Justa recordaba para nosotros como un señor de la plaza le compraba todas las que hiciera en los años 60 y 70 del siglo pasado, para llevarlas a Ávila donde se vendían como recuerdo.

14 Solana de Rioalmar celebra desde el 2009, en el mes de julio, unas jornadas de exhibición y exposición de la gorra de paja de centeno, que han servido para mantener esta tradición gorrera en uno de los centros más importantes de la provincia. Muchas de las localidades desarrollaron programas y cursos de revitalización de estas artesanías. Fue el caso de Hoyorredondo, donde a fecha de hoy apenas quedan gorreras. Mejor suerte tuvo Hoyocasero y especialmente Navalosa donde la demanda de estas gorras (sobre todo para acompañar el traje de serrana) sigue manteniendo en activo algunas de las gorreras. La creación de una feria de artesanías locales en 2009 dio visibilidad a distintos trabajos desde la cestería a las gorras o la talla en madera pasando por las mantas de tiras. En Hoyocasero, la recuperación del grupo de danzas de paloteo, hace unos años, supuso la puesta en valor de estas gorras que suelen lucir en sus actuaciones como seña de identidad. También, gracias a las danzas, Isabel González retomó hace tres años la elaboración de las gorras, herencia de su madre Tía Fili. Recientemente Juani Pérez ha cogido el testigo de las gorreras en esta localidad.

del ala sobre la frente, en un *encarrujado* suelto (como suele ser el modelo más común de Solana de Rioalmar), que en algunos casos, forma *abanicos* (como una de las gorras de Martiherrero) yendo enmarcados por arriba y por abajo por una serie de pajas y picos dispuestos en hilera. Tanto el ala como la nuca aparecen muy decoradas con cordoncillo formando emes, ochos y estrellas características. Solían ser gorras voluminosas que han perdido empaque actualmente. La mayoría de los ejemplares no incorporan telas a su manufactura.

El Valle del Corneja: La fabricación de gorras en el Valle del Corneja duró hasta hace relativamente poco tiempo. Los adornos más característicos de las gorras de la comarca eran los rizos¹⁵. Un encarrujado en la frente de la gorra en forma de rizos o tirabuzones¹⁶. Este tipo de adornos se elaboraban con las pajas gruesas abiertas. Para su confección se ayudaban con un palo, al que se iban cosiendo las pajas abiertas, una encima de otra, conformando el rizo cilíndrico, que después se añadía al frente de la gorra (generalmente en número de diez o doce). La gorra se remataba a los lados con dos características orejas, también elaboradas con pajas abiertas, estando el centro decorado con telas de colores (negras en el caso de ser una gorra de luto¹⁷) y una flor de cordón de cinco pétalos, al igual que en lo alto de la copa. Son modelos que no se solían forrar por dentro¹⁸. En otras ocasiones, y sobre todo más modernamente para evitar trabajo y simplificar el adorno se cosieron pajas, dispuestas en picos en el ala, que denominaban en La Carrera, *pinchos*¹⁹. También se hicieron de *estrellas*, repartidas en número de tres, una en la frente y dos en las orejas, poca paja y mucha tela, en diseños alejados de la tradición antigua. Así mismo de Hoyorredondo salieron durante los años 70 y 80 gorras rastrojeras de espejo hacia la vecina provincia de Salamanca²⁰.

El Alto Tormes: El modelo más característico de esta comarca es sin duda el de corazón. Un corazón de tela cosido en la frente de la gorra, que bien puede ser liso (en las gorras de más diario) o bordadas (en gorras más domingueras²¹). Alrededor del corazón se dispone un cordoncillo haciendo ondas o bucles de forma simétrica, siendo muy común en estos modelos disponer una estrecha cinta de color en el perímetro del corazón. Son gorras que suelen ir forradas en el ala y el inicio de la copa con una tela de color, generalmente de algodón estampado. Los *picos* rematan por encima del forro el extremo del ala, como suele ser común en todas las gorras de la provincia. Enmarcando el corazón frontal van los *lazos*²². Estos son pajas abiertas enrolladas en cuatro vueltas y cosidas a un trozo de trenza que queda completamente cubierto por los *lazos*. Por último, se añade la cinta alrededor del ala que tapará las bases de los lazos. En ocasiones a estas cintas se

15 GONZÁLEZ-HONTORIA et al. (1985) denomina a estos “rulos”, denominación desconocida en la comarca.

16 KUONI, B. (1981), al hablar de las gorras del Corneja nos dice: *En la provincia de Ávila la más vistosa es la gorra de “enrizao” que se hace todavía en Hoyorredondo, cerca de Piedrahíta. Entre dos rodetes laterales u orejas lleva toda una frente de ondulaciones que evocan remotamente los bucles empolvados de las pelucas francesas del siglo XVIII. La aplicación de trocitos de paño aporta un toque de color.*

17 El luto, que no la viudez, se indicaba con la utilización de telas oscuras o de color negro no sólo en el Valle del Corneja sino en todas aquellas áreas que llevaban telas en la confección de la gorra (Bohoyo, Navalosa, Hoyocasero...). La misma costumbre aparece en Montehermoso y su entorno.

18 SANCHEZ (1982) recoge el término *sudadera para esa tela que sirve de forro, generalmente de color o negra en el caso de los modelos de luto.*

19 La simplificación de adornos y la elaboración de gorras de menor tamaño ha sido una de las constantes en el proceso sufrido por estas artesanías que pasaron de tener un carácter funcional a ser meramente un objeto de recuerdo para turistas, a partir de la década de los años 60 del siglo pasado.

20 Así no lo indicó Rafaela López de La Carrera que atendió muchos pedidos destinados a los grupos folclóricos de la provincia vecina, copiando modelos salmantinos, especialmente gorras rastrojeras de espejo.

21 Entendiendo como gorra dominguera una gorra un poco más reservada para un domingo cualquiera. Insistimos en que nunca se trajeron las gorras para la mucha fiesta. Los manteos mejores y los peinados mejores nunca fueron acompañados con la gorra de paja de centeno. Los colores oscuros están destinados a las personas mayores o a los lutos, el resto de colores son para las mozas o mujeres jóvenes. Si van bordadas se suele labrar una flor con tres apéndices con hojas.

22 GONZÁLEZ-HONTORIA et al. (1985) denomina a estos los *cuernos*. En *Navamojada*, MARTÍN (1984) recoge la denominación *plumajes*.

les añadían unas escarapelas²³ a los lados imitando dos orejas para darle más vistosidad, aunque suele ser un adorno que no llevan las de más tradición.

El Alto Alberche: Características son las gorras de Navalosa²⁴ y Hoyocasero principalmente, donde el modelo más característico dispone de un *lechugado* disperso de paja abierta, elaborado sobre una paja guía que se trenza base que se cose posteriormente en la frente. Careciendo de orejas, esta decoración llega hasta el remate del moño, donde se cose un adorno de tirana picada en colores (salvo para los lutos que suele ser negro). Entre este encarrujado se cosen pequeños manojos de telas de colores que adornan el frente de la gorra. La copa suele llevar también pequeños remates de paños picados en distintos colores. En ocasiones se le agrega a la gorra un barboquejo de lanas de colores. Pueden añadirse también algunas rosetas de cordoncillo en el remate central de la copa o en la nuca²⁵, así como una cinta en de unos tres centímetros alrededor de la copa. El resto de localidades han confeccionado gorras similares, aunque sin añadir los lucidos picados de la escotadura del moño. Además de esta gorra se ha elaborado algún modelo de *abanicos* que se intercalan con paños de colores y aún alguna tipología más curiosa como uno que cubría su frente con rosetas de picos y paño rojo, muy llamativa.

El Valle Amblés: Son varios los modelos ejecutados en este Valle. Así al más común de *lechugado* abierto en el frente, decorado con dos orejas de pajas abiertas a los lados hay que añadir algunas gorras de rizos en forma de abanicos que recuerdan vagamente a algunos modelos del Corneja. Además, en Solosancho y la Aldea del Rey Niño se elaboró una gorra de corazón que difiere en detalles con la de Bohoyo. Estas gorras amblesinas de corazón están realizadas, por lo general, con una trenza base algo más ancha y suelen añadir de remate una tira de *picos*²⁶ entre trenza y trenza en el propio ala. El corazón aparece también rodeado por los característicos *lazos*, que en Solosancho reciben el nombre de *ramajes*²⁷. Así mismo, se le añaden orejas de pajas abiertas en los laterales, rematadas con telas de colores y cordoncillo en el escote del moño, no apareciendo la cinta o toquilla característica de Bohoyo.

La gorra formó parte de la indumentaria diaria de las mujeres de muchos pueblos de la Sierra hasta prácticamente nuestros días²⁸, con una función clara de protección frente al sol y el calor. Fue siempre pieza de traer al campo, al mercado y para gastarla cada vez que la mujer salía a la calle donde se desarrollaba gran parte del quehacer diario de las tardes a la solana, cosiendo, haciendo calceta, o sus labores junto con otras mujeres. Era común usarlas caladas en la frente, con pañuelo debajo²⁹, que se disponía de múltiples formas (aliviado sobre la gorra, atadas las puntas o con ellas

23 Es a partir de los años 30 y sobre todo en los procesos de refolklorización de después de la guerra cuando, en estas escarapelas laterales y aún en los corazones, se añaden espejos a las gorras, un elemento ajeno a los ejemplares abulenses de esta comarca, que solo incorporó espejos por encargo y fuera del uso cotidiano de la gorra.

24 Navalosa es uno de los pueblos que más gorreras en activo ha tenido, lo que ha permitido la pervivencia y el uso de las mismas. En esta localidad Isabel de la Fuente recordó para nosotros algunas de las gorreras de antes como Eladia Sánchez Gómez, Agustina García Martín, Carmen García Jiménez, María Martín García, Gavina Martín, Paulina García Martín, Agustina García Martín, Eladia Sánchez Gómez, Paula Sánchez García, Valentina González Gómez, Faustina Pato Iglesias y alguna más, así como a un buen puñado de gorreras todavía activas como Aquilina Martín Martín (con 91 años), Maximina Jiménez Gómez, María Sánchez Sánchez, Mari Paz de la Fuente González y su madre Emiliana González Martín, Evarista Martín Jiménez, Paulina Martín González, Dominga Pato Martín, Lorenza Sánchez, Rufina Gómez o Daniela Martín entre otras. Gorreras no activas: Gavina Martín, Paulina García Martín, Agustina García Martín, Eladia Sánchez Gómez, Paula Sánchez García y Valentina González Gómez.

25 Algunos modelos de Hoyocasero sustituyen muchas veces el precioso picado navaloseño por algo más sencillo y dos rosetas en cordoncillo de remate en la escotadura.

26 Curioso es el ejemplar de gorra de corazón de Solochancho del Museo de Ávila cuya ala ha sido elaborado íntegramente con vueltas de los llamados *picos*.

27 Estos *ramajes*, a diferencia de los plumajes de Bohoyo de una única paja abierta, van elaborados con tres pajas juntas lo que le confiere una mayor compacidad y protección al adorno.

28 Todavía mientras escribimos estas líneas hemos podido ver alguna mujer mayor trayendo la gorra a diario en Palacios y Villar de Corneja. Probablemente el último testimonio vivo de lo que fue una seña de identidad del vestir abulense en dicha comarca y la última prenda del vestir tradicional de la provincia.

29 El pañuelo permitía recoger el sudor y evitar los propios roces de la paja.

sueitas). Nunca se gastó para la fiesta, y así nos lo recordaba la última gorrera de La Carrera, anejo de Hoyorredondo³⁰, Rafaela López, de unos 65 años cuando la entrevistamos en la primavera de 2017.

LA ELABORACIÓN DE LA GORRA

La forma de elaborar la gorra es muy similar en todas las provincias centrales donde se ha conservado esta artesanía en la memoria viva. El trabajo de confección de la gorra empezaba en la era, seleccionando el *bálago*³¹ del centeno. Esta labor de escoger las pajas en bruto era ejecutada en muchos casos por los hombres. La selección de las últimas pajas la realizaba la gorrera. Para la confección de las gorras se prefería la paja de centeno criado blanco y alto, pues le confería una blandura idónea para la elaboración de la trenza y los adornos. Ocasionalmente, en La Carrera (Hoyorredondo), se utilizaba trigo tremesino, que daba una paja muy blanca pudiéndose utilizar para la trenza (base de la gorra), aunque nunca se usó para la elaboración de los *encarrujados*³².

Una vez recogidas las pajas se eliminaban las pajas últimas (la que está cerca de la espiga y la que está cerca de la raíz) y los nudos y se les retiraba la cubierta exterior (el *majoje*³³) para proceder a su clasificación por tamaños y a su remojo. Las pajas así preparadas son homogéneas y se organizan en pajas gruesas, medianas y finas. Las más gruesas irán destinadas a los adornos (encarrujados, orejas, palmas o abanicos, lazos y rizos), las medianas a la elaboración de la trenza base y los picos, y las pequeñas o más finas al cordón o trenza estrecha. La parte de la gorra que tiene un mayor adorno es la frente, en el ángulo que forma el casquete con el ala, precisamente en la zona más resguardada de la gorra, libre de golpes en el caso de caídas.

Mientras se elabora la gorra, las pajas están humedecidas en un trapo para evitar que se sequen en exceso. Previamente habían sido sumergidas en agua fría durante unos minutos.

La trenza base se elabora con siete, nueve, u once pajas³⁴. Es la que va a configurar el casquete y el ala de la gorra, confeccionados de forma independiente. La gorra se empieza a coser por el centro de la copa, con hilo blanco resistente. Después se elaborará el ala, dejando la escotadura para el moño de rodete³⁵. Los picos³⁶ son elaborados con cuatro pajas y se utilizan para el remate

30 Rafaela López recordó para nosotros el nombre de otras afamadas gorreras de la localidad, entre ellas la Tía Maximina, la Tía Javiela, y la Tía Mercedes, la del Castillo. Fue sin duda Hoyorredondo (pero también en resto de sus anejos, como La Carrera, el Castillo, La Alameda, Las Casillas y Las Casas del Camino) uno de los pueblos más prolíficos en la fabricación de gorras de toda la provincia. Estas localidades mantuvieron, hasta la segunda mitad del siglo XX, un buen número de gorreras que, en los últimos tiempos, ganaban un sobresueldo elaborando gorras para atender la fuerte demanda de artesanías de recuerdo en un incipiente turismo de interior. Sus gorras viajaban asiduamente a Piedrahíta, pero también a El Barco de Ávila y a Ávila capital, donde era muy común verlas en las fachadas de las tiendas de souvenirs como reclamo.

31 El *bálago* es la paja larga de los cereales sin la espiga.

32 El *encarrujado* es como se denomina al conjunto de adornos de la gorra en muchas localidades. En Hoyocasero (en el Valle del Alberche) utilizan también el término *lechugado*. En esta localidad fueron gorreras de antes Tía Fili, Tía Benitilla, Tía Cariela o Tía Micaela, aunque era muy común que muchas otras mujeres elaboraran su propia gorra.

33 Término recogido en La Carrera-Hoyorredondo. En Segovia, en La Cuesta, el término utilizado es el de *camisillas*. En Hoyocasero y otras localidades abulenses se refieren a esta envoltura como la camisa.

34 El número de cabos, impar, depende de la localidad (Bohoyo las solía trenza con siete y Hoyorredondo, Hoyocasero o Solosancho con once). El ancho de la trenza también dependía del tamaño de las pajas usadas y del objeto al que iba destinada.

35 MARTÍN (1984) menciona en Bohoyo las “gorras con coleta”, ejemplares que, destinadas a las niñas, en la parte de la escotadura, las tres o cuatro primeras vueltas del ala, al igual que en las gorras normales, no se completaban; pero a diferencia de estas, las últimas vueltas del ala eran continuas; por tanto, sin llegar a tener el ala corrida como los sombreros, protegían el cuello de los rayos del sol. Esto, era posible dado que las niñas carecían de moño, era una solución práctica que, a la vez, respetaba la tradición del tocado femenino. La confección de estas gorras se pierde en la guerra civil.

36 El Hoyocasero utilizan el término *piquillo* para este tejido. En Valle de Tabladillo (Segovia) recogen el término *carneja* para este tipo de trenzado utilizado en las cestas de paja de centeno (SANZ et al., 1980) mientras que en San Pedro de Gaillos usan el mismo término de carneja para la trenza base de siete pajas (LAZOS, 2015).

del ala de las gorras y de los sombreros³⁷. Tanto la trenza como los picos son tejidos planos³⁸, ejecutados con la paja aplastada, mientras que el *cordón*, elaborado con dos³⁹ pajas finas es de sección redonda y se utiliza principalmente como adorno, recorriendo el ala o el casquete de la gorra, en ondas, ochos o *corrales*⁴⁰, zigzag o formando flores de distinto número de pétalos. En todos los tejidos las pajas se iban añadiendo al mismo quedando insertadas en las pajas que se acababan, disimulando perfectamente el acabado, sin conocerse los empalmes. El conjunto de trenzas y adornos se cose con hilo grueso.

Los adornos difieren de una comarca a otra, como hemos visto en las tipologías. Los *lechugados* o *encarrujados* se suele elaborar aparte y van cosidos y armados sobre un trozo de trenza base que se incorpora posteriormente al casquete en la frente de la gorra. En la confección de la gorra se utilizaban también telas de colores en los distintos modelos y adornos: los corazones de Bohoyo y Solosancho, los centros de las orejas de las gorras del Corneja y las gorras de Navalosa y Hoyocaserro donde pequeñas telas de colores se intercalan entre el encarrujado frontal mientras que en la escotadura del moño campean los picados en fino paño de colores y en algún otro en forma de cinta, escarapela o centros de estrellas y rosas. En todos los casos, los lutos sustituyen los colores vivos por tonos oscuros (azules y más comúnmente negros). No hemos documentado la utilización de anilinas para el teñido de las pajas que conforman el ornamento de las gorras⁴¹.

Mención especial merecen los espejos en las gorras abulenses. Aunque son muchas las referencias escritas que mencionan insistentemente su incorporación a estas piezas, creemos que su presencia se debe, en general, a la copia de otras gorras de paja de centeno⁴². Apenas una única gorra, con pequeños espejillos incorporados entre las telas de las orejas, es lo que hemos encontrado de corte más tradicional, muy probablemente de elaboración tardía y a demanda del consumo turístico de la gorra.

Muchas de las gorreras abulenses aprendieron de chicas el oficio con sus madres, que dedicaban parte del tiempo ocioso a la elaboración de las gorras. Mientras las madres cosían y adornaban la pieza, las niñas elaboraban la trenza, los picos o el cordón, colaborando con esta labor doméstica. La elaboración de una gorra de las de antes podía llevar un día completo.

Desgraciadamente, a pesar del abusivo uso que se hizo de tan señera industria artesana, ya bien entrado en siglo XXI, las gorras de paja de centeno abulenses agonizan, perdiéndose con ellas la más importante muestra de este tipo de sombreros, a nivel nacional, por su variedad y extensión.

37 Ocasionalmente, como en el caso de las gorras de Solosancho y en algunos ejemplares de Hoyocaserro y San Martín de la Vega del Alberche, se pueden intercalar entre la trenza base que forman el ala.

38 En algunas localidades, como La Carrera (Hoyorredondo) o Cepeda la Mora, se machacaban las trenzas con una maza. En otras el aplastado se ejecutaba con la mano preparando los metros de trenza en rollos para la posterior confección de la gorra.

39 También se elabora cordón de más pajas, pero el más habitual para las gorras es el de dos. Todos tienen sección circular. Los de más pajas se solían echar para cestas y otro tipo de piezas.

40 Término utilizado en el Valle del Corneja donde el ala se decora con una cenefa en ochos muy característica.

41 Esta forma de dar color a las gorras la documenta SANZ et al. (1980) para las gorras de La Cuesta (Segovia) y aparecen en algunas de las piezas en las colecciones museísticas. Tía Maruja, gorrera de Solana de Rioalmar, nos habla de unas gorras de novia que seguían el modelo tradicional de esta localidad, pero en las que algunas de las pajas, por filas, se teñían con anilinas. Con todo, no hemos conseguido ver ningún ejemplar antiguo. También en Riofrío apareció una gorra recamada de colores en sus pajas que es a todas luces un ejemplar de la cercana Segovia (datos todos ellos aportados por Gustavo Muñoz).

42 Sí que incorporaron espejos de forma tradicional las gorras de Montehermoso (Cáceres) o las conocidas como gorras rastrojeras de tierras charras. En Ávila, localidades como Bohoyo, las elaboraron puntualmente por encargo, muy alejadas de la tradición antigua.



Figura 1. Fotografía para la Memoria de Patrocinio Martínez Jiménez, Estudio del traje típico de la provincia de Ávila, presentada en la Escuela Superior de Magisterio en el año 1920. Ángel Redondo de Zúñiga (1905).



Figura 2. Mujeres en el Parador Nacional de Gredos posando tocadas con las gorras (hacia 1929). Otto Wunderlich. En 1928, el Patronato Nacional de Turismo inaugura el Parador Nacional de Gredos en Navarredonda. Este primer parador será servido por camareras con los trajes típicos del país, como rezaba su publicidad. Entre las gorras aparecen modelos de distintas áreas geográficas. En esa fecha, la gorra la estaba incorporada al estereotipo del vestir serrano abulense.



Figura 3. Tipos de Ávila. Grupo en las murallas. José Ortiz Echagüe (1916). Fue muy común lucir la gorra con un pañuelo debajo de la misma, dispuesto muchas veces aliviado sobre ella.



Figura 4. Tanto la fotografía como el regionalismo pictórico de principios de siglo XX ayudaron a fijar el arquetipo más popular de la mujer abulense tocada con gorra. En la imagen Muchacha segoviana, cuadro de José González de la Peña, publicado en la portada de la Revista La Esfera, el 19 de febrero de 1916. Es a todas luces una mujer serrana abulense, tocada con la gorra de corazón de Bohoyo. Al talle un pequeño pañuelo de ramo negro y como aderezo, pendientes de calabacilla e hilo de oro con venera. José Antonio González de la Peña y Rodríguez de la Encina (Madrid 1888- Anglet, Francia, 1961) mantuvo amistad con otro de los pintores de tipos populares abulenses, Ángel Lizcano Monedero.



Figura 6. Diminutos espejos incorporados entre las telas de las orejas. Es la única gorra de tradición que conocemos con ellos. Probablemente de elaboración tardía en el Valle Amblés.



Figura 5. Mujer abulense. Eduardo Chicharro y Agüera (Madrid, 1873 - Madrid 1949), fue uno de los grandes pintores de su época. Se casó en Ávila y estuvo muy vinculado a esta provincia donde ambientó gran parte de su obra de tipos populares.



Figura 7. Rosa González, afamada gorrera de Solana de Rioalmar, elaboraba estas primorosas cestas con los mismos encarrujados de las antiguas gorras de esta localidad de la Sierra de Ávila, gorrera a la que conocimos, ya nonagenaria, en Barcelona a través de su hijo Agustín y su nuera Isidra. Colección Asun Hernando.

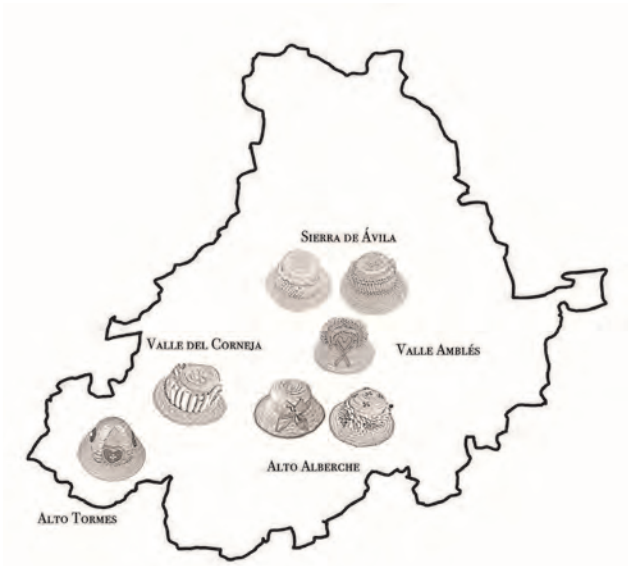


Figura 8. Áreas de elaboración y uso de las gorras de paja de centeno en Ávila



Figura 9. Gorra de corazón. Aldea del Rey Niño. Estos modelos de corazón fueron comunes en Solosancho y la Aldea del Rey Niño (Valle Amblés). Colección Museo de Ávila.



Figura 10. Detalle de los abanicos y la oreja de una gorra de la Aldea del Rey Niño (Valle Amblés). Museo de Ávila.



Figura 11. Detalle de la oreja y ramajes de una gorra de corazón de Solosancho (Valle Amblés).



Figura 12. Gorra antigua de Solana de Rioalmar (Sierra de Ávila). En la frente disposición de la palma abierta característica.



Figura 13. Gorra de Solana de Rioalmar. Modelo actual alejado de los modelos tradicionales de la Sierra de Ávila con simplificación del encarrujado, desapareciendo la característica palma de la frente.



Figura 14. Gorra de Ávila. Museo de Ávila. Procedencia desconocida. Fondo del Marqués de Benavites. La ficha de esta singular pieza incorpora algunos datos curiosos sobre la misma. En la descripción se anota lo siguiente: sombrero de paja de mujer típico de la región abulense, según nota del Marqués de Benavites lo uso su madre la Marquesa de Canales en sus estancias en las Dehesas de Garoza (Muñogalindo) y Pedro Gallego (Muñochas), ambas en el Valle Amblés. También se apunta que procede de Salamanca y fue regalo de la Condesa Viuda de Montalvo. Dudamos de la procedencia salmantina de la gorra, siendo muy probable que sea un modelo antiguo del Valle Amblés hecho por encargo para el marqués. La pieza es especialmente única por el cuidado adorno de la misma. Se anota como año de incorporación al museo 1968.



Figura 15. Gorra de Martiherrero (Sierra de Ávila). Museo de Ávila. El encarrujado está formado por abanicos enmarcados por dos hileras de picos por arriba y por abajo. Dos orejas a los lados y un cuidado adorno de cordoncillo, que cubre toda el ala, completa el rico adorno de estas gorras.



Figura 16. Detalle del corazón bordado y el plumaje. Gorra de Navamojada (Alto Tormes). Nicolasa Chapinal. Museo de Ávila.



Figura 17. Detalle de la escarapela y plumajes. Gorra de Navamojada (Alto Tormes). Nicolasa Chapinal. Museo de Ávila.



Figura 18. Gorra de luto, Bohoyo (Alto Tormes).



Figura 19. Gorra, Hoyocasero (Alto Tormes)



Figura 20. Detalle de la escotadura del moño. Gorra de Hoyocasero (Alto Alberche)



Figuras 21, 22 y 23. Gorras de Navalosa (Alto Alberche)



Figura 24. Sombrero de Hombre (Navalosa)



Figura 27. Gorra de San Martín de la Vega del Alberche (Alto Alberche).

Figura 25 y 26. Gorras de Hoyorredondo (Valle del Corneja), con el característico enrizo en la frente.



Figura 28. Selección de las pajas por tamaños para elaborar las distintas trenzas y adornos de la gorra.



Figura 29. Elaborando la trenza base. Una gorra abulense puede llevar hasta 10 metros de esta trenza, a la que hay que añadir el resto de pajas del encarrujado.



Figura 30. Tía María y Tía Evarista, gorreras de Navalosa, elaborando la trenza base.



Figura 31. Trenza de picos, elaborada con cuatro pajas. Este tipo de trenzas se utiliza en el remate de la trenza, incorporándose ocasionalmente al ala.



Figura 32. Trenza base elaborada con once pajas medianas. Hoyocasero (Alto Alberche).



Figura 33. Decoraciones con cordoncillo en una gorra de Martiherrero (Sierra de Ávila).



Figura 34. Gorra de paja de centeno donde el encarrujado es sustituido por pequeños adornos de tela y escasa paja. Elaborada como recuerdo turístico en los años 80 del siglo pasado.



Figura 35 y 36. Elaboración de un encarrujado de tres pajas sobre una paja guía para incorporarlo a una gorra pequeña. Hoyocasero (Alto Alberche). En la cercana Navalosa, el encarrujado se cose directamente a la gorra.

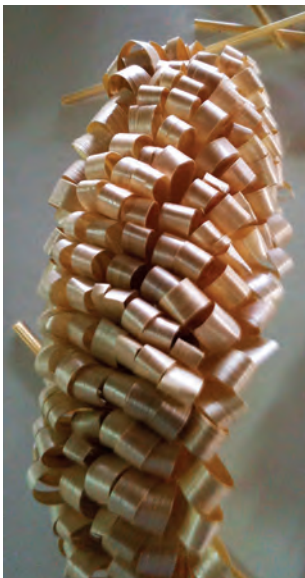


Figura 37 y 38 y 39. En Ávila los encarrujados pueden coserse directamente a la gorra o sobre una base externa formada por una trenza base o por unas pajas guía. Es el caso de los complejos encarrujados de Solana de Rioalmar, elaborados al aire, atando las pajas abiertas sobre la guía que luego se incorporará cosida a la frente para formar su palma. De similar manera se ejecutan los encarrujados de tres o cinco pajas de Hoyocasero o los adornos de picos de las gorras de Hoyorredondo.

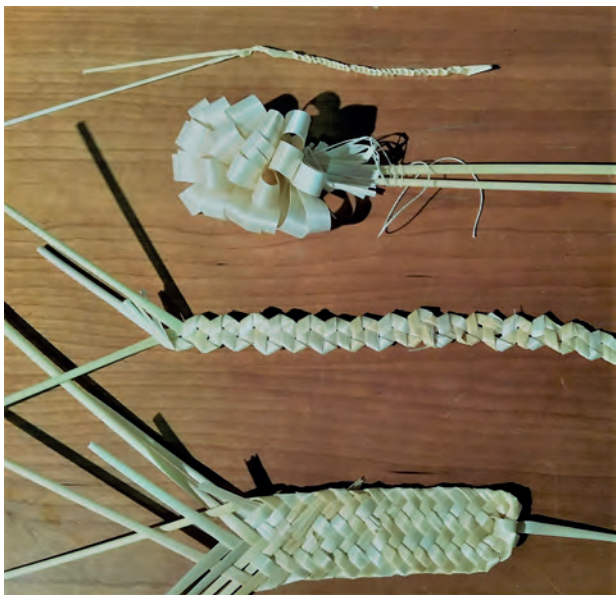


Figura 40. Distintos trenzados de paja de centeno: cordoncillo, palma, picos y trenza. Solana de Rioalmar.



Figura 41. En ocasiones las mujeres forraban la gorra o partes de ella para evitar el roce de las pajas y darle adorno añadido a la misma.



Figura 42. En los últimos años, las gorras están presentes en las ferias de artesanía de Navalosa y Hoyocasero (Alto Alberche), así como en las jornadas dedicadas a las mismas en Solana de Rioalmar.



Figura 43. Isabel González (71 años) retomó hace tres años la tradición gorrera de su madre Tía Fili, afamada gorrera de Hoyocasero. Desde chica ayuda en casa a la elaboración de trenza base, picos y cordoncillos aunque era su madre las que las daba forma e incorporaba el encarrujado a las gorras.



Figura 44. Tía Justa Coloma, gorrera de Hoyocasero (86 años).



Figura 45. Rafaela López de La Carrera (Hoyocasero), una de las últimas gorreras del Valle del Corneja.



Figura 46. Maruja, Teresa y Tía Elia, gorreras de Solana de Rioalmar.



Figura 47. Dolores Caballero. Gorrera de Martiherrero. Años 90 del siglo XX.



Figura 49. Tía Quili, gorrera de Bohoyo (Alto Tormes). 2018.



Figura 48. Tía Jerónima, gorrera de San Martín de la Vega del Alberche. Foto Emilio Blanco.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo está dedicado a todos aquellos que guardaron en la memoria viva el recuerdo de la indumentaria tradicional de la provincia. 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: Raquel Hernández (Bohoyo), Marina Hernández, Isidra y Asún Hernando, Rosa González y Agustín Blanco, Tía Elia, Maruja y Teresa de Blas (Solana de Rioalmar), Rafaela López (La Carrera, Hoyorredondo), Tía María y Tía Evarista, Julia Sánchez, Emiliana González, Isabel de la Fuente (Navalosa); Mila y Antonio Hernández (Muñogrande); Tía Justa, Isabel González, Mercedes Martín y María Martín, Luismi Martín, Euquerio Martín y Consuelo del Pozo (Hoyocasero); Tía Jerónima (San Martín de la Vega del Alberche), Museo de Ávila y en especial a todo su personal que puso a nuestra disposición todo el fondo museístico para su estudio, Charo Santa María, Concha Dávila, José Antonio Vacas y su director Javier Jiménez Gadea, Archivo Histórico Provincial de Ávila, Museo del Paloteo de San Pedro de Gaillos (Segovia), Museo del Traje, a Carlos Porro, Ana Velasco, Grupo Folklórico Urdimbre, Grupo de Danzas de Paloteo de Hoyocasero, y a todos los informantes que sin recordar sus nombres contribuyeron con su inestimable saber. A Gustavo Muñoz que bucea en los datos del Valle Amblés. A todos ellos mil gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO CASTRO, E. (2015). Etnobotánica abulense. Las plantas en la cultura tradicional de Ávila. Colección Monografías de Botánica Ibérica nº 16. Jolube Consultor Botánico y Editor. Jaca (Huesca).
- GONZÁLEZ-HONTORIA Y ALLENDESALAZAR, G.; GONZÁLEZ RUBIO, C.; LOBATO CEPEDA, B.E.; PADILLA MONTOYA, C.; TIMÓN TIEMBLO, M.P.; TALLÉS CRISTÓBAL, A.B. (1985). El Arte Popular en Ávila. Institución Gran Duque de Alba. Diputación Provincial de Ávila.
- KUONI, B. (1981). Cestería tradicional ibérica. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- LAZOS (2015). Talleres de otoño: trabajos con paja de centeno. Centro de Interpretación del folklore. Boletín del Centro de Folklore de San Pedro de Gaillos (Segovia). Nº 21 otoño 2015.
- MARTÍN BENITO, C. (1984). Las gorras de paja de centeno de Bohoyo. Narria: Estudios de artes y costumbres populares 33.
- SÁNCHEZ SANZ, M. E. (1982). Cestería Tradicional Española. Editora Nacional.
- SANZ, I., DOMINGO DELGADO, L., DE SANTOS, C. (1980) Guía de artesanía de la provincia de Segovia. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.

LA COLECCIÓN DE TRAJES REGIONALES DE MARÍA REGORDOSA DE TORRES REINA: ANÁLISIS Y PERIPLO POSTERIOR.¹

Clara Beltrán Catalán
Universidad de Barcelona
María Ángeles López Piqueras
Investigadora independiente

El objetivo del presente artículo es dar a conocer y poner en valor una destacadísima colección de trajes regionales españoles formada a principios del siglo XX por una gran dama catalana: María Regordosa de Torres Reina (1888-1920).

María Regordosa Jover (1888-1920) fue la única hija de Román Regordosa Soldevila (†1916) y Hortensia Jover Cucuruny (†1925), un matrimonio de la alta burguesía catalana con potentes negocios en el sector del textil y cuya familia estaba muy bien posicionada en el territorio. Era una joven muy despierta, con inquietudes artísticas y literarias, que fascinaba a cuantos la conocían, además de poseer una gran belleza que fue retratada en diversas ocasiones por artistas destacados del momento. Gracias a la ayuda de su familia, que apoyaba y favorecía sus intereses, muy pronto comenzó a coleccionar obras de arte. Su persistencia en la búsqueda de piezas durante sus viajes por España y Europa visitando anticuarios y colecciones particulares, unida a su gran capacidad económica, contribuyeron a que su colección pronto se erigiera como una de las más destacadas de España en su materia. Era una colección ecléctica, compuesta fundamentalmente por joyas, abanicos, muebles, peinetas, instrumentos musicales e indumentaria regional, siendo esta última la que centra el interés del presente artículo (fig 1).²



Fig. 1 María Regordosa retratada por Oleguer Junyent. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Fondo Armengol-Junyent (AFB_C3_192_021).

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad «Entre ciudades: paisajes culturales, escenas e identidades (1888-1929)» (HAR2016-78745-P), que lleva a cabo el Grupo de Investigación GRACMON de la Universidad de Barcelona.

² Una primera aproximación a su colección de trajes regionales se proporciona en: BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles, “La fascinación por la indumentaria. La colección de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920)”. En: *Libro de actas del I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. 17 y 18 de Noviembre de 2017*. Barcelona: Fundación Historia del Diseño, 2017, pp. 56-65. Para una información más extensa acerca de su biografía y colección, vid. BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles, “La colección de María

Para su educación artística, fue muy importante la ayuda y orientación del artista y coleccionista Oleguer Junyent Sans³ (1876-1956), que fue su mentor en el universo del coleccionismo; además de las numerosas visitas a museos, anticuarios y casas de subasta que realizaba durante sus viajes. Junyent fue quien, además, nos brindó las escasas noticias biográficas que conocemos sobre ella:

Una [...] pasión fueron [...], las cosas de arte. Mi amistad con la familia Regordosa me la hizo conocer en este último aspecto, como un espíritu extraordinariamente sensible que pronto derivó en una afección por el coleccionismo. Jovencita aún, empezó una colección de joyas antiguas y muy pronto sus viajes tuvieron un motivo de investigación que los hacía doblemente interesantes para ella. Con el tiempo, sin embargo, la búsqueda ya no se limitó a los marchantes de arte de las ciudades, sino a las pequeñas villas, a los rincones de provincia, donde los muros de una vieja casa señorial ruिनosa podían ser señal de posibles hallazgos. Esta actividad a continuación se orientó hacia una especialización que la hizo fecunda, y fue esta la de las viejas joyas españolas. Corriendo por España descubrió en la diversidad de las regiones la maravilla de los trajes regionales y comenzó entonces, con la misma pasión de siempre, la nueva colección de indumentaria popular [...]. Mientras las dos colecciones iban haciéndose, un día en Mallorca descubrió una de las más famosas colecciones de abanicos que puedan reunirse, y enamorada de aquel conjunto, lo adquirió en su totalidad para continuar agrandándolo como hizo y cómo habría seguido haciendo si la muerte no se la hubiera llevado en lo mejor de su vida, en el momento que todo le sonreía.⁴

María Regordosa se casó con el célebre torero Ricardo Torres Reina «Bombita» (1879-1936), el 14 de julio de 1919, en la capilla de la casa familiar de los Regordosa en Montcada i Reixac, conocida como la «Torre Na Joana». ⁵ El enlace se produjo tras un largo noviazgo que inicialmente no contaba con el beneplácito familiar, pues consideraban que tenía una profesión muy arriesgada, además de precederle cierta fama de mujeriego. La condición para el compromiso que puso María Regordosa fue que Ricardo Torres abandonara el toreo, algo que Bombita, muy enamorado, no dudó en realizar para complacer sus deseos.⁶

Tras la boda fijaron su residencia entre Barcelona, en el espléndido piso principal de la Ronda de Sant Pere, 32 – decorado, a su vez, por el artista Oleguer Junyent – y la mencionada finca de Montcada i Reixac –, donde Ricardo Torres, ya retirado del mundo del toreo, pretendía dedicarse a la crianza de ganado taurino. El 11 de junio de 1920 nació su hijo, al que llamaron Román. Lamentablemente, dos días después de dar a luz, el 13 de junio, María Regordosa falleció a consecuencia de complicaciones derivadas del parto. Fue enterrada en el panteón familiar, en el cementerio de Santa Coloma de Cervelló, en una tumba bellamente esculpida por el célebre escultor catalán Enric Clarasó.

Regordosa de Torres Reina (1888-1920) en la Exposición Iberoamericana". En: *Actas del I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana de 1929* [título orientativo], en prensa. BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles, "María Regordosa i Oleguer Junyent: amistat i passió col·leccionista". En: *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, 2018. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 107-154; BELTRÁN, Clara; LÓPEZ M^a Ángeles. "Tres trajes de segoviana de la colección de María Regordosa de Torres Reina", *Enraiza2* [Especial fotografía y tradición], núm. 30, setembre de 2018, pàg. 8-9; BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles; «María Regordosa i Jover". En: *Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya* (RACAAC), 2019, recurso electrónico; BELTRÁN, Clara. "Muebles para una gran dama: la colección de mobiliario de María Regordosa i Jover". En: *El mueble, també qüestió de dones* Associació per a l'Estudi del Moble i Museu del Disseny de Barcelona, 2021, p. 123-136.

3 Para más información sobre Oleguer Junyent vid. BELTRÁN, Clara. Oleguer Junyent, pintor-escenógrafo. *Entre la tradición y la modernidad* (1899-1936). Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020.

4 *Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa* de Torres Reina exhibida per *Amics dels Museus de Catalunya al Museu de les Arts Decoratives del 2 al 30 de juny del 1935*. Barcelona: Junta de Museus, 1935 [fragmento traducido del catalán, por las autoras].

5 La Torre Na Joana era una masía del siglo XVIII que fue ampliada en el siglo XIX para transformarla en residencia familiar de veraneo. En 1985 pasó a manos del Ayuntamiento de Montcada i Reixac, fruto de una cesión gratuita de su propietario, el nieto de María Regordosa y "Bombita", Ricardo Torres Rocamora. Hoy la Torre Na Joana se halla en estado ruinoso.

6 MANZANO, Rafael. "Bombita descansa en un diminuto cementerio catalán", *El Ruedo*, núm. 933, 10 de mayo de 1962, s. p. El 19 de octubre de 1913, en la plaza de toros de Madrid, Ricardo Torres toreó su corrida de despedida, en la misma donde había tomado la alternativa el 24 de septiembre de 1899. Cfr. "La historia de Bombita", *ABC* de Madrid, 18 de octubre de 1913, p. 9.

1. LA COLECCIÓN DE TRAJES REGIONALES: EL CONTEXTO DE SU FORMACIÓN

El inicio de la colección de trajes regionales de María Regordosa no fue casual, pues coincidió en el tiempo con un período de gran interés por este tipo de indumentaria. A principios del siglo XX, en el contexto del Regeneracionismo y del Regionalismo en España, la idea de cambiar y modernizar el país cobró cada vez más fuerza en los medios sociopolíticos. Se buscaba construir una nueva España más rica y diversificada basada, según Eric Storm, en la creación de “una nueva cultura verdaderamente nacional, con raíces en la geografía local y en las tradiciones regionales”.⁷ Ciertamente el sector del mundo cultural, muy crítico con el régimen de la Restauración, se hizo eco de estas ideas de reforma y de modernización en consonancia con la Europa contemporánea. Tal es el caso de la Generación del 98 y de la Institución Libre de Enseñanza, que destacó por sus novedosas teorías pedagógicas y científicas. Será en el marco de este clima innovador cuando se materializará el interés por la cultura y las tradiciones populares locales, entre ellas la del traje regional. Tal y como sucedía en otros países europeos, la creciente homogenización que suponía el progreso provocaba el temor de perder la propia identidad, por lo que era necesario salvaguardar los testimonios materiales intrínsecos al pueblo, y la indumentaria popular era uno de los más importantes.⁸

Las artes plásticas, junto con la literatura y la música, jugarán un papel fundamental en su difusión. Dentro de la llamada “pintura regionalista”, pintores de la talla de Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor o Carlos Vázquez de Úbeda dejaron constancia de trajes populares en sus obras.⁹ Pero será el conjunto de pinturas que conforman la serie *Visiones de España* o *Regiones de España*, del pintor valenciano Joaquín Sorolla, la que tendrá más repercusión.¹⁰ Se trata de catorce grandes lienzos encargados por el filántropo e hispanista Archer Milton Huntington para decorar la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. Realizados entre 1913 y 1919, muestran los paisajes, las costumbres y las gentes de diversas provincias españolas ataviadas con sus correspondientes trajes pintorescos, en consonancia con la imagen romántica que tenían los americanos de España¹¹.

En este sentido, fue también muy importante la labor desempeñada por los alumnos de la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa, creada en 1911 a instancias de la Institución Libre de Enseñanza. Con un método de enseñanza progresista, se organizaron viajes de estudios de verano para los alumnos, que dejaron constancia en sus pinturas de las tradiciones populares de diversas zonas de la geografía española.¹²

Otra fuente documental significativa son los grabados, que aparecían muchas veces publicados en diversas revistas, como por ejemplo en el *Semanario pintoresco español*, fundado en 1836, cuyos ejemplares solían ilustrarse con imágenes de trajes populares. Muy importante es también

7 STORM, Eric. “La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: una perspectiva comparada (1890-1937)”, *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 82, 2011, pp. 161-185. Disponible en línea: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/19174/cultura%20regionalist%20AYER.pdf>, p. 5 (Consultado el 21 de abril de 2018).

8 HERRADÓN, M^a Antonia. “Icono y patrimonio. El traje popular en la Edad de Plata”. En: *Palabra Vestida II*, Diputación Provincial de Soria, Soria, 2017, pp. 67-68.

9 STORM, Eric. “La cultura regionalista...”, *op. cit.*, p. 6. Según este autor, estos pintores “tenían sus equivalentes en otros países”, si bien el término “pintor regionalista” sólo era válido para España. En Francia destacó en este sentido Lucien Simon y Charles Cottet, ambos integrantes de la *Bande noire* y famosos por sus obras bretonas; en Alemania destacaron Carl Bantzer, Ludwig Dettmann, Otto Heinrich Engel y Fritz Mackenser, conocidos como “Heimatkünstler”.

10 Parece ser que la idea de esta serie surgió del cuadro *Aldeanos leoneses*, que Sorolla presentó en la exposición *Joaquín Sorolla Bastida at The Hispanic Society of America de Nueva York*, en 1909, y con posterioridad en Boston y Buffalo, que entusiasmó a Huntington. PITARCH, Covadonga. “La mirada etnográfica de Sorolla”, en *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*, Fundación Museo Sorolla-Palacios y Museos, Madrid, 2013, p. 15.

11 *Ibid.*, pp. 18-20. Sobre la serie *Visiones de España* vid. HERRADÓN, M^a Antonia, “Joaquín Sorolla, agente cultural”, en *Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla*, Fundación Museo Sorolla-Palacios y Museos, Madrid, 2013, pp. 31-39.

12 BECERRIL, Margarita. “La Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa”. En: PASCUAL, Francisco; CEA, Antonia; CASADO, Concha, *Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León. Acuarelas de la Escuela Madrileña de Cerámica*, Caja de Zamora, Zamora, 1986, pp. 17-29.

la serie de grabados de Antonio Rodríguez Onofre (1765-1825), *Colección General de los Trajes que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801*.¹³

Como no pudo ser de otra manera, la fotografía también tuvo un valor sustancial en la divulgación de los diferentes tipos de trajes populares. Fotógrafos como el francés afincado en Madrid, Jean Laurent y, posteriormente, el también francés, José Lacoste y Borde, Ángel Redondo de Zúñiga o Tirso Unturbe –para Segovia–, dejaron constancia de la indumentaria popular en sus trabajos. Sin embargo, sin restar importancia a la obra de estos personajes, las fotografías de José Ortiz Echagüe, recogidas en parte en su obra *Tipos y Trajes de España* (1930), son las que han tenido más difusión, si bien se ha dicho que estas tienden a tratarse de forma pictórica.¹⁴

Esta fascinación de la época por la indumentaria popular se refleja, a su vez, en la publicidad. Muchas marcas comerciales incluyeron imágenes de figuras ataviadas con trajes regionales en los diferentes soportes utilizados para promocionar sus productos, tales como cromos, carteles, envases, calendarios, etc. Los ejemplos conocidos son muy numerosos, entre ellos cabe destacar marcas de bebidas, como *Anís de la Asturiana* o la sidra *El gaitero*; marcas de chocolate tan importantes como *Chocolates de Matías López* de Madrid o *Chocolates Amatller* de Barcelona; pero, sobre todo, fue el sector de la perfumería uno de los que más explotó la imagen del traje popular como reclamo publicitario, de acuerdo con los gustos del momento y por tanto del de los posibles compradores. En este sentido, destaca la *Perfumería Gal*, de Madrid, y su marca de jabón *Heno de Pravia*, así como la firma catalana *Myrurgia*, y sus célebres productos *Maja*, con diseños inspirados en la bailadora Tórtola Valencia vestida con traje de maja.

Los organismos oficiales también supieron aprovechar la oportunidad que les brindaba la publicidad para dar a conocer dentro y fuera de España eventos importantes, como la *Exposición Internacional de Barcelona* y la *Exposición Iberoamericana de Sevilla*, celebradas ambas el año 1929 y presentadas de manera conjunta bajo el nombre de *Exposición General Española*. Para tal ocasión, el Patronato Nacional de Turismo encargó diversos carteles publicitarios y tarjetas postales que fueron reproducidas en grandes cantidades. Como ejemplo citaremos el diseño realizado por Fábregas para la *Exposición General Española*, en el que estaban presentes una figura femenina vestida de andaluza junto a otra ataviada de catalana. También resulta de interés que en el Pabellón Nacional de Turismo de la *Exposición Iberoamericana*, en una de las salas, se exhibiera un gran diorama en el que aparecían representadas parejas ataviadas con trajes regionales españoles y en otra, carteles de todas las provincias.¹⁵

Sin duda alguna, la figura que propició el estudio del traje popular en España fue Luis de Hoyos Sainz, quien dirigió el Seminario de Etnografía y Artes Populares de la Escuela Superior de Magisterio de Madrid. Sus alumnas estudiaron, entre otros temas, la indumentaria popular con el método etnográfico creado por Hoyos en 1922, investigaciones que sirvieron de base para posteriores estudios en sus respectivas vidas profesionales.¹⁶ A raíz de este proceso de investigación, surgió la idea de organizar una exposición de trajes regionales que se materializó en la *Exposición del Traje Regional e Histórico*, celebrada en el antiguo palacio de Museos y Biblioteca de Madrid en 1925, con Luis de Hoyos como director técnico.

Previamente, en 1914, se había celebrado la exposición *Sunny Spain* en la Earl's Court de Londres, organizada por la Comisaría Regia del Turismo y de la Cultura Artística Popular, con el obje-

13 Cfr. SOUSA, Francisco de. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo, 2007, p. 264.

14 *Ibid.*, p. 264.

15 HERRADÓN, M^a Antonia. "Icono y Patrimonio...", *op. cit.*, pp. 71-75.

16 Sobre la obra de Luis de Hoyos vid. HOYOS, Luis de. "Etnografía española: cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales". En: *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria*, vol. 1, Madrid, 1922, pp. 91-129; HOYOS, Luis de. "El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional en España", *Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Barcelona*, Madrid, 1929, pp. 81-99. También es interesante la obra conjunta junto a su hija Nieves de Hoyos: HOYOS, Luis de; HOYOS, Nieves de. *Manual de Folklore. La vida popular tradicional*, Revista de Occidente, Madrid, 1947.

tivo de promocionar España en el extranjero. Sin embargo, la muestra londinense fue criticada por haberse realizado sin criterios científicos, a diferencia de la madrileña. El éxito de la *Exposición del Traje Regional e Histórico* fue formidable, tanto por el rigor con el que fue tratada como por el elevado número de objetos exhibidos. En consecuencia, surgió la idea de crear un museo del traje, que se materializó con la fundación del Museo del Pueblo Español en Madrid en el año 1934.

2. DESCRIPCIÓN DE LOS TRAJES DE LA COLECCIÓN REGORDOSA

La colección de trajes regionales de María Regordosa estaba integrada por trece vestidos,¹⁷ de los cuales diez eran de mujer adulta: valenciana, murciana, ibicenca, *pubilla* y burguesa catalanas, segoviana, tres de salamantina y uno de maja; y tres infantiles: uno de niña segoviana y dos de recién nacido. Lamentablemente, a causa del prematuro fallecimiento de la coleccionista, la colección no pudo ser completada con ejemplares de otras provincias.

Una de las revistas referentes del coleccionismo catalán de la época, *Vell i Nou*, nos brinda el momento exacto en que Regordosa comenzó a coleccionar los vestidos. Así, el primero de julio de ese año, se publicaba en la sección «Antiguitats», bajo el titular «Una coleccionista de trajes regionals»:

La gentilísima Maria Regordosa, de quien sabíamos la afición a coleccionar bellos instrumentos musicales artísticos, ha comenzado hace poco, con un gran éxito, una colección de trajes antiguos y modernos de telas de las comarcas ibéricas. El propósito de la distinguida coleccionista, al comenzar su recopilación, es digno de alabanza y de ejemplo, ya que se promete ofrecer su colección al Museo de Barcelona, una vez la haya completado; algo que, a decir verdad, aportaría un gran beneficio a los muchos estudios que se pueden fundamentar en estos documentos. Nuestra felicitación más sincera a la señorita Regordosa, por sus proyectos y por sus numerosas adquisiciones.¹⁸

Los trajes regionales que formaban parte de la colección son excepcionales, tanto por la maestría en la ejecución como por la riqueza de los materiales. En su confección se utilizaron delicados tejidos, como seda, brocado, terciopelo, gasa, tul o batista, pero también otros más sobrios que no restan en belleza a los trajes, como el paño de lana. Algunas de las prendas que los integran –como la *gandalla* que luce la *pubilla* catalana, la *gonela* de la ibicenca, la sobina de una de las armuñesas, o la montera de la segoviana– otorgan personalidad a cada uno de los trajes, relacionándolos con sus respectivos lugares de origen; al igual que ocurre con la ornamentación, con motivos, puntillas o tipos de bordado específicos de una determinada zona. Se trata de una decoración muy elaborada, con profusión de bordados con felpillas y sedas policromas, hilos metálicos en oro y plata, lentejuelas, espejuelos, chapería, etc. Botones metálicos, galones, flecos y delicados encajes de bolillo o mecánicos completan la exquisita ornamentación.

Respecto a la datación de los vestidos, existen contradicciones entre los distintos catálogos de la época consultados.¹⁹ No obstante, tras asesorarnos por diversos especialistas, podemos indicar que lo más probable es que la mayoría de las prendas son de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, aunque también hay algunas del siglo XVII y XVIII y, en este sentido, la datación general que proporcionan los catálogos se basaría en la prenda considerada más antigua de cada traje.

17 Además de estos trajes, la colección incluía otras piezas de indumentaria, algunas de ellas también de carácter popular. No obstante, en este artículo nos centramos únicamente en los trajes regionales que recogen los catálogos de las diversas muestras. Vid. *Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa... op. cit.*; *Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig a 1er d'agost de 1933, quart pis, secció de comunicacions: expositors Ricard Torres Reina, Lluís Tolosa i Giralt, Comtessa de Vilardaga*. Barcelona: Magatzems Jorba, 1933; *Catálogo del Palacio de Bellas Artes: sección de arte antiguo*. Sevilla: Imprenta de la Exposición, 1930, pp. 179-205; *Sala María Regordosa: catálogo: expositor: D. Ricardo Torres Reina*. Barcelona: A. G. Belart, 1929.

18 «Antiguitats», *Vell i Nou*, 1 de julio de 1915, p. 14 [texto original en catalán, traducido por las autoras].

19 Vid. nota 16.

Los vestidos se exhibían sobre espectaculares maniquíes que se adornaban, a su vez, con fabulosas joyas u otros complementos de la colección de indumentaria, como abanicos u otros objetos textiles, como el huso, en el caso de la payesa catalana. La exhibición de los trajes sobre maniquíes era habitual en la época y solían confeccionarlos artistas especializados. Destacan en este sentido escultores como Lambert Escaler, en el caso de Cataluña,²⁰ el murciano José Planés,²¹ o Regino Mas, célebre artista fallero valenciano. No obstante, los maniquíes que visten los trajes de la colección Regordosa no fueron realizados por ningún artista español, sino por las casas parisinas, las más punteras del momento. No podemos afirmar la autoría con total rotundidad, al no haberse conservado las figuras y no poder comprobar su firma. No obstante la hipótesis más plausible es que procedan de la casa de Pierre Imans o Victor-Napoleón Siegel, las dos más importantes de la época.²²

Los maniquíes de estas empresas –cuyas características coinciden con los que visten los trajes de la colección Regordosa–, eran de un gran realismo y se componían de dos partes bien diferenciadas: el cuerpo, que recubierto con tela en el torso, se estructuraba con piezas de madera articuladas en las extremidades; y el busto, que se realizaba en escayola y después se recubría con una película de cera para otorgarle el aspecto de piel. Los ojos eran de cristal y el pelo solía ser natural, con el objetivo de lograr un efecto lo más naturalista posible. Las manos eran de carnasina, una especie de cera coloreada que proporcionaba el efecto de piel humana, pero de extrema fragilidad. Los rostros eran individualizados y variaban en su fisonomía y expresiones, y probablemente estaban inspirados en bellezas de la época. En esta línea, todos los maniquíes que vestían los trajes de la colección Regordosa eran diferentes, y no siempre lucían los mismos trajes en las distintas exposiciones que participaban.

Son trajes de fiesta²³ procedentes de dos grandes zonas geográficas que, sin duda, han influido en la elección de materiales y en la decoración: la vertiente mediterránea y la zona central.²⁴ La mayoría de ellos se conservan en el Museo del Traje de Madrid, cuya forma de ingreso explicaremos más adelante.

20 Lambert Escaler confeccionaba los maniquíes en la tienda *El Ingenio*. Se encargó, por ejemplo, de realizar las figuras que vestían las reproducciones de los vestidos de época, reconstruidos por Oleguer Junyent, que habían sido exhibidos en la sección retrospectiva de la Exposición del Mueble de 1923 y que fueron recuperados para ser expuestos en la Sala Documental de la Historia del vestido del Museo de Artes Decorativas. Para más información sobre este artista, *vid.* Bejarano, Juan Carlos. Lambert Escaler. Barcelona: Infiesta Editor, 2005.

21 Se encargó, por ejemplo, de realizar las cabezas de los maniquíes que se exhibieron en el “Salón de Trajes Regionales” de la Exposición del Traje Regional e Histórico de 1925 *Exposición del traje regional: guía: Madrid-1925, Palacio de Bibliotecas y Museos*, Imp. de “Artes de la ilustración”, Madrid, 1925, p. 26.

22 Agradecemos al Dr. Pablo García Calvente, experto en maniquíes, la ayuda prestada para poder determinar la autoría y los materiales de los mismos. Para más información *vid.* *Les cires de Pierre Imans. Les mannequins d'art Pierre Imans, les sujets reproduits dans les pages ci-après sont les derniers modèles de la collection de fillettes à figure de cire, les reproductions sont classées par ordre d'âge* [catalogue commercial]. Paris, 1920; MUNRO, Jane. *Mannequin d'artiste, mannequin fetiche*. Paris: Paris-Musées, 2015, pp. 167-189; GARCÍA, Pablo. *El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2016, pp. 34-50.

23 De acuerdo a una información amablemente facilitada por la Dra. Esther Maganto, son numerosos los investigadores que aseveran que la indumentaria tradicional española se fija en torno a la segunda mitad del siglo XVIII, y es en este periodo histórico cuando el significado de *vestido* alude al uso de un conjunto de prendas, tal y como se especifica en el Diccionario de Autoridades de 1737. En el caso femenino, este modelo de vestido -generalizado en todo el territorio nacional-, se caracteriza por el entallamiento del cuerpo, la marcación de la cintura, y el uso de amplias y largas faldas superpuestas.

24 A la hora de clasificar los trajes hemos optado por la distribución por áreas geográficas establecida en su día por Luis de Hoyos. *Vid.* SOUSA, Francisco de. Introducción a la historia ..., *op. cit.*, pp. 265-266.

2.1 TRAJES DE LA VERTIENTE MEDITERRÁNEA²⁵

Pubilla catalana

El traje de *pubilla* catalana consta de un jubón de terciopelo negro con haldetas y mangas estrechas hasta la altura del codo, decoradas con un encaje negro en los bordes, de tradición dieciochesca (fig.2). El resto del brazo está cubierto por los característicos *confortants* o mitones de punto de seda negra realizados a punta de aguja, con la parte inferior decorada con flecos anudados y sujetos en la parte alta con una hebilla. Cubre los hombros con un *mocador de pit* o *d'espallles*, una tipología de pañuelo muy habitual en las comarcas barcelonesas, ya que fue en estas donde se localizó su industria. Se colocaba cubriendo el generoso escote habitual en este tipo de jubones, de manera que iba cruzado por delante del pecho, o con las puntas dejadas caer por la parte de delante.

Está confeccionado en seda color crudo, decorada con un primoroso bordado de aplicación a base de diferentes tipos de lentejuelas y hojitas o plaquitas de metal con diversas formas, y un galón flecado de hilos de oro en los bordes. Viste una amplia falda de seda azul donde abundan los motivos florales en tonos rosados de guirlandas ascendente, de moda en Francia durante el período de Luís XV. Lleva un pequeño delantal de seda con rayas verticales en negro, azul y crudo, adornado con los mismos elementos metálicos que el pañuelo, y en el borde inferior una puntilla de bolillos, conocidos generalmente como puntos de España, en oro. Los cabellos los lleva recogidos con la clásica *gandalla* o redecilla de punto de media en seda granate, destacando el gran lazo de seda en la parte superior que permite su sujeción, y la característica borla o cascada de ellas que cuelga del extremo inferior.

Va engalanada con unos espléndidos pendientes largos del tipo *d'arengada*, también conocidos como pendientes catalanes, de plata en su color, sobredorada o combinando los dos tipos y amatistas en color amarillento, verde o granate. Al cuello porta una cinta de terciopelo negro, habitual en la zona mediterránea y también de tradición dieciochesca francesa, de la que pende una cruz de cristal de roca. Destaca un camafeo en el punto de sujeción del pañuelo, este ya posterior, posiblemente de época imperio o romántica. Lleva medias blancas y *espartenyes* o alpargatas con el cuerpo de cáñamo blanco y talonera con escotadura, aunque lo apropiado sería que calzase unos zapatos de tela brocada o de piel negros con o sin hebilla.²⁶



Fig. 2 Maniquí con traje de *pubilla* catalana. Fondo Regordosa. Centre de Documentació i Museu del Disseny de Barcelona.



Fig. 3 Maniquí con traje de *burguesa* catalana y recién nacido en brazos. © Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-57395)

²⁵ Agradecemos a Francesc Xavier Rausell, especialista en indumentaria tradicional valenciana, su ayuda en la descripción de las piezas de los trajes de *pubilla* catalana, valenciana y murciana.

²⁶ Según GARRICH, Montserrat y VENTOSA, Silvia. *Els vestits populars a Catalunya*. Figueras: Brau Edicions, 2014, p. 23, las alpar-

Burguesa catalana y recién nacido

Este rico traje, catalogado como de “burguesa catalana”, más que un traje regional estaría en la línea de un traje de ceremonia utilizado en las ciudades. El maniquí lleva un recién nacido en sus brazos con un suntuoso traje que parece de cristianar, por lo que podría tratarse del vestido que lucía la madrina. No obstante, las fuentes antiguas se refieren a él como un “traje de parida”, indumentaria que vestían las madres cuando llevaban a su hijo a la iglesia después de pasados cuarenta días desde la fecha del parto.²⁷

La figura femenina luce un vestido de glasé morado con la falda muy amplia, decorado con unas minúsculas florecillas blancas, rojas y azules, formando líneas verticales; y un delicado *fichú* de encaje. Sin duda, la prenda que llama más la atención es la espléndida mantilla de terno que le cubre el cuerpo hasta la cadera (fig.3).²⁸ Está formada por una pieza central confeccionada con seda blanca bordada, rodeada por un encaje de blonda bordana ligeramente fruncido. Este se halla decorado con un bello motivo, a base de pequeñas ramas y flores sembradas por todo el encaje, y en los bordes, una sucesión de ondas con guirnalda floral complementa la exquisita decoración. Lleva colocada la mantilla de manera que el cuerpo central de seda le cubre los hombros y la parte superior de la espalda, quedando el resto cubierto por la blonda. Una peineta de metal dorado permite alzar la mantilla, que cubre la cabeza hasta el nacimiento de la frente, otorgando a la figura un aire distinguido y elegante. Va enjoyada con un vistoso aderezo formado por un collar y unos pendientes de oro y camafeos, así como con un alfiler del mismo material y decoración que sujeta la mantilla a la altura del pecho (fig.4).²⁹



Fig. 4 Aderezo del maniquí de burguesa catalana. Museu del Disseny de Barcelona (MTIB 135.336-135.338).

Por su parte, el recién nacido porta un espléndido traje, en consonancia con el del maniquí que lo sostiene en brazos. Viste un traje corto de encaje blanco y sobre él, uno largo de glasé de seda blanca. Llama la atención, a su vez, el magnífico abrigo blanco bordado al estilo Imperio. Por último, lleva una capa con capuchón bordado. Un sonajero de plata complementa el conjunto.³⁰

gatas no son el calzado apropiado para este traje. Las piezas conservadas en el Museo del Traje de Madrid, correspondientes a la pú-billa catalana, son las siguientes: jubón (CE021838); pañuelo de hombros (CE021816); falda (CE021844); delantal (CE021831); gandaya (CE021718); mitones (CE021739); alpargatas (CE021895); rueca (CE021908); huso (CE021909).

27 VEGUÉ, Ángel. “La exposición del traje regional”, *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año XIV, vol. VII, número 6, 1925, p. 214.

28 Este tipo de mantilla de color blanco era habitual en las novias el día de su boda. La propia María Regordosa lució en tan día señalado una espectacular mantilla. No obstante, no sería extraño que se utilizara también en días de especial importancia, como podría ser la llamada “misa de parida”. En el catálogo de la exposición *Vestits per a l'ocasió. La indumentària en els ritus de pas*, Ajuntament d'Arenys de Mar, 2016, p. 22, muestra celebrada en el Museu Marès de la Punta entre el 24 de enero y el 18 de diciembre de 2016, se halla publicada la fotografía de una boda payesa del siglo XIX, donde la novia luce una espléndida mantilla blanca que bien podría ilustrar la mencionada tipología. El Museu d'Arenys de Mar (Barcelona) conserva tres magníficas mantillas de terno, una de ellas también realizada con blonda bordana, aunque la decoración no se asemeja a la de la Colección Regordosa. Agradecemos a Neus Ribas, directora del Museu d'Arenys de Mar, la ayuda prestada.

29 El Museo del Traje de Madrid no conserva ninguna pieza, si bien en el inventario que consta en el expediente de compra de la colección aparecen inventariadas, entre otras prendas, el traje, el *fichú*, la mantilla, la peineta y el cirio. No obstante, al final de dicho inventario ya se señalaba que el mismo era orientativo y tenía que ser verificado, pues era posible que hubiera desaparecido alguna pieza. Cfr. Archivo Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Caja 121, Expediente 26. En el momento de escribir este artículo se desconoce el paradero de dichas piezas a excepción del aderezo, que se conserva en el Museu del Disseny de Barcelona (inv. 135.336-135.338).

30 Como en el caso de la burguesa catalana, se desconoce el lugar donde se encuentran las prendas del recién nacido. No obstante, en el Museo del Traje de Madrid se conservan una camisa de glasé (CE021712) y el resto de un faldón (CE021775) de un traje de

*Valenciana*³¹

El traje de valenciana de la colección Regordosa es uno de esos ejemplos de trajes populares en donde existe poca conexión entre las diferentes prendas que lo integran (fig. 5). El jubón, que sigue la moda del siglo XVIII, es de satén amarillo, con las mangas estrechas que llegan hasta la altura del codo, donde destacan unas puntillas de color negro.³² Sobre los hombros lleva un *mocador de pit* o *d'espallles* estilo Imperio de seda blanca, bordado con lentejuelas, chapería y felpillas de colores vivos, decoración que resalta sobre el tono claro del tejido; en los bordes lleva un encaje de tul mecánico.³³ La falda, muy amplia y fruncida en la cintura, está confeccionada en brocado blanco con un diseño de ramajes y flores en oro y rojo.³⁴ Sobre la falda lleva un delicado delantal de influencia imperio de seda color crudo, con el borde recortado a ondas donde luce una puntilla dorada. Está bordado con hilos de oro, lentejuelas y perlas, formando motivos de flores y pavos reales.³⁵ Como complemento a estas prendas destaca la utilización de dos cintas de seda verde; la más ancha, convertida en una gran lazada sobre el pañuelo, en la espalda, llega hasta la falda y la otra, más estrecha, cuelga de la parte posterior del delantal.³⁶



Fig. 5 Maniquí con traje de valenciana. Fondo Regordosa. Centre de Documentació i Museu del Disseny de Barcelona.

El peinado es el típico de la labradora valenciana: el cabello, con raya en medio, se recoge en dos rodetes llamados *cargols* que montan sobre las orejas, y en la nuca con un gran moño plano trenzado del que parten varios ramales, que sigue la moda de la década de 1880. Como complemento lleva una peineta de metal cincelado, llamada *pinta*, que sigue un diseño imperio-romántico, sobre el moño posterior y una *pinta más pequeña* sobre cada uno de los rodetes laterales, probablemente decoradas estas últimas con la técnica de “flor de agua”, técnica muy utilizada desde principios del siglo XX. Remata el conjunto cuatro rascamoños, llamados *agulles*, con gruesas cabezas de filigrana dorada y pedrería.

Va enjoyada con un collar compuesto por piezas de oro esmaltadas del que cuelga una pieza central. Lleva unos espléndidos pendientes de esmeraldas, que por su forma parece que se trate

bautizo, prendas que podrían haber formado parte del traje descrito. En el inventario del expediente de compra de la colección se citan las siguientes piezas: pañal, traje corto de encaje, traje largo de seda, abrigo y capita con capuchón. Cfr: Archivo Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Caja 121, Expediente 26.

31 Para mayor información *vid.* RAUSELL, Francesc Xavier. *Indumentaria tradicional valenciana* (2 vols.), Andana Editorial, Algemesí, 2014-2015; RAUSELL, Francesc Xavier, “Algunas consideraciones básicas sobre el vestido tradicional valenciano”, *La Palabra Vestida II. Indumentaria histórica y popular*. Soria: Diputación de Soria, 2016, pp. 189-204.

32 Este modelo de jubón, de corte dieciochesco, no forma parte de la indumentaria tradicional valenciana general, aunque sí se utilizó en algunas comarcas de Castellón y Alicante.

33 Era un tipo de pañuelo característico de Cataluña que se confeccionaba en Barcelona. En la región valenciana sólo se utilizó en algunas comarcas de Castellón próximas a Tarragona, como por ejemplo Els Ports.

34 El diseño de la falda, con el conocido motivo de ramajes, presenta una estética posterior a la del resto de las prendas, pudiéndose datar probablemente en las primeras décadas del siglo XX.

35 Este prototipo de delantal de seda blanca bordado con lentejuelas es más propio del traje de murciana que del de valenciana. No obstante, eran habituales en las zonas cercanas a la provincia de Murcia, especialmente conservados en las comarcas del Vinalopó y el Bajo Segura.

36 La utilización de cintas como ornamento en la indumentaria popular comienza a generalizarse entre la segunda y tercera década del siglo XX.

de unos “barquillos”, tipología muy utilizada en la época para vestirse a la manera antigua. En el pecho un camafeo sujeta el pañuelo.

Calza medias blancas, apropiadas para las vestimentas lujosas, y zapatos planos de raso de seda negros de estilo romántico, datados alrededor de 1860. El maniquí porta en una de sus manos un *tabaquet* o cesta de forma estilizada, con flores artificiales, y en la otra un delicado pañuelo de nipis filipino, con los contornos bordados con hilos de algodón crudo, creando motivos vegetales circulares con un calado en su interior.³⁷

Murciana

La figura vestida de murciana lleva un jubón de terciopelo negro con las mangas largas hasta la muñeca, de tradición romántica, que no concuerda exactamente con los ejemplares localizados en dicha región (fig.6). Se parece más a aquel tipo de jubón que fue regalado a la princesa Isabel, futura Isabel II, en su visita a la capital valenciana, conservado en el Museo del Traje de Madrid. Destaca por estar profusamente decorado con motivos florales bordados a la aguja, con aplicación de cordoncillo entorchado dorado y lentejuelas doradas en la espalda, escote, costados, sisas y delantero. La aplicación de puntos de España de las bocamangas, dispuesto en diagonal, hasta más abajo del codo, y botones de bola metálicos, complementa la decoración. Sobre el jubón lleva un pañuelo de pecho, que curiosamente también es de factura catalana, de características similares al pañuelo que lleva la valenciana, y que también pudo ser habitual de Murcia. Está confeccionado con tul mecánico color crudo, orlado en dos de sus lados por una puntilla fruncida del mismo material. Todo el conjunto se halla bordado con diferentes tipos de lentejuelas, espejuelos, plaquitas doradas e hilo de oro entorchado.

Viste una lujosa falda de seda roja con franjas de ornamentación vegetal, bordada también con lentejuelas de diferentes tamaños de metal dorado, y de diseño de marcada tipología imperio. Sobre esta, luce un delantal de terciopelo negro con bordado de aplicación, también cenefa de lentejuelas doradas, muy habitual en los trajes de la Huerta murciana. Va peinada con un moño de picaporte doble sobre el cual luce una peineta alta de metal, más propia de tierras valencianas.

Como es habitual en la colección, no faltan los complementos, en este caso unos pendientes de filigrana con pequeñas perlas y una cinta de terciopelo alrededor del cuello de la que pende un soberbio colgante, además de la habitual aguja con un camafeo que sujeta el pañuelo. Lleva medias blancas y botines decimonónicos con puntera de piel negra y las traseras en tafetán abatanado de algodón marrón, y cerrados con cordones.³⁸ Un gran ramo de flores y un pañuelo de mano concluyen la ornamentación.



Fig.6 Maniquí con traje de murciana. Fondo Regordosa. Centre de Documentació i Museu del Disseny de Barcelona.

37 En el Museo del Traje de Madrid se conservan las piezas siguientes: jubón (CE021836); pañuelo de hombros (CE021815); falda (CE021823); delantal (CE021862); pañuelo de bolsillo (CE021789); zapatos (CE021899).

38 El Museo del Traje de Madrid conserva las piezas siguientes: jubón (CE021866); pañuelo de hombros (CE021820); falda (CE021865); delantal (CE021864); zapatos (CE021901).

Ibicenca

Son muchas las diferencias entre el traje de ibicenca y los del resto de la cuenca mediterránea de la colección (fig.7).³⁹ El maniquí va vestido con una *gonella* con el cuerpo muy escotado confeccionado en terciopelo negro y la falda en lana del mismo color, recta y plisada, con un asomo de cola y ribeteada con lana blanca en el borde inferior; ambas prendas unidas en una sola pieza. Las mangas, de raso, son postizas, de quita y pon, abiertas hasta la altura del codo. Cierran a través de doce botones de plata en cada manga sujetos por una cinta de seda que pasa desde cada ojal hasta su correspondiente ojete. Unas cintas amarillas en la parte superior tienen la función de sujetarlas al brazo. Otras cintas de semejantes características, pero en este caso con un sentido decorativo, se encuentran al principio y al final de la botonadura, decoración que se complementa con galón y pespuntos dorados.⁴⁰

El pronunciado escote del cuerpo permite ver la camisa interior de lienzo blanco, con el pechero de tablillas y el cuello derecho adornado con una puntilla. Encima de los hombros luce un delicado *mocador de pit* totalmente blanco, confeccionado con una finísima batista y bordado por una puntilla de punto de granadina. Está profusamente bordado con motivos florales en algodón blanco con punto de cadeneta. Cubre prácticamente la totalidad de la parte delantera de la falda un delantal de *mostra* confeccionado en reps negro. La decoración consiste en un bordado al festón con sedas policromas con predominio del color amarillo, formando un cuadrado en la parte superior de la prenda. Del lado izquierdo de la cintura cuelga un gran pañuelo de seda a cuadros y flores de tonos rosados, cortado en diagonal y bordeado en dos de sus lados con flecos de seda; y de la parte derecha una espléndida cinta de seda con fondo marrón y una guirnalda floral serpenteante sobre cuatro líneas longitudinales paralelas. Junto a ella se distingue, en las fotografías de la época, un objeto que parece de metal, que podría tratarse del *clauer* o llavero que llevaban las ibicencas.⁴¹

El cabello, recogido en una larga trenza de la que cuelga una cinta de color rojizo con motivos de rallas y flores, lo lleva cubierto con el típico *cambuix*, pañuelo de algodón estampado sujeto por debajo de la barbilla. Encima lleva un sombrero de paja y fieltro de ala ancha con adornos florales. La figura va enjoyada con una larga cadena de plata de la cual cuelga un relicario y en la mano



Fig.7 Maniquí con traje de ibicenca. Fondo Regordosa. Centre de Documentació i Museu del Disseny de Barcelona.

39 Sobre la indumentaria tradicional de ibicenca vid. MATEU, M^a Lena. "La indumentaria tradicional ibicenca en el siglo XX. Recuperación patrimonial del pasado y progresiva pérdida de implantación social", *Revista de Folklore* (Fundación Joaquín Díaz: Caja España), octubre 2011, núm. 356, pp. 21-51. Disponible en línea en: www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf356.pdf (consultado el 21 de abril de 2018)

40 En cuanto a la *gonella* negra y su evolución vid. MATEU, M^a Lena. "Metodología y experiencia en la investigación etnohistórica: la evolución de las *gonelles* en Ibiza según la documentación escrita y gráfica (siglos XVIII-XIX)", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, vol. 58, núm. 1, Madrid, 2003, pp. 85-152; MATEU, M^a Lena. "La participació eivissenca, de la mà del mestre Albert, en l'exposició del Traje regional a Madrid (1925)", *Eivissa*, núm. 52, Eivissa, 2012, pp. 72-81.

41 Se dice que el *clauer* lo "entregaba la suegra a su nuera como signo de intervención en el gobierno de la casa (...)". Se describe como "un juego de cadenillas (alguna vez de plata y con ricos adornos) que se llevaba prendido a la cintura y del cual pendían algunas llaves (...)". MATEU, M^a Lena. "La indumentaria tradicional ibicenca en el siglo XX...", *op. cit.*, p. 35, nota 72. Sobre el *clauer* en Ibiza vid. MATEU, M^a Lena. "El *clauer* en Ibiza a partir de la documentación del s. XVII. (Aspectos formales, sociales y simbólicos)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol.51, núm. 2, 1996, pp. 155-181.

izquierda lleva un rosario de filigrana de plata y coral de triple cruz.⁴² Lleva medias blancas y calza las características *espardenyes* o alpargatas que muestran la puntera y talonera con escotadura y cierran con un cordón de esparto torsionado.⁴³

2.2 ZONA CENTRAL

Armuñesa con sobina (Salamanca)

Este traje propio de la Armuña, comarca al noreste de la provincia de Salamanca, comparte elementos decorativos, técnicas y formas con la vecina comarca zamorana de La Gueña (fig.8). Este conjunto se distingue sin duda por su original tocado, la sobina, pero también por la utilización de colores muy contrastados entre las diferentes prendas. Integran el traje un jubón de terciopelo negro pardo con dos colas de pez y unos ojetes de cierre para pasar los cordones en el centro delantero. Las mangas, largas hasta un poco más arriba de la muñeca, están decoradas con unos puños de seda labrado en color lila y tres botones de filigrana de plata en cada uno de ellos, además de una cinta de seda amarilla formando una lazada en la parte interior de la articulación del codo para cerrar las aberturas o sangraderas. Por debajo del generoso escote se aprecia un pechero, que varía en función del conjunto exhibido en una exposición o en otra. Uno es blanco bordado con hilo negro y el otro es negro en su totalidad.⁴⁴

Encima del jubón lleva un espectacular dengue de paño de lana rojo bordado con sedas y felpillas en color blanco, verde y azul, además de chapería y lentejuelas de diversos colores, formando motivos zoomorfos (truchas y pájaros) y fitomorfos. El borde exterior está recortado formando multitud de ondas y de cada una de ellas pende una pequeña borla de diversos colores, decoración que le da a la prenda un carácter único en su género.

Luce un manto de vuelta, también de paño rojo, decorado con una greca bordada con felpillas policromas tanto en el borde inferior como en el cruce de la parte de atrás, formando un ramo en la esquina, con aplicación también de algunas lentejuelas. Un piquillo de seda azul en forma de zigzag delimita la greca por la parte superior y unas vistas de tafetán de algodón en verde y en marrón por la inferior. Lleva un mandil de picote de fondo azul oscuro, cuyas partes superior e inferior están tejidas y bordadas con sedas policromas, formando franjas de motivos geométricos, mientras que en el espacio central de la pieza destaca un bordado con felpillas con motivos florales y animales. De la cintura cuelgan varias cintas muy largas de brocado de seda, todas con idéntico diseño, con una gran cenefa central con alternancia de motivos ovales en granate y rombos verdes, delimitada por estrechas bandas de color ocre; todo ello sobre un fondo negro salpicado de puntos y cruces.



Fig.8 Maniquí con traje de armuñesa (con sobina). Fondo Regordosa. Centre de Documentació i Museu del Disseny de Barcelona.

42 En el Museo del Traje de Madrid se conserva una fotografía del traje de ibicenca del momento en que se exhibió en la Exposición del Traje Regional celebrada en Madrid en 1925. En dicha foto se puede observar que el maniquí, en lugar de llevar en el cuello la cadena con el relicario, lleva la clásica *empredada*, tan habitual en el traje femenino ibicenco. Vid. MATEU, M^a Lena. "La indumentaria tradicional ibicenca en el siglo XX...", *op. cit.*, p. 40, fig. 11.

43 El Museo del Traje de Madrid conserva las siguientes piezas: gonela (CE021871); mangas (CE021873); delantal (CE021870); pañuelo de pecho (CE021819); cambuix (CE021872); pañuelo cintura (CE021802); cinta (CE021761); alpargatas (CE021874). El traje se exhibe, en el momento de escribir este artículo, en la exposición permanente del Museo del Traje CIPE de Madrid.

44 En el Museo del Traje de Madrid se conserva un pechero negro que pensamos podría tratarse del que llevaba puesto la armuñesa con sobina (CE021879).

Cubre la cabeza con la característica sobina que se coloca de manera que enmarca el rostro, sujetándose con unos cierres metálicos por debajo de la barbilla. Se trata de un rectángulo de paño rojo bordado profusamente con sedas y felpillas negras formando también un motivo zoomorfo de truchas, decoración que se complementa con una aplicación de encaje mecánico en plata y un fleco negro de seda en los bordes. Va forrada con seda negra y en la mitad superior de su contorno lleva una amplia cinta plisada del mismo género y color tirada hacia atrás, dando la impresión de una aureola alrededor de la cara. Al contrario de los otros maniqués lucen pocas joyas, debido al voluminoso tocado, sólo un collar formado por cuentas de filigrana de plata y coral del que cuelga un relicario. Calza gruesas medias de algodón color crudo con un motivo en relieve y zapatos de cuero negros escotados, con puntera cuadrada, decorados con una cinta de tafetán de seda negra en los bordes y una flor del mismo género y color sobre la pala.⁴⁵

Armuñesa (Salamanca)

La figura vestida de armuñesa luce un jubón de llamativos colores (fig.9). El cuerpo es de seda color púrpura brocado en azul, creando pequeños rombos, en el que destacan las mangas, que finalizan en un gran puño de seda azul labrado, muy decorado. Este está bordado al cordoncillo acompañado por lentejuelas doradas y plateadas y con una puntilla de encaje blanco en el borde exterior, además de unos botones de filigrana de plata. Sobre el jubón porta un dengue de satén morado con picado en seda verde y blanca junto con lentejuelas doradas aplicadas, compuesto por un motivo floral y otro animal. El borde exterior está rematado con un galón y un fleco dorado.

El vistoso manteo de vuelta está confeccionado con paño de lana rojo, que contrasta con el rico bordado aplicado en tafetán de diversos colores, formado por elementos de flora y fauna muy estilizados dispuestos en la parte inferior y en el encabalgamiento posterior de la prenda formando un ramo. Esta va orlada por medio de una colonia o cinta de seda con motivo floral sobre fondo púrpura, y rematada con una cinta de festón aplicada. Peculiar es el largo mandil de paño negro con los bordes laterales ondulados rematados con un vivo azul y en su parte inferior un gran faralar con aplicación de galón flecado de hilo entorchado en el canto bajo. Está profusamente decorado con bordado de sobrepuesto con sedas policromas, lentejuelas metálicas doradas, talcos metálicos, abalorios, cuentas y canutillos de varios colores. El faralar, separado del resto de la prenda por tres bandas de hilo entorchado, está confeccionado con pequín de seda espolinada con rayas verticales que alternan con motivos vegetales, destacando el color salmón. Del cordón del delantal cuelga una cinta de tafetán de seda negra con los orillos visibles. Está decorada con un motivo de ramos florales que alternan con pequeñas flores de diversos colores.



Fig. 9 Maniquí con traje de armuñesa. © Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05474024 (foto Mas C-57403)

Un complemento habitual en este tipo de trajes era la faltriquera, o bolsa que se colocaba en la cintura y quedaba oculta bajo el delantal.⁴⁶ Va peinada con raya en medio y el cabello recogido en un rodete trenzado sobre cada oreja y un moño de picaporte en la nuca del que cuelga una

⁴⁵ El Museo del Traje de Madrid conserva las siguientes piezas: jubón (CE021840); dengue (CE021877); manteo (CE021827); mandil (CE021876); sobina (CE021785); cinta (CE021745); medias (CE021880?); zapatos (CE021902).

⁴⁶ En el Museo del Traje de Madrid se conserva una relacionada con este traje. Está confeccionada en seda color burdeos con bordado floral de varios colores (CE021885), aunque no podemos afirmar con seguridad si pertenece a este conjunto, por no apreciarse en el maniquí.

cinta, llamada “siguemepollo” por ser considerada como un símbolo de soltería.⁴⁷ Va enjoyada con unas arracadas “de calabaza” formadas por una argolla de la que pende una gran esfera de filigrana de la que cuelgan, a su vez, unas cadenas que sostienen pajarillos. Calza gruesas medias de algodón con motivos de espigas verticales y losanges caladas, y zapatos escotados con la puntera redondeada, confeccionados con raso morado brochado en terciopelo negro con dibujo de hojas de parra y cachemira.⁴⁸

Charra (Salamanca)

Entre la variedad de trajes de charra documentados, el de la colección Regordosa está constituido por un jubón de paño de lana azul marino en forma de almilla con cuatro ojetes en cada una de las tapas y cuatro haldetas forradas de cuero (fig.10). La decoración consiste en un bordado con aplicación de cordón de seda de diversos colores formando motivos geométricos y en una serie de vivos en amarillo o en rojo según el caso, que rematan los bordes más destacados de la prenda (haldetas, cuello y tapas). Las mangas, largas y con puños, están confeccionadas con un tejido distinto por lo que da la sensación de que el maniquí lleva una blusa debajo del jubón.⁴⁹ Son de lienzo decoradas con motivos vegetales y pájaros bordados con hilo metálico de plata, destacando los ojales de los puños en seda verde.

El dengue es de seda color crudo y se halla bordado con seda verde, hilos de oro y plata y lentejuelas. Viste un manteo de vuelta de paño negro con bandas de terciopelo de ese mismo color, bordado en oro con motivos florales y aplicación de lentejuelas en el borde inferior y en el cruce de la parte de atrás. El mandil, ochavado, está realizado con el mismo género e idénticos motivos en la decoración que el manteo. De la cintura cuelgan varias cintas diferentes de diversos colores. Una de ellas es de tejido adamascado *taqueté* decorada con una guirnalda serpenteante de tafetán blanco y rosa sobre fondo de raso azul; franja delimitada por dos más estrechas de raso de color rosa.



Fig. 10 Maniquí con traje de charra. Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-59676).

Va peinada con una larga trenza sujeta por un gran lazo del mismo tejido que la cinta anterior, con fondo rojo y motivos de tafetán en color crudo, que dibujan flores y eses, de manera alterna; todo ello delimitado por unas estrechas franjas verdes. Complementa la decoración una puntilla de encaje metálico de bolillos o puntos de España con motivos de abanicos y red en los bordes menores de la cinta.

Cubre la cabeza con un pañuelo de lienzo de color crudo festoneado y bordado con hilos de oro y lentejuelas, colocado sobre la figura a modo de mantilla. Va enjoyada con unas arracadas de oro repletas de perlas y una gruesa cadena alrededor del cuello de la que pende un pinjante en forma de rombo. Calza gruesas medias blancas y zapatos oscuros.⁵⁰

Segoviana⁵¹

El traje de segoviana se distingue en particular por su peculiar tocado, la llamada montera de los “doce apóstoles” (fig.11).⁵² El maniquí luce un modelo de vestido festivo constituido por un jubón

47 Este tipo de cinta aparece citada en: GARCÍA, A. y DOMÍNGUEZ, J., *El traje regional salmantino*, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 13.

48 Piezas que se conservan en el Museo del Traje de Madrid: jubón (CE021891); dengue (CE021883); manteo (CE021881); mandil (CE021884); cinta (CE021747); medias (CE021889?); zapatos (CE021893).

49 Según parece en algún momento las mangas originales del jubón fueron sustituidas por estas de lienzo. (Museo del Traje, Madrid: CE021842)

50 El Museo del Traje de Madrid conserva las piezas detalladas a continuación: jubón (CE021842); dengue (CE021822); manteo (CE021828); mandil (CE021829); pañuelo (CE021794); cinta (CE021759); cinta (CE021770); zapatos (21894?).

51 Agradecemos a la Dra. Esther Maganto, especialista en indumentaria tradicional segoviana, su ayuda en la identificación y descripción de las piezas de los tres trajes correspondientes a esta provincia.

52 En la actualidad, la montera de los doce apóstoles se puede contemplar en las fiestas que se celebran cada año en honor de Santa Águeda, en torno al 5 de febrero cuando, de manera simbólica, son elegidas entre las mujeres casadas de la población una alcaldesa y las correspondientes regidoras, a las que se les entrega el bastón de mando de la localidad. Esta festividad se celebra

abierto, confeccionado en paño de lana azul marino, con cinco haldetas y un escote bajo en pico.⁵³ Las mangas son largas y estrechas y llevan una abertura en la sangría con dos ojetes que cierra con un lazo amarillo. En cada una de las bocamangas hay cinco botones de muletilla de filigrana calada del llamado tipo “charro” —diseminado por el territorio del Reino de León, y del que Segovia es un islote—. La decoración es muy vistosa, pues toda la prenda está profusamente bordada a la aguja con gruesos hilos de diversos colores sobre las costuras, perfiles, tapas, escote, centro delantero y bocamangas, que contrasta con el color oscuro del tejido. Unos cordones que pasan a través de los correspondientes ojetes cierran la también denominada armilla por su parte delantera, dejando ver la camisa de corchados que lleva debajo. Esta es de lienzo blanco con la pechera bordada con lana negra sobre un menudo fruncido. Viste un manteo, también de paño azul marino, decorado en la parte inferior con tiranas formadas por galón de algodón amarillo, salmón y verde, destacando en el borde de la pieza una franja de paño rojo “picado” con motivos geométricos o vegetales geometrizados.⁵⁴

Protege el manteo un largo mandil de sarga de lana negra bordado en su base con hilos de seda de varios colores, formando franjas de motivos geométricos, y sobre ellas tres ramos muy estilizados y dos pájaros⁵⁵, distribuidos a la misma distancia unos de otros, motivos que se complementan con una moña, bien roja o azul, sobre cada uno de ellos. Va peinada con una larga trenza de la que cuelga una cinta escocesa de seda.



Fig. 11 Maniqués con trajes de segoviana. Fondo Regordosa. Centre de Documentació i Museu del Disseny de Barcelona.

en muchas localidades de la provincia de Segovia, así como en diversos barrios de la capital, aunque ha sido la de Zamarramala la que ha tenido más difusión. Según la documentación escrita conservada, el uso de la montera en Segovia, tanto en su versión masculina como en la femenina, se remonta al siglo XVIII, pero no será hasta el primer cuarto del siglo XIX cuando aparezcan las primeras imágenes en los grabados costumbristas. Por estas fechas se observa ya en la montera femenina la decoración a base de seis conos truncados a ambos lados del casco denominado *doce apóstoles*. Desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1930 se percibe, en las artes visuales, un mayor protagonismo de la montera femenina en detrimento de la masculina, que se convertirá en una prenda festiva utilizada por niñas, mozas y mujeres casadas. Finalmente, durante las décadas de 1910 y 1920, según se aprecia en la pintura regionalista, “la montera será definitivamente el tocado que configure la identidad femenina segoviana frente a los “tipos regionales” de otras fronteras.” Vid. MAGANTO, Esther. *La montera segoviana. Del uso social al uso ritual (siglos XVII-XXI)*. En: *La Palabra vestida II*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2017, pp. 219-243.

53 Sorprende en este conjunto la cercanía estética con varios de los personajes femeninos incluidos por Antonio García Mencía en la pintura *Un baile en la plaza del pueblo de Nieva*, fotografiada, a su vez, por J. Laurent en 1871. Sin embargo, en el cuadro de García Mencía las mujeres no lucen mantilla bajo la montera, detalle que conformaría y pasaría a identificarse a finales del siglo XIX con el Traje de Alcaldesa —alusivo a Zamarramala—. El retrato de las Alcaldesas de Zamarramala que publicara en el año 1903 el fotógrafo local Tirso Unturbe, en esa fecha corresponsal de la Revista Blanco y Negro, ya muestra este cargo, distinguido por el uso de montera de doce apóstoles sobre mantilla, la bandeja de pedir, la vara de justicia y numerosa joyería civil y devocional cubriendo el pecho, rematada con el Cristo Tripero a la altura del vientre y reposando sobre un lazo de seda rojo. Vid. MAGANTO, Esther, “La montera segoviana...”, *op. cit.*, pp. 231-232.

54 Según información incluida en las fichas de inventario del Museo del Traje de Madrid (CE021825) “Toda la zona de la cintura ha sido rehecha; en la actualidad no presenta cinturilla, y las cintas ataderas están cosidas directamente al borde de las aberturas laterales. En la zona trasera se ha dispuesto un doble pliegue para dar volumen, sujeto con hilo azul, y una doble fila de tres ojetes de propósito incierto”.

55 Las palomas enfrentadas son uno de los motivos presentes en los “picados” segovianos, usualmente, posadas y como remate superior del “árbol de la vida”—en el caso de las mantillas ataderas que se cierran por delante, cruzando por encima la esquina más decorada—, o también en espaldas de chalecos masculinos, como el localizado en el Llano segoviano. Vid. MAGANTO, Esther. “Los picados en la indumentaria tradicional segoviana. Tipología, simbología y particularismos”. En: *La Palabra vestida I*. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2015, pp. 219-244.

La cabeza y los hombros los lleva cubiertos con un delicado velo blanco, denominado mantilla, de tejido labrado muy fino, con adornos de encaje y lentejuelas doradas, que se recoge en el pecho por medio de tres flores confeccionadas con cinta de satén azul y rosa decoradas con lentejuelas doradas. Cubre el velo con la característica montera, formada por un casco de seda púrpura y dos vueltas de terciopelo negro unidas en las puntas por medio de un pompón de seda roja y amarilla. Los laterales están decorados con un galón de plata de extremo a extremo, seis borlas de seda verde y roja y paralelos a estas seis pequeños conos truncados dorados, cinco colocados en hilera y el sexto al lado del de más abajo, llamados “los doce apóstoles”.

La figura va enjoyada con unos pendientes formados por un arete de plata del que penden tres gajos, cada uno de ellos formado por seis bolitas de coral rematadas a su vez por otra mayor de plata. Calza medias blancas labradas y zapatos planos de piel negra ribeteados con cinta de tafetán de algodón negro, cuya decoración consiste en una hebilla metálica plateada rectangular y un añadido de terciopelo burdeos sobre la pala.⁵⁶

Niña segoviana

La niña segoviana va vestida y peinada como la madre, con pequeñas variaciones (fig. 11). En este caso, el jubón está confeccionado en paño negro, con escote redondeado, lleva once haldetas y va decorado en las mangas con agremanes y un lazo rosa en la sangría. La camisa es de cuello recto bajo y lleva bordada la pechera, el cuello y los puños con hilo blanco -por lo tanto, prenda masculina.

Luce un manteo de paño rojo con aplicación de galones dorados y cinta de terciopelo negro. El mandil, de terciopelo negro labrado, va adornado con agremanes en oro. De la cintura cuelgan, por la parte de atrás, varias cintas -que en Segovia recibían el nombre de colonias, designando el estado de soltería-. Como la madre, también va peinada con una trenza que se sujeta, en este caso, con un gran lazo de seda negro cuajado de un motivo ondulante en color rosa. La mantilla es de tul de lino crudo bordada con sedas y lentejuelas de diferentes colores. La montera se distingue de la de la madre por tener el casco de raso de seda morado brochado de terciopelo negro. Las vueltas, de terciopelo negro brochado, se rematan en las puntas con un pompón de hilos metálicos; y se adornan con una puntilla de encaje metálico de puntos de España en la base, galón dorado y una flor bordada con oro y lentejuelas. Los laterales, bordados con sedas policromas, se hallan decorados con borlas y rosas doradas, junto a los habituales “doce apóstoles”. Unas cintas de raso de seda en la parte posterior sirven para sujetar la montera en la nuca. Calza medias de algodón color crudo a punto de calceta con calados en zigzag, y zapatos de terciopelo negro decorados en el borde y en el empeine con galón bordado en oro.⁵⁷

Recién nacido segoviano

El recién nacido viste un traje de acristianar -bautismo- con un cuerpo muy escotado tejido con hilos de seda y oro (fig. 11). Los puños de las mangas son de terciopelo negro bordados con hilo y lentejuelas de oro y se abrochan con botones de filigrana plateados. El faldón, de paño rojo, va decorado con cenefas de motivos vegetales en ocre y en negro. A modo de faja, lleva una cinta de tonos rosados de la que cuelga la bolsa de los Santos Evangelios, que lleva una Custodia bordada con lentejuelas de diferentes colores, y borlas de seda en las esquinas, bolsa que se acostumbraba a

56 En el Museo del Traje de Madrid se conservan las siguientes piezas: jubón (CE021841); manteo (CE021825); mandil (CE021832); velo (CE021851); montera (CE021855); cinta (CE021852); zapatos (CE021900).

57 Las piezas conservadas en el Museo del Traje de Madrid son las que siguen: jubón (CE021848); manteo (CE021847); mandil (CE021849); velo (CE021850); montera (CE021856); lazo (CE021769); medias (CE021854); zapatos (CE021857).

poner a los niños durante el bautizo.⁵⁸ El gorrito⁵⁹, de color rojizo, está decorado con flores de cinta y unas borlas en la parte superior. Va orlado por una tira de tela fina plegada y cosida en pequeñas tablas que enmarca la cara del niño. De la pechera pende una cadena con un sonajero de plata.⁶⁰

Maja madrileña

Este magnífico vestido, exhibido en la *Exposición del Traje Regional e Histórico* de 1925 como un “traje de maja”,⁶¹ sería uno de esos ejemplos en el que la coleccionista adquirió diversas piezas sin ninguna conexión entre ellas y después montó el traje a su gusto. No obstante, ello no le quita excepcionalidad al conjunto.

La figura, cuya fotografía se conserva en el Archivo Mas de Barcelona, luce un cuerpo y una amplia falda de volantes confeccionados con tul mecánico blanco, todo salpicado de lentejuelas doradas.⁶² Los bordes de los volantes y la amplia cinta de seda que ciñe la cintura también están decorados con lentejuelas de oro, que en este caso forman un motivo de ramajes. En el cuerpo, un delicado encaje disimula el amplio escote, además de completar la decoración.

Lleva una espléndida mantilla de casco formada por un cuerpo central de seda color crudo, con forma de media luna, y un gran volante de tul a su alrededor, que llega hasta la altura de la cadera. Los efectos estéticos se consiguen con la aplicación de pasamanería. Se trata de una decoración sencilla pero a la vez elegante basada en la aplicación de galones negros, que crean tres líneas rectas paralelas sobre las costuras de unión entre las piezas y tres líneas onduladas en los bordes. Complementa el tocado una peineta que permite alzar la mantilla, así como un lazo de cinta. Con el brazo derecho sostiene, a modo de echarpe, un delicado pañuelo de muselina blanca orlado por una puntilla de encaje mecánico con el perfil ondulado. Está bordado con hilo metálico y lentejuelas doradas, espejuelos y chapería.

De acuerdo con el suntuoso vestido, el maniquí va lujosamente enjoyado. Luce un exquisito collar formado por diversas piezas de filigrana con adornos de pedrería engarzada; unos enormes pendientes con el mismo sistema y una amplia pulsera de oro en la muñeca. Un abanico, bordado con lentejuelas, seguramente perteneciente a la colección Regordosa, completa el conjunto. Lleva medias de seda bordadas en oro y calza zapatos de raso negro muy escotados, con puntera en pico muy pronunciada decorada con una hebilla de plomo de forma oval calada.⁶³

Se conserva un testimonio excepcional de este traje: una placa autocroma con un retrato de la propia María Regordosa luciendo este espléndido vestido. La imagen fue tomada por el artista Oleguer Junyent en el marco incomparable de su taller de la calle Bonavista, situado en el barrio de Gracia de Barcelona, por lo que la podemos datar con posterioridad a 1914, año en el que Junyent se instaló en dicho espacio (fig. 12).

58 En el Museo del Traje de Madrid se conserva una bolsa de los Evangelios de parecidas características, aunque no podemos precisar que se trate de la misma que aparece junto al recién nacido segoviano en una de las fotografías de la época. La diferencia –si es que la hay–, estaría en el motivo del bordado, pues según la ficha consultada en el Museo del Traje (CE021779) lleva “en el centro de cada cara, flor esquemática bordada con hilo metálico.”

59 Una pieza testigo de similares características fue localizada en el pueblo segoviano de Valverde del Majano en el año 2000.

60 Se desconoce el lugar donde se encuentran en la actualidad las prendas del recién nacido segoviano. No obstante, en el inventario del expediente de compra de la colección se citan las siguientes piezas: un pañal, un pañal de paño, un cuerpecito con botones de plata, un pechero de encajes antiguos, un gorrito y una cinta faja para la cintura. Cfr: Archivo Museo del Traje -Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Caja 121, Expediente 26.

61 *Exposición del traje regional: guía...*, op. cit. p. 30.

62 Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic (foto Mas C-57417, C-57418, C-57419).

63 El Museo del Traje de Madrid conserva las piezas siguientes: mantilla (CE021784); pañuelo (CE021796); zapatos (CE021898).



Fig. 12 María Regordosa vestida con el traje de maja junto a una amiga vestida de pubilla catalana retratadas por Oleguer Junyent en su taller. Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Fondo Armengol-Junyent (AFB_AUT_010_029).

Exposiciones en las que participaron los trajes y periplo posterior

Al tratarse de una colección particular, en vida de la coleccionista sólo pudieron ver los trajes sus allegados y amistades más próximas. La primera vez que se mostraron en una exhibición pública fue cinco años después de su fallecimiento, con motivo de la celebración de la citada *Exposición del Traje Regional e Histórico*, inaugurada el 18 de abril de 1925. De todos los trajes de la colección Regordosa fueron seleccionados cuatro: maja, burguesa catalana, armuñesa con sobina e ibicenca. A pesar de pertenecer a ámbitos territoriales distintos se exhibieron conjuntamente en la instalación dedicada a Madrid, ubicada en el salón primero de ingreso. La guía que se editó con motivo de la exposición la describe de la siguiente manera:

Destacando de un tapiz en que luce una romería en los jardines del Retiro, de tiempos de Goya, fabricado con cartones de la época, hay una típica calesa. Dentro de ella van el calesero y una maja. La calesa y las figuras que están en ella son propiedad de D. Ricardo Torres, y proceden de la colección que formó su esposa, doña María Regordosa. Son también de la misma colección, y por ello se expusieron juntas, tres guapísimas muchachas tocadas, la una con su mantilla, la otra con un sombrero de la isla de Ibiza, de donde es el traje, y la otra luciendo un traje de salmantina, los tres de gran riqueza”.⁶⁴

La prensa de la época se hizo amplio eco de la muestra y algunos artículos destacaron la colección Regordosa, aunque también lamentaron el hecho de que la instalación de Madrid fuera tan reducida, limitándose al tapiz y la calesa (fig. 13).⁶⁵ Destaca especialmente el reportaje que le dedicó la prestigiosa revista *Arte Español*, editada por la Sociedad Española de los Amigos del Arte, que también daba cuenta de los trajes de la colección Regordosa, a pesar de no mostrar imágenes de los vestidos.⁶⁶

⁶⁴ *Exposición del traje regional: guía...*, op. cit., p. 30.

⁶⁵ *La época*, 22 de octubre de 1924, p. 1; *La libertad*, 8 de mayo de 1925, s. p.

⁶⁶ “Madrid se exhibe, en proyección histórica, ajeno a lo actual. Sobre un tapiz de época goyesca se destaca una calesa que guía el calesero y luce dentro la gracia picante de una maja. Carruaje y figuras son propiedad de D. Ricardo Torres, y pertenecen a la colección que formó su esposa, D^a María Regordosa. Por tal motivo se han colocado a continuación maniqués de la expresada procedencia, con trajes de catalana, que va a misa de parida, tocada de blanca mantilla; de salmantina y de muchacha, con ancho sombrero, de Ibiza”, VEGUE, Ángel, “La exposición del traje regional”, *Arte Español*. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte, año XIV, vol. VII, número 6, 1925, p. 214.

En esta exposición, primera que se celebraba en España dedicada a mostrar la indumentaria popular, se hizo una gran labor de indagación para localizar ejemplares que se pudieran conservar en las diferentes provincias, tanto de propiedad pública como privada. Precisamente, formaba parte del comité provincial encargado de localizar obras en Cataluña el artista Oleguer Junyent, que también prestó algunos trajes históricos.⁶⁷ Por tanto, es muy probable que fuera él quien contactara con Ricardo Torres para que accediera al préstamo de los vestidos de la colección Regordosa, pues el artista y el ex torero también tenían amistad. Junyent, además, fue el encargado – junto con Francesc Labarta –, de diseñar la instalación de Cataluña, ubicada en el patio cubierto, compuesta por un diorama que mostraba una masía catalana típica en cuyo interior aparecían distintos personajes bailando una sardana, ante un telón pintado con vistas de Montserrat.⁶⁸

La primera vez que la colección de trajes regionales se mostró al público en su totalidad fue tres años después, en la muestra de Arte Antiguo de la *Exposición iberoamericana de Sevilla* (1929). El objetivo de dicha exposición, según el reglamento, era dar a conocer el estado de cultura de nuestro país en las diferentes épocas de la historia, por lo que se exhibieron todo tipo de obras de arte desde el siglo XII al XIX, teniendo un gran peso las colecciones privadas. En este sentido, fue fundamental la aportación de Ricardo Torres, que prestó para la muestra la práctica totalidad de la colección formada por su esposa.⁶⁹ La colección ocupó toda la sala catorce del Palacio de Bellas Artes, conocida como «Sala Regordosa». Concretamente, los trajes fueron exhibidos en una gran vitrina situada en el centro de la sala. Las figuras estaban colocadas de frente y de espaldas de manera alterna, disposición pensada para que el espectador pudiera rodear cómodamente la vitrina y apreciar cada detalle de los vestidos.⁷⁰

Con posterioridad, en 1933, se mostraron nuevamente los trajes regionales en la *Exposición de vestidos regionales y de época* en los desaparecidos almacenes Jorba de Barcelona.⁷¹ La exposición tuvo lugar entre el 31 de mayo y el 1 de agosto y se ubicó en el cuarto piso, en la sección de comunicaciones, ocupando casi toda la planta del edificio. Se exhibieron todos los trajes a excepción del



Fig. 13 Calesa con maniqués vestidos de majos, propiedad de Ricardo Torres Reina, que integraban la instalación de Madrid en la Exposición del Traje Regional e Histórico (1925). Colección del Museo del Traje. Madrid (MTFF D037358).

67 En la guía de la exposición figura que el comité provincial de Cataluña: “tuvo por Presidente al Capitán General de la Región, D. Miguel Primo de Rivera, que en unión del Vizconde de Güell y el Sr. Blay, Vocales de la Junta Central, encargados por ella de esas provincias, formaron los comités, con las Sras. Marquesas de Castell Dos Rius y Villanueva y Geltrú, doña Pilar Moraleda de Arnús, doña Concepción Pallejá de Balaguer, y señoritas de Güell y Llorach, y los Sres. Fígols, Torres y Torres, Junyent, Martí Garcés, Oriola, y D. Manuel Albert Despujol, que actuó de secretario”. Cfr. *Exposición del traje regional: guía...*, op. cit. p.19.

68 Cfr. *Exposición del traje regional: guía...*, op. cit., p.32.

69 Para más información vid. BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles. “La colección de María Regordosa...”, op. cit.

70 Cfr. *Catálogo del Palacio de Bellas Artes: sección de arte antiguo...*, op. cit. ; *Sala María Regordosa: catálogo...*, op. cit. Una imagen de la sala con la vitrina se puede consultar en: BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles. “La colección de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920) en la Exposición Iberoamericana”, op. cit. (en prensa). En el Archivo Mas se conserva una imagen de esta sala (C-59676).

71 Además de la colección Regordosa, también se expuso la colección de indumentaria de Lluís Tolosa i Giral –grueso de la muestra, compuesta por casi cinco centenares de piezas–, y la colección de la condesa de Vilardaga, poseedora de vestidos de época, así como de dibujos y grabados de artes suntuarias y de moda realizados por destacados artistas, miniaturas y carteritas de notas iluminadas.

de burguesa catalana y el de maja madrileña, por razones que desconocemos, aunque una posible hipótesis es que no se mostraran por no tratarse propiamente de trajes regionales.

Con motivo de la exposición se publicó un pequeño folleto-catálogo con el inventario de las piezas exhibidas.⁷² El reverso fue ilustrado con una fotografía en el que aparecía el maniquí con el traje de la payesa catalana de la colección Regordosa acompañada de mobiliario y objetos para ambientar la escena (fig. 14). La figura sostenía una *filosa*,⁷³ por lo que probablemente se pretendía crear el efecto de un cuadro costumbrista semejante a los dioramas, tan habituales en aquellos años.



Fig. 14 Portada del catálogo de la Exposició de vestits regionals i d'època de los almacenes Jorba (1932) y contraportada con el traje de payesa catalana. Colección particular.

De entre las publicaciones que dieron testimonio de la muestra, destaca el artículo que le dedicó *La Veu de Catalunya* en el que su autor, el periodista Miquel Capdevila, más que entrar en descripciones y alabanzas detalladas de los vestidos, recordaba al lector que eran prendas de uso, no pasando por alto lo incómodos o poco prácticos que debían ser para la mujer que los llevaba, además de la dificultad que generarían para una adecuada higiene:

La colección de Ricardo Torres es reducida por su número, pero notabilísima por su valor. Se compone toda ella de trajes regionales de los estilos más puros que la señora María Regordosa, mujer de Bombita, pudo reunir, junto con abanicos y otros objetos de arte decorativo. [...] Todos estos vestidos son notables por la belleza y elegancia de líneas. Algunos, como el catalán, resulta

⁷² *Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època...*, op. cit. En el folleto-catálogo no aparece el nombre de Maria Regordosa, sino el de Ricardo Torres Reina.

⁷³ Probablemente se trata del conjunto formado por un huso y una rueca conservados en el Museo del Traje de Madrid, que ingresó con el resto de piezas que compusieron el lote adquirido a Edmund Peel (CE021908- CE021909).

una verdadera estilización que resalta frente a los otros más abarrocados de ornamentos y más holgados. Contemplando estos trajes se ve que las mujeres de las diversas regiones españolas que están representadas en la exposición del señor Torres ofrecían un hermoso espectáculo al que las veía; pero, en cambio, ellas debían desplegar mucho trabajo y mucho cuidado si querían ir limpias, por dentro y por fuera, y si querían rendir un poco de homenaje a la higiene.⁷⁴

La Vanguardia, por su parte, también hizo alusión a la muestra, alabando la museografía y la preocupación que tuvo la coleccionista al colocarlos sobre maniquíes articulados que permitieran apreciarlos mejor:

Son unos cuantos ejemplares tan sólo de los que atesoró su incansable esposa doña María Regordosa, quien constituía el prototipo de la verdadera coleccionista, no perdonando medio ni sacrificio para hacerse con un ejemplar en algún aspecto rico y suntuoso y luego instalándolo en vitrinas y maniquíes adecuados. Con algunos de ellos se ofrecen en la exposición de Casa Jorba, con muy buen acuerdo, pues no basta presentar los vestidos de forma que se vea su talla y su riqueza, sino que ganan doblemente presentados en maniquíes donde resalta, de mejor manera su corte y su confección, que eso se logra perfectamente colocándolos sobre figuras, si pudieran ser movibles, mejor que mejor. Unos cuantos trajes de mujer de los siglos XVII y XVIII a cual más pintoresco y rico dan perfecta idea de la variedad y suntuosidad de la colección del señor Torres, porque tratándose de que fuesen unos cuantos tan sólo, sé ha procurado presentar lo más abigarrado de la indumentaria regional española, como resulta de los vestidos de charra, de una murciana, de una segoviana, de una ibicense, de una valenciana y de una catalana.⁷⁵

Igualmente, y a pesar de no ser una exposición “oficial” ni mantener ninguna relación con la Junta de Museus, el *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona* quiso también hacer referencia a ella, alabando la iniciativa de los grandes almacenes y revelándonos que además de los trajes, «jubones, corpiños, chambras, manteletas y faldas se encuentran secundariamente expuestos en las dos vitrinas de la colección Torres Reina».⁷⁶ El éxito de la muestra se celebró con un banquete en las terrazas de *Can Jorba* con el que se agasajó a la prensa y a los coleccionistas.

La última vez que pudieron verse los trajes fue en el año 1935 en Barcelona, con motivo de la celebración de la primera exposición monográfica dedicada a la colección Regordosa en su totalidad. La muestra, que tuvo lugar en el Museo de Artes Decorativas de Barcelona, vino precisamente motivada por el depósito de la colección de trajes que realizó Ricardo Torres siguiendo la voluntad de su esposa, pues María Regordosa había manifestado en vida su intención de legar los vestidos a los museos barceloneses una vez tuviera concluida la colección.⁷⁷ Fue organizada por la *Associació dels Amics dels Museus de Catalunya*, cuyo presidente, el pintor Pedro Casas Abarca, era amigo

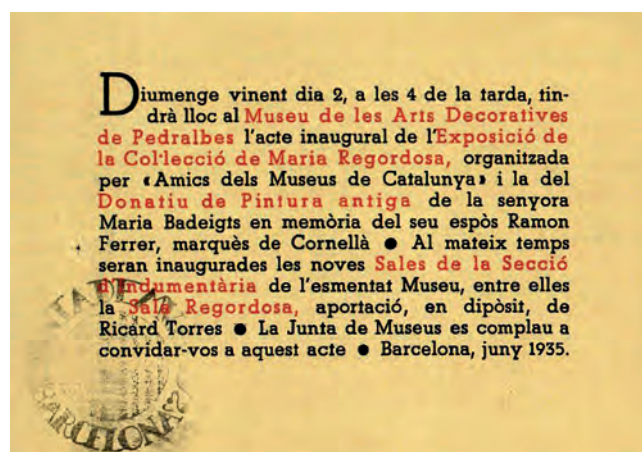


Fig. 15 Publicidad de la inauguración de la exposición monográfica dedicada a María Regordosa en el Museo de Artes Decorativas de Pedralbes (Barcelona) (1935). Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1-715-T-2653).

74 CAPDEVILA, Miquel. “L’exposició de vestits als magatzems Jorba”, *La Veu de Catalunya*, 2 de agosto de 1933, p. 19 [texto original en catalán, traducido por las autoras].

75 SERRA, Valerio. “Dos exposiciones de indumentaria”, *La Vanguardia*, 11 de julio de 1933, pp. 5-6.

76 RÀFOLS, Josep Francesc. “L’exposició de vestits regionals i d’època als magatzems Jorba”, *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, núm. 29, 1933, p. 305 [traducción del catalán por las autoras].

77 “Antiguitats”, *op. cit.*

íntimo de Ricardo Torres (fig. 15).⁷⁸ Los vestidos fueron instalados en la sala 45, antiguo *boudoir* de la reina, bautizada como «Sala Maria Regordosa» y presidida por un retrato póstumo de la coleccionista, realizado por el pintor Jaume Pizà Roig en 1924, a cuyos pies se depositaron varios ramos de flores (fig. 16).⁷⁹ La Junta de Museos editó el catálogo de la muestra, que hoy en día constituye la principal fuente para el estudio de la colección.⁸⁰ El resto de obras que la integraban se exhibió en una sala aparte, al ser una exposición de carácter temporal, aunque ambos conjuntos fueron inaugurados el mismo día.



Fig. 16 Inauguración de la “Sala Regordosa” en el Museo de Artes Decorativas de Pedralbes (Barcelona) (1935). Arxiu Fotogràfic de Barcelona (AFB A - 5 - 1 - S4 - 394)

Los principales diarios de Barcelona se hicieron eco de la inauguración de la exposición, acontecida el domingo 2 de junio, a la que acudieron diversos representantes de las instituciones políticas y culturales, así como otros miembros de las altas esferas sociales de la ciudad.⁸¹ El acto, que tenía que ser una fiesta, fue empañado por la repentina enfermedad del torero, que le privó de asistir.⁸²

Los vestidos permanecieron en la “Sala Regordosa” del Museo de Artes Decorativas hasta el estallido de la Guerra Civil, cuando fueron trasladados, al igual que el resto de las colecciones del Museo, a la iglesia de Sant Esteve de Olot (Gerona), para su salvaguarda.⁸³ Dicho traslado se pro-

78 Se habían conocido en los círculos taurinos y eran íntimos amigos. De hecho, Pedro Casas Abarca le dedicó un capítulo en sus memorias y fue nombrado tutor de Román Torres, el hijo del matrimonio, tras el fallecimiento de Ricardo Torres, en 1936. *Vid.* GAY, Joan. *P. Casas Abarca*. Barcelona: La Acadèmica, 1946, pp. 57-62.

79 Al ingresar en el Museo de Artes Decorativas se les otorgó un número de inventario que va del 24449 al 24450, que es el que figura en el catálogo de la muestra de 1935. Curiosamente, no aparece inventariado el traje de burguesa catalana ni el del bebé que porta en sus brazos, a pesar de que en las fotografías conservadas de la exposición sí que se aprecia el maniquí en la sala.

80 *Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa ...*, *op. cit.* En él aparecen inventariadas prácticamente todas las obras que la integraban, clasificadas por grupos de objetos. Estos se ordenan, en un primer nivel, por su cronología, errónea en algunos casos, y después, por el lugar de procedencia. Se proporciona, a su vez, una breve descripción de cada objeto que, en ocasiones, incluye la autoría o taller.

81 Además de la inauguración de la sala Regordosa, se celebraba la apertura de tres salas más. En primer lugar, una nueva sala destinada a la historia del vestido que albergaba 24 reproducciones de trajes históricos, desde el siglo XII hasta el XIX, confeccionadas bajo la dirección de Oleguer Junyent, y colocadas sobre maniquíes de Lambert Escaler. Estos vestidos habían sido expuestos en la sección retrospectiva de la Exposición Internacional del Mueble Barcelona (1923) y ahora pasaban a integrar las colecciones del Museo de Artes Decorativas, exhibiéndose en la sala 54. Además de estas reproducciones también había once vestidos que ya formaban parte de las colecciones municipales, un vestido de lagarterana donado por Santiago Marco, otros dos donados por Lluïsa Mates de Moles y Júlia Feller y, finalmente, otro depositado por Ricardo Torres, también procedente de la colección Regordosa. Otra de las nuevas salas era la que albergaba la donación de once vestidos antiguos procedentes de la colección Rocamora, que venían a aumentar las aportaciones que previamente habían sido realizadas. Finalmente, la última de las nuevas salas inaugurada albergaba una colección de mantones de Manila legada por Joan Artigas-Alart, que también recibió su nombre. También se celebraba la donación de pinturas, muebles y armas de la marquesa de Cornellá, así como el depósito de una espectacular carroza italiana del siglo XVIII, realizado por el marqués de Alfarràs. El gran interés de las muestras ocasionó que se ampliara el horario del Museo. *Cfr.* “Noves sales al Museu de les Arts Decoratives”, *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, núm. 51, 1935, pp. 229-242; *Diario de Barcelona*, 4 de junio de 1935, p. 13; *Diario de Barcelona*, 7 de junio de 1935, p. 11.

82 Al parecer, viajando desde Madrid a Barcelona para asistir a la inauguración, sufrió un ataque de hemiplejía que hizo que incluso se llegara a temer por su vida. Fue asistido por los doctores Barraquer y Fontbona que lograron salvarle. *Cfr.* *Diario de Barcelona*, 2 de junio de 1935, p. 3.

83 En algunas fuentes se señala, erróneamente, que el depósito de trajes se devolvió a Ricardo Torres al estallar la guerra. *vid.* CARBONELL, Silvia. “La formació dels museus tèxtils a Catalunya”. En: BASSEGODA, Bonaventura; DOMÈNECH, Ignasi. “Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX”. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2016, p. 138.

dujo a principios de enero de 1937.⁸⁴ Tras el conflicto bélico, los trajes no se colocaron de nuevo en la sala Regordosa, lo que motivó que el depósito fuera reclamado por su hijo, Román Torres. La reclamación fue dirigida por Pedro Casas Abarca al Director de los Museos de Barcelona, Javier de Salas:

[...] Y como es deseo de mi pupilo rehacer su deshecho patrimonio, y conservar de nuevo en su casa lo que con tanto cariño fueron reuniendo sus ascendientes, solicito de V. tenga a bien dar las órdenes oportunas a fin de que nos sea devuelto cuanto en propiedad de mi pupilo fue expuesto en el Museo antes citado, justicia que espera merecer de V. cuya vida guarde Dios muchos años.⁸⁵

El 19 de septiembre de 1941 la Junta de Museos de Barcelona se reunió y acordó tratar de que Román Torres desistiera de sus intenciones:

Se lee una comunicación de don Pedro Casas Abarca, en calidad de tutor de don Román Torres, solicitando la devolución del depósito que hiciera al museo la madre de este último, dona Maria Regordosa [sic]. Se acuerda manifestarle el deseo de que desista de su propósito y darle la seguridad de que en breve la colección será instalada en las debidas condiciones.⁸⁶

No obstante, la institución no pudo convencer a Román Torres y la colección de trajes regionales regresó a sus manos. De esta forma, las circunstancias hicieron que los deseos originales de la coleccionista, que en vida había manifestado su intención de donarlos a los museos barceloneses, no pudieran verse cumplidos, como tantas veces ocurre con las colecciones particulares.

Hasta ahora, el destino posterior de la colección Regordosa era incierto. No obstante, la presente investigación nos ha permitido descubrir su actual paradero. Así, tras permanecer un tiempo en poder de Román Torres y sus descendientes, en abril de 1991 afloró al mercado, poniéndose a la venta a través de la empresa Edmund Peel Fine Art S.L., junto con otras piezas de indumentaria que formaban parte del mismo lote. Se conserva el expediente de compra, documento de gran interés, pues nos permite conocer los detalles de la misma y se proporciona un inventario detallado de las diversas piezas que integraban el lote.⁸⁷ En él se señala que Edmund Peel Fine Art S.L., consciente del gran valor de la colección, la ofreció directamente al Museo del Pueblo Español de Madrid, actual Museo del Traje:

Es nuestro deseo que esta colección, formada a comienzos de siglo y almacenada desde hace muchos años, no se disperse en el negocio anticuario, sino que se integre en donde tenga su mejor destino, que en este caso sería el museo citado [Museo del Pueblo Español de Madrid]. Realizado el recuento y examen de la misma, resulta estar compuesta de 138 piezas y, en consecuencia, se ha efectuado una detallada valoración que nos ha llevado a estimarla en dos millones de pesetas, cifra que sería su precio de venta al Estado.⁸⁸

Dicho museo inmediatamente se interesó por ella. La actual responsable de las colecciones del mencionado museo, Concha Herranz, entonces en el inicio de su carrera, fue la encargada de examinar la colección y valorar la pertinencia de su adquisición, no dudando ni un instante en el gran valor y calidad de la misma, y así se lo transmitió al entonces director, Manuel Berges Soriano, que procedió a formalizar la compra por el citado precio.

84 Agradecemos a Yolanda Pérez la ayuda prestada para poder localizar parte de la documentación relativa a la Guerra Civil. Para más información acerca de las colecciones confiscadas durante el conflicto bélico recomendamos consultar su tesis doctoral, en la que también proporciona algunas noticias sobre la colección Regordosa. PÉREZ, Yolanda. *Per camí de cendres: la confiscació i l'exode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936-1939): trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora* Tesis doctoral. Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història de l'Art, 2015, pp. 284-293.

85 Cfr. *Cancel·lació dels dipòsits de Maria Regordosa i de Juan i Francisco Canals i dipòsit d'un quadre procedent de l'Arxiu Històric de la Ciutat*. Fondo de la Junta de Museus de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1-715-T-2902).

86 Cfr. *Acta de la sessió de la Junta de Museus de Barcelona de 19-09-1941*. Fondo de la Junta de Museus de Barcelona. Arxiu Nacional de Catalunya (ANC1-715-T-795), p. 5.

87 Cfr. Archivo Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Caja 121, Expediente 26.

88 *Ibid.*

En dicho expediente, no obstante, no aparece citada en ninguna parte la procedencia de la colección ni el nombre de la coleccionista, sino que figura como “Una colección de indumentaria popular española”. Se señala, a su vez, que se trata de “piezas históricas que figuraron en la Exposición de Sevilla en 1929 y en el Palacio de Pedralbes” y que el lote ofrecido “complementa dichos fondos [los del entonces Museo del Pueblo Español], entre los que destacan piezas fechadas en el siglo XVIII, trajes barceloneses de los que tenemos poca representación, valencianos, murcianos, salmantinos y otros objetos, como flautas y husos. Todas ellas están perfectamente documentadas, debido a que gran parte se relacionan en los catálogos de las referidas exposiciones”.⁸⁹ El lote que ingresó, no obstante, se componía de un total de 215 piezas textiles y de indumentaria – no las 134 señaladas por Edmund Peel –, además de algunos objetos,⁹⁰ inventariados con los números 21696 a 21910, ambos inclusive.

La mayoría de los trajes se conservan en las reservas del Museo, a excepción del traje de ibicenca, que se exhibe en la sala permanente. Algunas prendas del traje de murciana se han mostrado al público en la reciente exposición *Iconos de estilo. Una mirada a la indumentaria tradicional*;⁹¹ una muestra comisariada por Olivier Saillard y organizada conjuntamente por el Palais Galliera de París y el Museo del Traje de Madrid, celebrada en la capital francesa (marzo de 2017 a enero de 2018) y trasladada con posterioridad a Madrid (de marzo a junio de 2018).⁹²

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos la colaboración desinteresada de las siguientes personas e instituciones: Enrique Borobio (Diputación de Soria), Josep Capsir (Museu del Disseny, Barcelona), Sílvia Carbonell (Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa), Enric Carranco y Jordi Carreras (Balclis), Rodrigo de la Fuente (subdirector del Museo del Traje, Madrid), Pablo García Calvente (experto en maniqués), Mario Gonzalez (indumentarista), Concha Herranz (Museo del Traje, Madrid), M^a Antonia Herradón (Museo del Traje, Madrid), Rosa Lorenzo (Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca), Antonio Martín (presidente de la Asociación Etnográfica Don Sancho de Zamora), Esther Miguel (especialista en estudios sobre la tradición), Josep Padró (investigador independiente), Carmina Pairet (L'Arca de l'Àvia, Barcelona), Yolanda Pérez (Setdart), Montse Peris (Centre de Documentació Museu del Disseny de Barcelona), Francesc Xavier Rausell (Escuela de indumentaria Cànem de Valencia), Neus Ribas (directora del Museu d'Arenys de Mar), Ricardo Torres (descendiente de María Regordosa), Silvia Ventosa (Museu del Disseny, Barcelona).

89 Cfr. Archivo Museo del Traje-Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico, Caja 121, Expediente 26.

90 Como curiosidad, señalar que entre los objetos se encuentra un fragmento de dedo de uno de los maniqués de los trajes, que en el inventario del museo figura catalogado erróneamente como un exvoto (inv. 21903), así como en una publicación especializada sobre el tema. Vid. VALADÉS SIERRA, Juan Manuel. “Una aproximación a los exvotos españoles del Museo Nacional de Antropología”, *Anales del Museo Nacional de Antropología*, vol. III, 1996, p. 229.

91 Las piezas exhibidas del traje de murciana de la colección Regordosa son el jubón y el delantal, ya que la falda y el pañuelo de pecho no se corresponden con los que vestía el maniquí original. El pañuelo que luce el maniquí de la exposición madrileña, no obstante, también forma parte de la colección Regordosa (CE021795), mientras que la falda procede de otra colección de indumentaria regional murciana (CE009516).

92 Precisamente, gracias a que el vestido de murciana ha participado en dicha exposición hemos podido descubrir que la colección Regordosa se conservaba en el Museo del Traje de Madrid, en el que, como hemos señalado, no constaba registrada la procedencia original de la colección. Dicho hallazgo ha sido posible gracias a la ayuda indispensable de Antonio Martín y Enrique Borobio, que durante la presentación de la comunicación en el III Seminario de La Palabra Vestida que da origen al presente artículo, identificaron dicho traje, entre otros, en varias de las imágenes antiguas de la colección Regordosa mostradas a lo largo de la comunicación. También ha sido indispensable la ayuda de Concha Herranz, conservadora de indumentaria del Museo del Traje, que nos ha confirmado que los vestidos se conservan en dicho museo y nos ha ayudado a localizar las diferentes prendas.

BIBLIOGRAFIA

- ÁNÓNIMO, "Antiguitats", Vell i Nou, año 1, número 4, Barcelona, 1-7-1915, p. 14.
- ÁNÓNIMO, "Noves sales al Museu de les Arts Decoratives" y "Exposició de la col·lecció Regordosa", Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, vol. V, núm. 51, agosto, 1935; pp. 229-242.
- ARCO, Ricardo del. El Traje popular altoaragonés: aportación al estudio del traje regional español. Huesca: V. Campo, 1924.
- BELTRÁN, Clara. Oleguer Junyent, pintor-escencenógrafo. Entre la tradicion y la modernidad (1899-1936). Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2020.
- BELTRÁN, Clara. "Muebles para una gran dama: la colección de mobiliario de Maria Regordosa i Jover". En: El moble, també qüestió de dones Associació per a l'Estudi del Moble i Museu del Disseny de Barcelona, 2021, p. 123-136.
- BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles; "Maria Regordosa i Jover". En: Repertori de col·leccionistes i col·leccions d'art i arqueologia de Catalunya (RACAAC), 2019, recurso electrónico.
- BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles; "Maria Regordosa i Oleguer Junyent: amistat i passió col·leccionista". En: Mercat de l'art, col·leccionisme i museus, 2018. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 107-15.
- BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles; "Tres trajes de segoviana de la colección de María Regordosa de Torres Reina", Enraiza2 [Especial fotografía y tradición], núm. 30, setembre de 2018, pàg. 8-9.
- BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles. "La fascinación por la indumentaria. La colección de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920)". En: Libro de actas del I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda. 17 y 18 de Noviembre de 2017. Barcelona: Fundación Historia del Diseño, pp. 56-65.
- BELTRÁN, Clara; LÓPEZ, M^a Ángeles. "La colección de María Regordosa de Torres Reina (1888-1920) en la Exposición Iberoamericana". En: Actas del I Congreso Internacional sobre la Exposición Iberoamericana de 1929 [título orientativo], en prensa.
- BECERRIL, Margarita. "La Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa". En: PASCUAL, Francisco R.; CEA, Antonia; CASADO, Concha. Tipos y trajes de Zamora, Salamanca y León Acuarelas de la Escuela Madrileña de Cerámica. Zamora: Caja de Zamora, 1986, pp. 17-29.
- CAMPOS, Fernanda. Estudio del traje regional segoviano. Madrid: Talleres Voluntad, 1924.
- CARBONELL, Silvia. "La formació dels museus tèxtils a Catalunya". En: Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus. Noves dades sobre el patrimoni artístic de Catalunya al segle XX. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016, pp. 125-155.
- CARBONELL, Silvia. "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña", Datatèxtil, núm. 21, Terrassa, 2009, pp. 5-27.
- CARBONELL, Silvia. El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya: segles XVIII-XX. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.
- CARRETERO, Andrés. "Museo del Traje: breve presentación", Indumenta: Revista del Museo del Traje, núm. 0, Madrid, 2007, pp. 13-22.

- Catálogo del Palacio de Bellas Artes: sección de arte antiguo. Sevilla: Imprenta de la exposición, 1930, pp. 179-204.
- Catàleg de la col·lecció Maria Regordosa de Torres Reina exhibida per Amics dels Museus de Catalunya al Museu de les Arts Decoratives del 2 al 30 de juny del 1935. Barcelona: Junta de Museus, 1935.
- COMBA, Manuel. Trajes regionales españoles. Madrid: Ediciones Velázquez, 1977.
- D'IVORI, Joan. Vestits típics d'Espanya, vol. I, Catalunya, Balears i València. Barcelona: Orbis, 1935. Exposición del traje regional: guía: Madrid-1925, Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid: Imp. de "Artes de la ilustración", 1925.
- FERRÉ, Adelaida "Els vestits regionals de la sala Regordosa", Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona, núm. 69, Barcelona, febrero 1937, pp. 33-42.
- GARCÍA, Antonio; DOMÍNGUEZ, Juan. El traje regional salmantino. Madrid: Espasa-Calpe, 1940.
- GARCÍA, Pablo. El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2016, pp. 34-50.
- GARRICH, Montserrat; VENTOSA, Silvia. Els vestits populars a Catalunya. Figueras: Brau Edicions, 2014.
- GAY, Joan. P. Casas Abarca. Barcelona: La Académica, 1946, pp. 57-62.
- HERRADÓN, María Antonia. "Joaquín Sorolla, agente cultural". En: Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla, Madrid: Fundación Museo Sorolla-Palacios y Museos, 2013, pp. 31-39.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia. "Icono y Patrimonio. El Traje popular en la Edad de Plata". En: La Palabra vestida II. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2016, pp. 67-95.
- HOYOS, Luis de, "Etnografía española: cuestionario y bases para el estudio de los trajes regionales". En: Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnología y Prehistoria, vol. 1, Madrid, 1922, pp. 91-129.
- HOYOS, Luis de, "El método etnográfico en el estudio de la indumentaria regional en España". En: Asociación Española para el Progreso de las Ciencias, Congreso de Barcelona, Madrid, 1929, pp. 81-99.
- HOYOS, Luis de; HOYOS, Nieves de. Manual de Folklore. La vida popular tradicional. Madrid: Revista de Occidente, 1947.
- HOYOS, Nieves de. El traje regional. Madrid: Publicaciones Españolas, 1959.
- Les cires de Pierre Imans. Les mannequins d'art Pierre Imans, les sujets reproduits dans les pages ci-après sont les derniers modèles de la collection de fillettes à figure de cire, les reproductions sont classées par ordre d'âge [catalogue commercial]. Paris, 1920.
- LÓPEZ, María Ángeles, "Maria Regordosa de Torres Reina i la seva fascinació pel col·leccionisme", Butlletí del Reial Cercle Artístic, época II, núm. 27, 2008, pp. 3-4.
- MAGANTO, Esther. "Los picaos en la indumentaria tradicional segoviana. Tipología, simbología y particularismos". En: La Palabra vestida I. Soria: Diputación Provincial de Soria 2015, pp. 219-244.

- MAGANTO, Esther. "La montera segoviana. Del uso social al uso ritual (siglos XVII-XXI)". En: La Palabra vestida II. Soria: Diputación Provincial de Soria, 2016, pp. 219-243.
- Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig a 1er d'agost de 1933, quart pis, secció de comunicacions: expositors Ricard Torres Reina, Lluís Tolosa i Giralt, Comtessa de Vilardaga, Magatzems Jorba, Barcelona, 1933.
- MATEU, María Lena. "El clauer en Ibiza a partir de la documentació del s. XVII (Aspectos formales, sociales y simbólicos)", Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, vol. 51, núm. 2, 1996, pp. 155-181.
- MATEU, María Lena. "Metodología y experiencia en la investigación etnohistórica: la evolución de las gonelles en Ibiza según la documentación escrita y gráfica (siglos XVIII-XIX)", Revista de dialectología y tradiciones populares, vol. 58, núm. 1, Madrid, 2003, pp. 85-152.
- MATEU, María Lena. "La indumentaria tradicional ibicenca en el siglo XX. Recuperación patrimonial del pasado y progresiva pérdida de implantación social", Revista de Folklore (Fundación Joaquín Díaz: Caja España), octubre 2011, núm. 356, pp. 21-51. Disponible en línea en: www.funjdiaz.net/folklore/pdf/rf356.pdf (consultado el 21 de abril de 2018).
- MATEU, María Lena. "La participació eivissenca, de la mà del mestre Albert, en l'exposició del "Traje regional" a Madrid (1925)", Eivissa, núm. 52, Eivissa, 2012, pp. 72-81.
- MUNRO, Jane. Mannequin d'artiste, mannequin fetiche. Paris: Paris-Musées, 2015.
- ORTIZ, José. Tipos y trajes de España, Espasa Calpe, Madrid, 1930.
- ORTIZ, José. España tipos y trajes, Publicaciones Ortiz-Echagüe, Madrid, 1957.
- PALENCIA, Isabel de. El traje regional de España. Su importancia como expresión primitiva de los ideales estéticos del país. Madrid: Editorial Voluntad, 1926.
- PÉREZ, Yolanda, Per camí de cendres: la confiscació i l'èxode de les col·leccions d'art privades de Barcelona durant la guerra civil (1936-1939): trajectòries de les col·leccions Muntadas i Rocamora. Tesis doctoral inédita. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Geografia i Història, Departament d'Història de l'Art, 2015, pp. 284-293.
- PITARCH, Covadonga. "La mirada etnográfica de Sorolla". En: Fiesta y color. La mirada etnográfica de Sorolla. Madrid: Fundación Museo Sorolla-Palacios y Museos, 2013, pp. 13-21.
- RÀFOLS, Josep Francesc. "L'Exposició de vestits regionals i d'època als Magatzems Jorba", Butlletí dels museus d'art de Barcelona, vol. 3, núm. 29, 1933, pp. 304-208.
- RAUSELL, Francesc Xavier. Indumentària tradicional valenciana, vol. I, Matèries primers, color i ornamentació en la roba tradicional. Valencia: Andana, 2014.
- RAUSELL, Francesc Xavier. Indumentària tradicional valenciana, vol. II, La construcció del vestit tradicional valencià. Valencia: Andana, 2015.
- RAUSELL, Francesc Xavier. Algunas consideraciones básicas sobre el vestido tradicional valenciano. En: La Palabra vestida II. Soria: Diputación Provincial de Soria, pp. 189-204.
- Sala María Regordosa: catàlego: expositor: D. Ricardo Torres Reina. Exposición Ibero-Americana (1929-1930: Sevilla, Andalucía). Barcelona: A. G. Belart, 1929.
- SOSA, Francisco de. Introducción a la historia de la indumentaria en España, Madrid: Istmo, 2007.

- STORM, Eric. "La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: una perspectiva comparada (1890-1937)". En: *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, núm. 82, 2011, pp. 161-185. Disponible en línea en: <https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/19174/cultura%20regionalist%20AYER.pdf>, p. 5 (consultado el 21 de abril de 2018).-
- VALADÉS SIERRA, Juan Manuel. "Una aproximación a los exvotos españoles del Museo Nacional de Antropología", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, vol. III, 1996, p. 211-234.
- VEGUE, Ángel, "La exposición del traje regional", *Arte Español. Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*, año XIV, vol. VII, número 6, 1925, pp. 207-224.
- VV. AA. Sorolla y su idea de España. Estudios preparatorios para la Hispanic Society of America (cat. de la exposición). Madrid: Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Museo Sorolla, 2009.
- VV.AA. Vestits per a l'ocasió. La indumentària en els ritus de pas. Arenys de Mar: Ajuntament d'Arenys de Mar, 2016.
- VELLINOU, "Els vestits de Maria Barrientos i els ventalls de Maria Regordosa", *Vell i nou*, número 8, 1915, pp.1-4.

NOTAS SOBRE LA JOYERÍA SORIANA A TRAVÉS DE LA PINTURA DE VALERIANO BÉCQUER.

Enrique Borobio Crespo

Sobre los cruzados y pecheras de las mujeres representadas por Valeriano D. Bécquer. en sus cuadros y dibujos aparecen lo que, a nuestra vista, parecen ser collares de pasta vítrea y de coral y plata a los que se les han engarzado medallas y cruces.

Hasta el momento se ha estudiado poco la joyería de la provincia de Soria siendo escasos los trabajos publicados respecto a esta materia. En la monografía sobre el vestido popular que realizó Esther Vallejo¹ se cita tan sólo el listado de piezas de joyería que formaron parte de la exposición de 1925. Los estudios de Javier Herrero Gómez² relativos a la platería de la provincia de Soria están centrados en la obra de los plateros destinada a la Iglesia y a las instituciones civiles quedando por estudiar toda la joyería de uso personal. Seguramente este tema es uno de los menos conocidos y de los que encierra mayor arcaísmo y riqueza respecto a su uso. Es cuanto menos llamativo que otros territorios del Occidente castellano y leonés tengan monografías o estudios en los que la joyería popular adquiere un protagonismo indiscutible, mientras son casi inexistentes los datos que se conocen sobre este tipo de joyería en las provincias de Burgos, Segovia y Soria. Por ello vamos a intentar perfilar un catálogo de la joyería del Páramo, la Sierra y la Ribera según las piezas representadas por Valeriano en su obra, así como a través de las localizadas en nuestro trabajo de campo. Aunque la joyería popular guarda patrones comunes que ayudan a equiparar a sus portadores con una identificación comarcal o local, mantiene una fuerte unión con el gusto personal y el estatus social.



Vueltas de coral. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

1 Vallejo, E. (2006). *El Vestido Popular de Soria* (p. 153- 154). Soria: Diputación Provincial de Soria.

2 Herrero Gómez, J. (2000). *Platería soriana, 1600-1800: (arciprestazgos de Tierras Altas y Pinares)*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

En estas primeras décadas del S. XXI aún hemos podido ver en la localidad zamorana de Villalcampo a las mujeres en su día a día luciendo vueltas de corales similares a las que los Bécquer vieron sobre las camisas y cruzados del Páramo de Villaciervos o las que reseña Loperráez³ a finales del S. XVIII en su descripción del obispado de Osma. Posiblemente los Bécquer pasearon por la provincia de Soria en plena decadencia del uso de este tipo de aderezos siendo este gusto por adornarse con vueltas de coral y plata una moda antigua que solo quedaba en las zonas más arcaicas que se resistían a abandonar las vetustas modas de vestir y engalanarse. Es probable que Valeriano, en su labor de recopilar estos antiguos modos de vestir, quisiera plasmar con gran realismo este tipo de aderezos pese a formar con sólo dos trazos el dibujo de los corales, las medallas y las diferentes tipologías de cuentas de plata.



Cuentas sueltas de coral. Recopiladas por Hermenegildo García Verde a principios del S.XX en el Páramo de Villaciervos (Soria). Colección Pilar García Llorente.

Collar de coral. Villaciervos (Soria). Recopilado por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente. Fotografía P. Goyenechea.

Seguramente el cuadro de la “Hilandera en las cercanías de Burgo de Osma” sea el que refleje con mayor detalle la composición de este tipo de collares. A la vista del espectador quedan diez cuentas de coral natural de tonos anaranjados que se separan de dos en dos por bolas lisas de plata. Las cuentas de coral que aparecen en la imagen eran las que menor precio adquirirían en el mercado ya que estas mantenían la forma original de la rama y tan sólo tenían un pulimento y la posterior perforación para su engarce.

Llama la atención que los inventarios de bienes coetáneos a la estancia de los Bécquer en la provincia de Soria no muestren esta riqueza y sean raras y escasas las referencias a los corales y las joyas cuando los precios de su tasación eran bajos en comparación con otras prendas que sí aparecen reflejadas. Sirva como ejemplo un inventario de la localidad de Fuentecambrón donde leemos “*De santas, corales y una cruz de plata 28 reales, una saya morada en 20 reales, una capa nueva en 120 reales*”⁴. Más cercano a la localidad de El Burgo de Osma es este otro inventario de la localidad de Berzosa en el

3 En Loperráez Corvalán, J. (1788). *Descripción histórica del Obispado de Osma. Tomo II* (pp. 4-5). Madrid: Imprenta Real, se dice referente a las mujeres de Pinares: “cárguense generalmente en los días festivos y de funciones de corales y planchas de plata”.

4 A.H.PSO. Caja 5533. Cuadernillos sueltos. Inventario y tasación de los bienes muebles y raíces de Bartolomé Rincón de Fuentecambrón, 1860.

que quedó anotada la siguiente descripción: “Tres vueltas de corales y tres imágenes de plata en 24 reales, tres mantillos buenos y malos en 55 reales”⁵. Como decíamos, el uso de este tipo de aderezos es ya residual en la segunda mitad del S. XIX por lo que tenemos que bucear en la documentación notarial de finales del XVII y del S. XVIII para encontrar copiosas anotaciones sobre este tipo de adornos cuyas descripciones son similares a las piezas que vemos reflejadas en cuadros y dibujos como “El baile”, “La panadera de Almazán”, o “Aldeanos de Fuente Toba”. El vaciado de los inventarios de bienes de la localidad de Langa de Duero efectuado por José María Izquierdo Bertiz aporta numerosas referencias a este tipo de aderezos. En los de finales del siglo XVI ya se encuentran reseñas a estas piezas, caso del inventario de bienes llevados al matrimonio de Juan del Arrabal y su mujer de 1585 en el que se menciona “*un sartal con veinte y una docena de corales y trece cuentas de plata y con cuatro extremos y una tableta de plata*”⁶. En los contratos de matrimonio es habitual que se le entreguen sargas y planchas de plata a la novia. Durante el siglo XVII y hasta la mitad del siglo XVIII las referencias son abundantes. Anotamos seguidamente tres ejemplos⁷; el primero es el inventario de bienes de Pedro Benito realizado en 1617 donde se alude a “*dos vueltecillas de corales con una patenilla de plata y tres cuentas negras*”. La segunda nota corresponde a los bienes inventariados en 1669 a Benito Leñero en la que figuran “*seis ramales de corales crecidos con diez y seis canutos de plata con un agnus sobredorado que todo pesa una libra*”. El último ejemplo, un poco más tardío, es el inventario de Andrés Redondo realizado en 1731 donde leemos “*una sarta de corales con sus bolas y canutos, con un santo de plata*”. Todas las mujeres que Valeriano representa en su obra soriana llevan collares a los que se les prenden lo que parecen ser medallas y alternan piezas intermedias de plata con los corales. La calidad artística y el interés documentalista del autor contribuyen a que, con unos conocimientos básicos de joyería popular, seamos capaces de diferenciar claramente las piezas representadas.

Anteriormente hemos hablado de las piezas esféricas de plata lisa que se intercalaban con coral en el collar de la “Hilandería en las cercanías de Burgo de Osma”. Estas mismas piezas las encontramos representadas en las obras del entorno del Páramo de Villaciervos. Su uso es común en varios de los collares localizados tanto en el Páramo como en sus alrededores. En Segovia estas piezas se denominan bollagras⁸ y en las tierras de la Sierra burgalesa calabacillas⁹. En la provincia de Soria, según los datos obtenidos para este estudio, toman la denominación de bolas, tanto las que son lisas como las que aparecen con extremos y labradas. Uno de los collares que forma parte de la colección del Museo del Traje CIPE (CE006900) procede de Villaciervos y tiene piezas de las dos tipologías citadas. Esta casuística se repite en un collar localizado en Talveila lo que nos dice que se usaban indistintamente en la misma pieza.

Con los corales también se engarzaban unas piezas de plata de estructura cilíndrica rematada con forma almenada. Su denominación varía según la geografía; por tierras del Occidente de Castilla y León se denominanalconciles o arconciles, pero pocas fuentes de la provincia soriana usan este término. De manea anecdótica referenciamos el inventario de bienes de Mateo Villate realizado en 1627 en Langa de Duero en el que anotaron “*dos vueltas de corales que pesan media libra con ochoalconciles sobredorados que son de plata y su patena también de plata*”¹⁰. En la provincia de Soria las denominaciones aplicadas a esta pieza son variadas, aunque todas ellas marcadas por su morfología; extremos, cañones y canutos junto con la de castilletes son las usadas en las fuentes¹¹. Al igual

5 A.H.PSO. Caja 5533. Cuadernillos sueltos. Inventario de bienes de Santiago Martínez, vecino de Berzosa, 1860.

6 Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.

7 Las tres notas siguientes proceden de Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.

8 Porro, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 114). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana “Manuel González Herrero”.

9 Término aportado por las vecinas de la localidad serrana de Castrillo de la Reina (Burgos) durante las sesiones de recopilación del patrimonio realizadas en septiembre de 2015 por la Asociación “Con las alforjas al hombro” en las cuales colaboramos.

10 Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*.

11 Inventario de bienes de Martín del Cura de 1655: “una sarta de corales de seis ramales tres a cada lado con seis cañones sobredorados y una patena de plata sobredorada y una cuenta de cristal sobredorada”. Inventario de bienes de Antón del Cura de 1682:

que pasa con las bolas, los encontramos en diferentes tamaños y completamente lisos sin decoración o labrados con líneas transversales y puntos en realce. En un mismo collar también podemos ver convivencia de varias tipologías de una misma pieza; sirva como ejemplo el depositado en el Museo del Traje CIPE (CE006916) procedente del Páramo de Villaciervos.



Lubete de plata en collar de pasta vítrea labrada. Valdeavellano de Tera (Soria).

En el cuadro de “El baile”, la mujer situada de pie en el extremo izquierdo de la tabla va enjogada con sargas de coral. En el hilo exterior, entre las piezas de coral, aparecen unas cuentas con forma de dos conos unidos por la base. Esta pieza, conocida en tierras segovianas con el nombre de *carrete*, es también típica de la joyería soriana localizándose su uso en collares y rosarios del Páramo de Villaciervos, El Valle y las Tierras Altas. Este tipo de piezas parecen formar parte de la joyería castellana ya que aparecen en gran cantidad en las provincias de Burgos, Segovia y Soria y en menos medida en la joyería zamorana o leonesa. En la localidad de Valdeavellano de Tera denominaron a estas piezas “*lubete*”, término que también aparece en el inventario de los bienes de Ntra. Señora de las Espinillas de esta misma localidad valleja¹². Este apelativo es muy similar al de “*tubete*” por lo que seguramente haga referencia a esta modalidad cónica de castilletes. Desde el Páramo de Villaciervos hasta la sierra burgalesa fue común el uso de collares compuestos casi íntegramente por diferentes piezas de plata con forma esférica, tubular y bicónica. De este tipo de collares hemos podido localizar uno proveniente del Páramo y recogido por Hermenegildo García Verde en los años 20 del pasado siglo. Está compuesto por catorce piezas de plata (siete cuentas bicónicas, cuatro bolas y tres tubulares) entre las que aparecen pequeñas cuentas de coral y de cristal, alguna de ellas de forma alargada denominadas “*plumas*” en otras latitudes.

Muchos autores han querido ver paralelismos entre estos collares y los usados por los moriscos que podemos ver en los tesoros de Mondújar y Bentarique. A comienzos del S. XVII Aznar Cardona alude de una forma sarcástica al trance de los exiliados moriscos en Aragón: “*iban de cuando en cuando muchas mujeres hechas unas devanaderas, con diversas patinillas de plata a los pechos, colgadas de los cuellos con gargantillas, collares, arracadas, corales*”¹³. Casualmente esta nota guarda gran similitud con la que casi dos siglos después hizo Loperráez sobre las pinariegas del Obispado de Osma.

“una sarta de corales de seis ramales con diez y seis canutos de plata que pesan media libra”.

12 González Blasco, P. (1998). *Notas sobre Valdeavellano de Tera (Soria)* (p. 253). Madrid: Anzos S.L.

13 Aznar Cardona, P. (1612). De la condición, trato y traje, comida, oficio, vicio y pestilencia pegajosa de los moriscos.



Rosario de cuentas de vidrio bicolor con cuentas cónicas de plata. Torrubia de Soria (Soria).

Collar infantil compuesto de dos vueltas de coral y dos medallas. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria)–Diputación de Soria.



Collar de coral y diferentes tipologías de cuentas de plata. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).



Collar de coral y diferentes tipologías de cuentas de plata. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Collar de coral. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.





Collar. Villaciervos (Soria). Recopilado por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente.

Gargantilla de terciopelo con patena y diferentes medallas. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Valeriano recoge al cuello de la niña del cuadro de “El baile” un collar de lo que parecen ser cuentas de vidrio de color azul claro parecidas a las que aparecen intercaladas en algunos de los ejemplares de Villaciervos que describimos anteriormente. El trabajo de campo nos ha permitido localizar varios collares de pasta vítrea labrada e incolora simulando los de cristal de roca. Este tipo de collares fueron comunes en el S. XVII siguiendo las modas centroeuropeas, posiblemente venecianas o milanesas. Pudiera ser que este tipo de collares fueran los que Valeriano representara en las niñas y el uso de corales y medallas estuviera reservado para mozas y mujeres casadas; sin embargo, conocemos un ejemplo de un pequeño collar de coral procedente de la localidad de Talveila compuesto por dos vueltas de pequeñas piezas de rama de coral y dos medallas.

De las sartas de coral prendían uno o varios colgantes de plata; seguramente sean cruces, relicarios o medallas lo que Valeriano quiere representar en sus cuadros reflejando de esta manera

que los collares de las sorianas estaban formados con este tipo de elementos junto a los hilos de coral. Teniendo en cuenta el objetivo del presente ensayo, consideramos necesaria la realización a mayores de un estudio detallado y particular de las piezas que hemos localizado en las comarcas que retrataron los Bécquer. La vieja costumbre de enterrar a las mujeres con el coral como recogimos en la localidad de Rollamienta, hace que muchas de las piezas de platería aparezcan sueltas o reutilizadas prendidas de una cinta de terciopelo. En el caso de los collares localizados que mantienen las medallas, estas aparecen atadas a las vueltas mediante unos hilos de cáñamo, pero es cierto que en alguno de los cuadros de Valeriano parecen estar prendidos con una especie de cinta.

Rara vez las anotaciones de la documentación notarial coetánea a la estancia de los hermanos Bécquer en la provincia describen la tipología de cruces, relicarios o joyeles, aunque en ocasiones aparecen como “santas¹⁴”. Estas santas son seguramente en su mayoría medallas de plata con variadas advocaciones marianas tanto locales como otras más populares que se difundieron por toda la geografía española. Las medallas documentadas y que parecen estar reflejadas en la obra de Valeriano se pueden dividir en dos grupos; por un lado, encontramos una pequeña muestra de medallas recortadas. Su forma se corresponde con el perfil exterior de la imagen representada, apareciendo a veces sobre una pequeña columnita o rodeada por un cerco a modo de anillo unido a la figura por su base. Tal cerco puede ser liso o formar una espinera a modo de dientes de sierra orientados hacia el exterior. En el Museo del Traje CIPE (CE006905) se conserva una pequeña imagen de Ntra. Sra. de Nieva procedente de Villaciervos confeccionada en chapa recortada. A pesar de estar muy desgastada se aprecia la representación de la Virgen de pie vestida con manto triangular sosteniendo al Niño en su brazo izquierdo y apoyada sobre la luna en cuarto creciente y un angelote. Esta pieza llegó al museo cosida a una cinta de terciopelo con otras medallas que seguramente formaran parte de un antiguo collar. El museo madrileño también tiene catalogada en esta localidad una medalla formada por una lámina de plata en forma de corazón muy desgastada también seguramente por el uso. En ella aparece la Virgen de Valvanera coronada y sentada con el Niño en el brazo derecho y una rama florida en el izquierdo. Posiblemente formaba parte del mismo conjunto anteriormente citado.

La gran mayoría de los ejemplares localizados corresponden a las conocidas como medallas caladas en diferentes tamaños. Su cuerpo contiene frecuentemente huecos o vanos en la imagen que representan, en los atributos de que están dotadas o en la orla que rodea gran parte de la figura a modo de glorificación en cuya parte central superior está el asa de sujeción. En las medallas que hemos encontrado reconocemos las archiconocidas iconografías marianas de la Virgen del Prado de Talavera de la Reina¹⁵, la Virgen del Sagrario de la Catedral de Toledo¹⁶, las advocaciones segovianas de Ntra. Sra. de Nieva, la de Santa María la Real de Nieva, la del Henar en Cuéllar¹⁷ y la riojana Virgen de Valvanera¹⁸ a la que tanta devoción expresó el sexmo de Fren-tes. Cabe destacar que, aunque estas medallas son piezas que no tienen un excesivo valor histórico-artístico, componen un gran conjunto en la joyería tradicional hispánica del S. XVIII. No podemos olvidar las devociones locales como San Saturio, patrón de la ciudad de Soria. El Museo del Traje CIPE (CE006902- CE006913) conserva dos medallas de este santo soriano. Una es de chapa de plata calada y decorada en relieve reconociéndose en ella una producción similar a la de

14 A.H.P.S.O. Caja 5533. Cuadernillos sueltos. Inventario y tasación de los bienes muebles y raíces de Bartolomé Rincón de Fuentecambrón, 1860. Es curioso como en un territorio tan lejano a la provincia de Soria como es el Aliste zamorano, Gustavo Cotera recoge este mismo hábito de descripción. Cotera, G. (1999). *La Indumentaria tradicional en Aliste* (p. 244). Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.

15 Gracias al trabajo de campo realizado hemos podido localizar en domicilios particulares varios ejemplares de medallas con esta iconografía en las localidades de Camparañón, Talveila, Tera y Vinuesa. El Museo del Traje CIPE (CE006910) conserva un ejemplar de la localidad de Navalcaballo.

16 El Museo del Traje CIPE (CE006901) conserva una medalla de esta iconografía toledana tan común a finales del S. XVI, pero encontramos también otras medallas de esta misma representación mariana, aunque con diferente iconografía en localidades como Casarejos y El Royo.

17 Las iconografías marianas segovianas del Henar y Nieva han aparecido en medallas a lo largo de toda la geografía provincial destacando el área fruto de este estudio, caso de las localidades de Cabrejas del Pinar, San Leonardo, Talveila, Vinuesa y El Royo.

18 Ya hemos referenciado medallas con esta iconografía mariana depositadas en el Museo del Traje CIPE de la localidad de Villaciervos, pero durante nuestro trabajo de campo hemos podido documentar más ejemplares en localidades como Calatañazor o Talveila.

las medallas marianas. En el centro presenta la imagen del busto de San Saturio y a su alrededor una fina orla de rocallas asimétricas. La otra también es calada y decorada en relieve, pero en esta el santo aparece en pie sobre un pedestal con báculo en la mano de derecha. Fue mucha la devoción que se profesó al santo en el Páramo; de hecho, durante el trabajo de campo hemos podido localizar hasta antiguos pendientes con el busto del patrón de la ciudad.

Al igual que pasa con las medallas recortadas, las de bulto redondo son las menos extendidas en el Páramo y la Sierra, aunque es cierto que las conocidas popularmente como “pilaras”



Diferentes medallas de la Virgen de Nieva. Dos de ellas procedentes de la localidad de El Royo (Soria) y la tercera procedente de la localidad de Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).



Medalla romana. El Royo (Soria). Exposición “Al Estilo del País”. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) – Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla calada con la Cruz de Calatrava. EL Royo (Soria). Archivo fotográfico Museo Numantino (Soria). Fotografía A Plaza.

Medallas de la Virgen del Sagrario. El Royo (Soria). Exposición “Al Estilo del País”. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.



Medalla de la Virgen del Henar. Talveila (Soria). En el anverso aparece la inscripción “LENAR”. Exposición “Al Estilo del País”. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Medallas de la Virgen del Prado. Talveila (Soria). Exposición “Al Estilo del País”. Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Medalla de la Virgen del Nieva. Cabrejas del Pinar (Soria). En el anverso aparece la inscripción “+ N. S. DE NIEVA”.



Medallas de la Inmaculada Concepción , San Antonio de Padua ,
Ntra Sra. de Valvanera y alconciles labrados . Torreblacos (Soria)



Medalla de la Virgen Valvanera. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.



Medalla de la Virgen de Nieva. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Medalla de la Virgen de la Fuencisla. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Pequeña medalla de la Virgen de Valvanera. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

debieron ser habituales y apreciadas ya que todavía las recordaban en las entrevistas realizadas. En el Museo del Traje CIPE (CE006908) conservan una de estas medallas de la Virgen del Pilar procedente de Villaciervos. Es una pieza que representa a la Virgen sobre una columna cilíndrica que apoya a su vez en una base cuadrada moldurada. La parte inferior está realizada en filigrana y asume el volumen del manto triangular característico de esta imagen mariana. Llama la atención que es de las pocas piezas de joyería popular localizadas hasta el momento en la provincia de Soria que tiene lo que parece ser un sello de platero. En la localidad de Cabrejas del Pinar, nexo entre del Páramo con los Pinares, hemos localizado una medalla de bulto redondo que representa la figura de San Antonio con el Niño. Casualmente esta misma tipología de medalla aparece rematando un rosario de la localidad de El Royo.

Otra de las piezas que parecen colgar de las sartas de coral en la obra soriana de Valeriano son las conocidas como "tablillas" o "patenas" que ya hemos visto citadas en la documentación notarial reseñada al hablar de los collares. Esta tipología de medallas se puso de moda en el S. XVI, pero siguieron colgando de los corales de las mujeres sorianas hasta finales del S. XIX. Las tablillas localizadas en el área cultural estudiada para este ensayo son de tamaño variado. Encontramos ejemplares antiguos con cresterías muy trabajadas y de gran tamaño, y otros más modestos tanto en dimensiones como en factura. Casi todas las localizadas pueden aglutinarse en dos tipologías concretas que, según parece, fueron las más extendidas por la provincia de Soria. Por un lado, están las tablillas rectangulares remarcadas por cerco y crestería y por otro, las patenas ovales rodeadas de cinta en espiral con cordoncillo al exterior y remate de crestería.



Medalla de la Virgen del Sagrario. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla de la Virgen del Pilar. Villacieros (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla de la Virgen de Nieva. El Royo (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla de San Saturio. Calatañazor (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Medalla de San Antonio de Padua que remata un rosario. El Royo (Soria). Archivo fotográfico Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Medalla de San Antonio de Padua. Cabrejas del Pinar (Soria).

Las patenas están compuestas por una lámina central de plata trabajada con técnicas de burilado y nielado por ambas caras. Su decoración suele ser figurativa con elementos vegetales de iconografía mariana vinculados a la tradición inmaculista. También encontramos la representación del *Agnus Dei*, diferentes tratamientos geométricos de la cruz, el anagrama "IHS" y burilados que representan la figura de la Virgen con el Niño. Resulta llamativo que las tres únicas patenas que hemos encontrado hasta el momento con representaciones del santoral sean todas de Santa Lucía y de factura similar, aunque tan sólo una tiene marca de platero.

Todas las tablillas sorianas presentan remates de crestería; con ello los plateros persiguen el realce y mayor lucimiento de la pieza. Las cresterías son variadas: desde los conocidos como florones o pomos (que suelen aparecer muy deteriorados ya que no son piezas de fundición) hasta otras cresterías más elaboradas que



Patena oval. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso con anagrama "I H S" y en el reverso con imagen del Cordero Místico. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.



Patena oval. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso con anagrama "I H S" y en el reverso una Cruz. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Patena oval. Vinuesa (Soria). Está decorada en el anverso con una Cruz y en el reverso con la imagen de Santa Lucia. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria). –Diputación de Soria.



presentan motivos florales a modo de grutescos renacentistas (estas suelen ser de fundición y tienen menor calidad en el reverso reconociendo así que se trata de la parte trasera de la pieza). Hasta el momento hemos localizado dieciséis tablillas en la provincia de Soria y precisamente proceden del área cultural que trabaja Valeriano en su obra soriana. La tipología de piezas, tal y como se puede comprobar en las ilustraciones, son similares a las halladas en otras comarcas del Occidente de Castilla y León, a las que aparecen recogidas en el estudio del traje serrano¹⁹ de la provincia de Burgos realizado por el P. Saturio González y a las que retrata el padre Benito de Frutos engarzadas de las sartas de coral y cadenas de las segovianas²⁰.

Otro de los elementos localizados con frecuencia en este área cultural son los relicarios. Su uso

19 González Salas, S. (1947). Estudio sobre la indumentaria serrana del partido de Salas de los Infantes (Burgos). En *Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria*, 22, lámina XI (p. 61). Madrid: Museo Antropológico Nacional.

20 Porro, C. (2015). *Etnografía de la Imagen en Segovia. La colección del padre Benito de Frutos* (p. 105). Segovia: Instituto de Cultura Tradicional Segoviana "Manuel González Herrero".

Izquierda:

Patena rectangular. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso con cruz y en el reverso con letras de tipología gótica. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Patena rectangular. El Royo (Soria). Está decorada en el anverso y reverso con motivos vegetales estilizados. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.



Derecha:

Patena rectangular. Vinuesa (Soria). Está decorada en el anverso con figura de caballero con yelmo y en el reverso con motivos vegetales estilizados. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Patena rectangular. Vinuesa (Soria). Está decorada en el anverso con una imagen de la Virgen con el niño y en el reverso con motivos vegetales estilizados. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.



Patena oval. Villaciervos (Soria). Está decorada en el anverso con anagrama "IHS" y en el reverso flor estilizada en forma de aspa con botón central. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Patena oval. Villaciervos (Soria). Está decorada en el anverso con una imagen de Virgen con el niño y en el reverso santa con libro en la mano entre árboles. Museo del Traje CIPE (Madrid).



como aderezo ya estaba extendido en el ámbito rural de la provincia a principios del S. XVI. En el inventario de bienes de Pedro de Benito realizado en la villa de Langa en 1617 aparece reflejado “*un relicario de plata sobredorado con sus reliquias e vidrieras*²¹”. A lo largo de los siglos en los que estas piezas se usaron como aderezo de collares populares resulta común encontrarlas con diferentes denominaciones según su tipología. En los ejemplares localizados predominan las cajas relicario ovales de mediano tamaño realizadas en plata o bronce con cristal en ambas caras dejando ver así las láminas o planchas de cobre o vidrio pintadas con las imágenes de santos y vírgenes que, debido al deterioro por el paso de los años, nos cuesta identificar iconográficamente. En ocasiones estas cajas relicario van decoradas con crestería similar a la descrita con anterioridad al hablar de las tablillas, o un cordón trenzado de plata recorriendo el perímetro de la pieza. El Museo del Traje CIPE (CE006893-CE006894) conserva un relicario de la localidad de Villaciervos a modo de estuche oval de dos ventanas con cerco liso y perfil con aplicación de cordoncillo y cuatro cresterías en los ejes. En el interior presenta estampas coloreadas de San José y Santa Catalina.

Otra de las tipologías de relicarios localizados en el área cultural estudiada son los conocidos como “Agnus Dei” que fueron comercializados por las ordenes mendicantes, en especial por los Dominicos. Su factura solía ser sencilla y dentro del cerco de plata había un bajorrelieve realizado a molde en cera que representaba el Cordero Místico. En la parte inferior aparecía la palabra Roma por ser esta joya un recuerdo de las peregrinaciones a esta ciudad y estar confeccionado con el cirio pascual de la basílica vaticana. No son muchos los “Agnus Dei” localizados. La comunidad dominica abandona Soria en 1836 con la desamortización de Mendizábal y posiblemente ellos mismos eran los encargados del comercio de este tipo de reliquias. De entre los localizados, el ejemplo que mejor se conserva corresponde a la localidad de El Royo y es de factura sencilla.

Las cruces eran otro de los elementos que, de antiguo, también se colgaban de las sartas de coral, pero más tarde pasaron a colgarse de cintas de terciopelo e hiladillos como perfectamente recordaban las vecinas de Camparañón: “*La Tía Jesusa no sé si llevaba un medallón o una cruz; eso sí que se me ha quedado grabado que lo llevaba*²²”.

En el Páramo de Villaciervos-Calatañazor estaba muy cotizada y valorada la conocida como “Cruz de Plata”. Se trata de una cruz en forma de la letra griega “tau” (de donde recibe su nombre) con los extremos de sus brazos ampliados y rematados en forma de flor de lis, aunque popularmente se le conoce también como “Cruz de San Antón” ya que es símbolo iconográfico del santo. La tradición popular otorga a esta pieza poderes profilácticos para personas y animales, motivo por el que es tan apreciada en las comarcas ganaderas. Las tipologías de cruces de “tau” localizadas en la provincia son de diferente tamaño y factura. Así las encontramos con distintos remates en los extremos, pero todos ellos responden a interpretaciones populares de pomos en flor de lis.

Algunos ejemplares presentan acabado de granulado en el resto del contorno de la cruz, como se puede observar en las imágenes. Sabemos del uso de esta joya en tiempos de los Reyes Católicos al aparecer en retratos de corte como el del Marqués de Santillana²³. Esto junto con sus características formales nos lleva a pensar que ya era una joya común en el último cuarto del S. XV y primero del XVI perdurando su uso en las clases populares sorianas hasta bien entrado el S.XIX.

El Museo del Traje CIPE conserva dos ejemplares que provienen de la localidad de Villa-

21 Izquierdo Bertiz, J.M. (en vías de publicación). *Langa de Duero. Una villa soriana bajo el señorío de los Condes de Miranda*. Soria: Diputación Provincial de Soria.

22 Grabación de campo realizada por el autor el 17 de febrero de 2018 en Camparañón a María Concepción Aragonés Sanz de 81 años, Margarita González Ayllón de 90 años, Águeda Sanz Barranco de 82 años y Palmira López Aragonés de 60 años.

23 Maureta y Aracil, G. (1877- 1878). *El marqués de Santillana (copia de Jorge Inglés)* [óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Prado.



Relicario oval. EL Royo (Soria). Está decorado en el anverso con imagen de la Virgen del Pilar y en el reverso imagen ilegible. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Relicario oval. Villaciervos (Soria). Está decorado con estampas coloreadas en anverso imagen de Santa Catalina y en el reverso imagen de San José. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Relicario oval. EL Royo (Soria). Está decorado en anverso y reverso con imágenes de la Virgen con el niño. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Relicario oval. EL Royo (Soria). Está decorado en el anverso con Agnus Dei realizado en cera y en mal estado de conservación y en el reverso imagen de San Antonio de Padua también de cera. Archivo fotográfico Museo Numantino (Soria). Fotografía Alejandro Plaza.

Relicario oval. Cuevas de Soria (Soria). Está decorado con cruz patriarcal rodeada de cordoncillo metálico y leyendas impresas y recortadas. Museo del Traje CIPE (Madrid).



Imagen de San Antón con Cruz de Tau labrada en el hábito. Iglesia Parroquial de Torrubia de Soria (Soria).

Cruz de Tau. Calatañazor (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Cruz de Tau. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).



Cruz de Tau. Valderrodilla (Soria) localizada en Rioseco de Soria (Soria).

Cruz de Tau. Talveila (Soria). Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Cruz de Tau. Villaciervos (Soria). Recopilada por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente.

Anverso y reverso de Cruz de Tau. Villaciervitos (Soria)

ciervos y de Calatañazor respectivamente (CE006915- CE006914). Ambas presentan incisiones reticulares en la zona central que sugieren la presencia, hoy perdida en su totalidad, de esmaltado de trasflor posiblemente verde, blanco y azul al igual que las medallas de cofradía localizadas en la provincia de Soria. Durante nuestro trabajo de campo en el entorno más cercano al Páramo de Villaciervos hemos localizado varios ejemplos en Rioseco de Soria, El Royo y Talveila, aunque sabemos también de su uso en la sierra burgalesa gracias al colectivo de investigación “Con las alforjas al hombro” que ha documentado ejemplares en la localidad de Castrillo de la Reina²⁴. En la provincia de Soria su uso no sólo se circunscribe al área cultural del Páramo y de la Sierra puesto que, en localidades de la frontera con Aragón, como es Ciria, también hemos podido documentar casos de este tipo de cruz. En las fotografías que realizó Tiburcio Crespo a modelos vestidos con la ropa que formó parte de la exposición de 1925, observamos que en la mujer del Páramo de Villaciervos se ve un collar de lo que parece coral y plata del que cuelga en la parte central una cruz de “tau”. No sabemos nada de este collar ya que tampoco aparece reflejado en el inventario de piezas escrito por Blas Taracena²⁵ ni en los actuales fondos del Museo del Traje CIPE.

Al hablar de las piezas de plata citamos un collar recopilado por Hermeregildo García Verde que hoy conservan sus descendientes. De este cuelga en su parte central una cruz de “tau” atada al collar con hilo de cáñamo similar al que están engarzadas las piezas. Esta cruz es de factura muy similar a la localizada en Castrillo de la Reina (Burgos). Estos collares largos de coral y plata rematados en cruz “tau” fueron muy del gusto de todo el área cultural que va desde el Páramo soriano hasta la sierra burgalesa. Son escasas las piezas que mantienen el montaje original; sin embargo, este ejemplar presenta el cierre con presilla de trenzadera de cáñamo y botón de bronce al igual que otros collares conservados de la localidad de Villaciervos.

A lo largo del trabajo de campo realizado por todo el área cultural han aparecido gran cantidad de piezas de plata representando cruces latinas con diferentes tipologías, tamaños y decoraciones. De entre ellas destacan las cruces con el Santo Cristo de Burgos y con las advocaciones marianas del Rosario, del Pilar y de las Angustias en el reverso.

Uno de los mejores ejemplos de collar de coral y plata localizado corresponde al municipio de Talveila. Este se compone de tres vueltas de coral; la más ahogadera presenta dos bolas lisas de plata y el resto son piezas de coral pulido en forma de cilindro. En el centro de este hilo cuelga una curiosa medalla de Santiago apóstol. La siguiente vuelta es toda de coral similar a la anterior y cuelga en su parte central una gran patena circular. La vuelta exterior está compuesta por corales y bolas labradas con extremo realizado en plata dorada. De este hilo cuelgan dos patenas de gran tamaño: una rectangular con gran crestería gótica en la que figura representada una cruz y las siglas IHS, y una patena ovalada con crestería de pomos que por una cara contiene burilado con la imagen de Santa Lucía en la parte central y en la otra cara una cruz rameada. Esta última vuelta está rematada con una gran cruz de plata sobredorada en su parte central.

Como hemos comentado en páginas anteriores son pocos los ejemplos de collares que han llegado hasta nosotros con el montaje presumiblemente original, y de ellos sólo dos están compuestos mayoritariamente con cuentas de coral. Tras el estudio del trabajo de Valeriano verificamos que es únicamente en la obra dedicada a la mitad Oeste de la provincia donde aparece reflejada una gran cantidad de piezas que atienden a la consideración de joyería popular. En el Páramo de Villaciervos-Calatañazor todavía hoy recuerdan vagamente el uso de la antigua joyería de coral y plata. El momento que vivieron los Bécquer es un punto de inflexión en el abandono del uso de la antigua forma de ornamento de las mujeres sorianas ya que, tan sólo en zonas en las que mantuvieron durante más tiempo el uso de gustos antiguos a la hora de vestirse y adornarse se mantu-

24 Chicote Cuesta, A. (2017). El traje serrano en Castrillo de la Reina (Burgos). Construcción de la identidad a través de la imagen. En *Identidad e Imagen en Castilla y León* (p. 99). Salamanca: Diputación de Salamanca- Instituto de las Identidades.

25 AMN-Caja 14, “Exposición del traje regional”, 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes.



Cruz. El Royo (Soria). Cruz de forma latina con Cristo de tres clavos sobrepuesto. Bajo los pies del Cristo aparece un tondo con una imagen del rostro de la Dolorosa y de los brazos cuelgan dos crecientes lunares con una higa. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.



Cristo de Burgos. El Royo (Soria). En el reverso de la Cruz aparece la imagen de la Virgen Inmaculada rodeada de una orla dentada. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Alejandro Plaza.

Cristo de Burgos. Talveila (Soria). En el reverso de la Cruz aparece la imagen de la Virgen del Pilar. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

Cristo de Burgos. Talveila (Soria). En el reverso de la Cruz aparece la imagen de la Virgen de los Dolores. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria.

vieron las vueltas de coral cargadas de medallas de plata. En el resto de la provincia esta antigua joyería iba desapareciendo; el coral iba acompañando en los últimos viajes, la plata muchas veces era empeñada y otras tantas, regalada como ofrenda a las patronas locales. En los casos en los que estas medallas se han quedado en el domicilio, han sido engarzadas a un hiladillo de terciopelo y convertidas en el tradicional “síguemepollo” usado como aderezo de los trajes tradicionales durante el siglo XX.

En el caso del cuadro “Procesión en Noviercas” llama la atención la ausencia casi total de joyería; tan sólo lo intuimos en una mujer mayor cubierta con amplia mantilla que parece sostener un rosario entre sus manos. Igualmente, Valeriano, con un trazo rápido y poco menos que puntos, ha dejado constancia del uso de pendientes de varios cuerpos en la raya aragonesa sin que podamos especificar más que las aportaciones que nos da la tabla. De Torrubia, pueblo natal de Casta Esteban y apenas distanciado de Noviercas en unos kilómetros, hemos podido ver un juego completo de pendientes conocidos como “bellotas”. Este tipo de pendientes de “pendeloque” se denomina así por tener el pinjante en forma de bellota. Aunque desconocemos su lugar de fabricación, es una de las tipologías de pendiente más extendidas por la provincia. Esto se justifica por el hecho de que hemos podido localizar piezas testigo de sus diferentes tipologías en todas las comarcas sorianas. Todos los ejemplares encontrados hasta el momento en nuestro territorio son de latón dorado y están formados de tres cuerpos: el primero compuesto de botón circular calado con decoración vegetal y cierre de charnela y anilla; un segundo cuerpo formado por un lazo calado con decoración rameada en forma de mariposa y un tercer cuerpo en forma de bellota hueca con gruesa filigrana en la parte superior correspondiente al cascabullo y lisa con remate cónico en la inferior. Los “intercuerpos” están formados por pasadores abiertos, por lo que no es de extrañar que en la localidad de Torrubia de Soria hayamos localizado una pareja a la que le falta el primer cuerpo. Su uso está también extendido en diferentes comarcas aragonesas. Así no solo aparecen en el entorno del Moncayo sino también en la Sierra de Albarracín y en los valles pirenaicos de la Jacetania y el Sobrarbe²⁶. El Museo del Traje CIPE conserva entre sus fondos sorianos tres pares de pendientes abellotados. Uno de los pares está catalogado con procedencia de Cueva de Ágreda (CE002223). Posiblemente llegaron al museo como una pareja, aunque en origen debieron formar parte de diferentes pares ya que el pinjante abellotado tiene distinta forma en cada uno de los ejemplares.

Valeriano dibuja a la mujer que preside “El cuento del abuelo” con lo que a simple vista nos parecen unos pendientes de bellota. Como ya hemos comentado anteriormente, la imagen está ambientada en Villaciervos, localidad de la que el museo del Traje CIPE (CE005899) conserva un par de pendientes de esta tipología, aunque pensamos que son uno de los dos pares adquiridos a Victoriano Aragonés y a Luisa Romera²⁷ de la localidad de Las Cuevas de Soria para la exposición del traje regional de 1925 los cuales desde el primer momento formaron parte del traje denominado “Pastora de Villaciervos”.

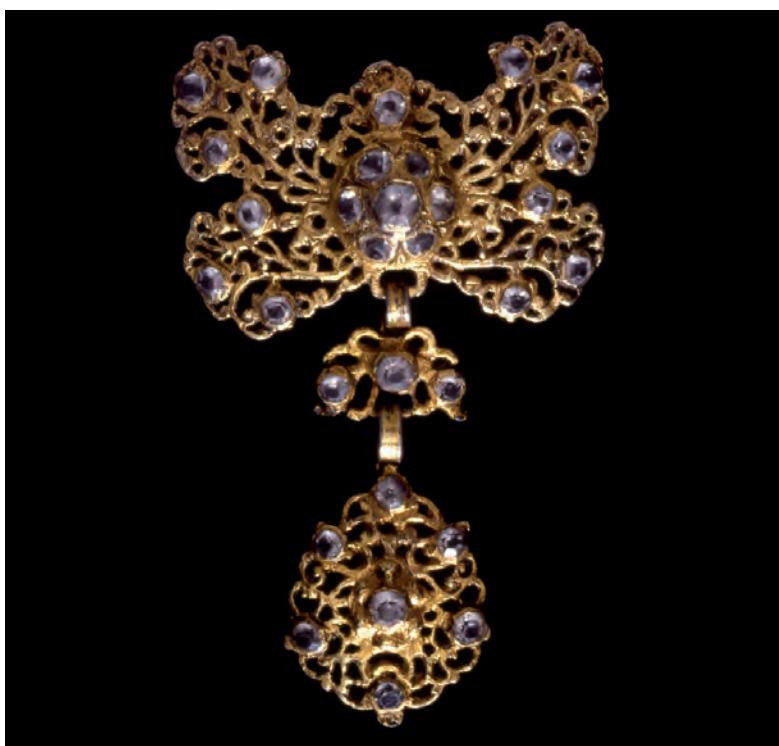
Pilar García Llorente conserva del Páramo uno de los ejemplares de pendientes de bellota más curiosos de los localizados en la provincia ya que el sistema de sujeción no es por medio de charnela y anilla sino de un largo y grueso gancho del mismo material del pendiente. En el *Avisador Numantino* de 1903 hallamos una nota curiosa sobre el uso de los pendientes de bellota en la provincia de Soria al hilo de describir la modernización del vestir de las mujeres de Trévago: “*También han desaparecido aquellas arracadas o pesados pendientes de a libra, forma o figura de bellota que desgarraban, por su peso, las orejas de las que los usan*”²⁸. El tema de las orejas rasgadas por usar grandes pendientes también ha estado presente en las conversaciones de nuestro trabajo de campo, como así nos lo referenció en Boos Cecilia Tejedor²⁹ al hablar de su abuela Juana Luisa.

26 Maneros, F. (2011). *Vestir la tradición I. Guía de prendas de la indumentaria tradicional en Aragón* (p. 182). Zaragoza: Prensa Diaria Aragonesa, S.A.; y Naya Franco, C. (2017). *Joyas y Alhajas del Alto Aragón* (p. 103). Huesca: Instituto de Estudios Alto Aragoneses.

27 AMN-Caja 14, “Exposición del traje regional”, 12 páginas manuscritas, incluidas en el Libro Registro de Estadística de Visitantes

28 Bóvilis. (18 de octubre de 1903). El avisador por la provincia. Trévago (Conclusión). *El Avisador Numantino*, p. 3.

29 “Mi abuela tenía las orejas rasgadas de usar pendientes con mucho peso”. Extracto de la grabación de campo realizada por el autor en Boós el 14 de septiembre de 2017 a Cecilia Tejedor de 90 años.



Pendiente de Bellota. Soria. Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pendiente de Bellota. Cueva de Ágreda (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Pendiente de tres cuerpos “de mariposa”. Villaciervos (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Broche de pecho de tres cuerpos. Soria. Similar al recopilado en Las Cuevas de Soria (Soria) hoy en el Museo Traje CIPE y los localizados durante el trabajo de campo en la comarca de Pinares (Soria). Museo del Traje CIPE (Madrid).

Según las teorías de Carmen Baroja de Caro “Durante todo el S. XIX y hasta principios del XX el pendiente más corriente en España fue el formado por dos cuerpos, esto es, un botón y una perilla³⁰”. En el caso de la provincia de Soria no podemos corroborar este dato ya que son escasas las piezas testigo localizadas al margen de los ya mencionados pendientes de bellota y los que hacían juego con los aderezos de cuello, muy comunes en la comarca de Pinares. La documentación notarial tampoco nos aporta grandes datos sobre el uso o tipología de los pendientes; ni siquiera en los documentos del S. XVI y XVII relativos a las dotes y partijas que aparecen llenas de patenas y sartas de coral se refleja el uso de pendientes y arracadas por las mujeres sorianas³¹. El arcaico uso de la toca y, por consiguiente, la desaparición a la vista de los lóbulos de las orejas nos hace pensar que no era un adorno muy extendido entre las mujeres y que, pese a la sustitución de la toca por los pañuelos la moda, su uso no cuajó entre todas las féminas.

30 Baroja de Caro, C. (1947). *Catálogo de la colección de Pendientes* (p. 12). Madrid: Trabajos y materiales del pueblo español. Recuperado el 7 de abril de 2020 de, <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/biblioteca/publicaciones/catalogo-colecciones.html>

31 El vaciado de la documentación notarial de Langa de Duero ya nombrado anteriormente, tan sólo nos ha dado un par de notas sobre el uso de los pendientes. Casualmente en esos inventarios aparecen collares, pero no hay referencias a sartas de coral y plata. En el inventario de Tomás del Cura de 1717 citan “cinco sortijas y unas arracadas de plata, otras arracadas de cristal azul con sus cabezas de plata”. En 1797 la dote de boda de D^a Antonia de Aguilar refleja lo que parece ser ya un juego de pendientes y aderezo junto con otros pendientes: “una primavera y sus pendientes, unos pendientes de plata”.



Pendientes de bellota. Villacievos (Soria). Recopilados por Hermenegildo García Verde. Colección Pilar García Llorente. De estos ejemplares llama la atención su sistema de cierre.

Pendientes. Torreblacos (Soria). Formados por dos monedas de un real de Isabel II acuñadas en 1852 y 1860.

Pendientes similares a los dibujados por Valeriano en "Aldeanos de Fuente Toba". Torreblacos (Soria).

De las nueve mujeres que componen la escena en el cuadro de “El baile”, Valeriano tan sólo pinta pendientes a dos: la moza protagonista porta lo que parecen ser unos pendientes de tres cuerpos y la niña situada junto al tamborilero luce unos sencillos aros de plata. Durante la segunda mitad del S. XIX las mujeres sorianas comienzan a introducir el uso de pendientes sobre todo en los trajes festivos. Así se ponen de moda en la provincia los pendientes catalanes “de mariposa” (predominando sobre todo en la vertiente aragonesa) y los pendientes de lazo con incrustaciones de piedras o pastas incoloras facetadas que casi siempre formaban parte de un conjunto junto con el sofocante. Este tipo de conjunto aparece por casi toda la provincia, pero de especial manera en la Sierra y en los Pinares. Sus diseños están basados en joyeles cortesanos que fueron comercializados por orfebres de toda la península desde mediados del S. XVIII, aunque, como hemos dicho, en la provincia de Soria su uso fue común en la segunda mitad del S. XIX entre las clases populares.

En la obra aragonesa de Valeriano sí vemos un uso más común de pendientes destacando la moda de lo que a simple vista parecen sencillas arracadas (caso de las que luce la pequeña del cuadro soriano de “El baile”) o adornadas con algún tipo de bola. En el dibujo “Aldeanos de Fuente Toba” Valeriano plasma unos pendientes que parecen ser una arracada o cuerpo superior del que penden unos perendengues. El trabajo de campo realizado en la localidad de Torreblacos nos ha permitido localizar una pieza similar a lo que parece representar Bécquer en ese dibujo junto con otros pendientes confeccionados a partir de unas monedas en plata con la efigie de Isabel II acuñadas en 1852 y 1860. Estos pendientes están formados por un solo cuerpo compuesto por un aro abierto de mitad inferior plana con incisiones y decoración vegetal muy esquemática del que penden tres colgantes en forma de gaza. En la localidad de San Andrés de Soria hemos localizado unos realizados por un pastor trashumante en madera y alambre de similar estética a los pendientes del Páramo de Villaciervos-Calatañazor.



Traje femenino del Páramo de Villaciervos-Calatañazor (Soria). El jubón es una pieza actual siguiendo los modelos reproducidos por Valeriano en su obra soriana. Exposición "Al Estilo del País". Museo Provincial del Traje Popular de Morón de Almazán (Soria) –Diputación de Soria. Fotografía Diego Mayor.

LA INDUMENTARIA DEL DANZANTE EN LA PROVINCIA DE SEGOVIA

UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA Y SINCRÓNICA

M^a Fuencisla Álvarez Collado

INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La provincia de Segovia es prolífica en estudios sobre la indumentaria de los danzantes y especialmente también en documentación gráfica sobre la misma lo que además viene a justificar los cambios y usos en el tiempo. Los danzantes de enagüillas fueron estudiados directa y extensivamente en el estudio de Esther Maganto [2015] donde esta autora además, aporta importante información sobre el uso de las casaquillas en otras localidades además de documentar las enaguas igualmente en localidades como Muñoveros, Carbonero El Mayor o Valleruela de Sepúlveda.

Pero otras aportaciones bibliográficas reseñan también las distintas tipologías de la indumentaria de los danzantes en esta tierra segoviana, al menos desde los inicios del siglo XX. Por ejemplo, Cobos [1935] en Estampas de aldea describe enagüillas en la localidad de Carrascal de la Cuesta, donde actualmente sólo mantienen y recuerdan las casacas; Porro [2012] recoge enaguas sobre calzón corto igualmente en El Espinar y en Cantalejo, y enaguas en Valverde del Majano, Abades y Nava de la Asunción.

Pero dejando las enaguas y casacas, sobre el uso del calzón corto, y en modelos muy cuidados, tenemos excelentes materiales gráficos en el trabajo del Padre Benito de Frutos y otras fuentes sobre los danzantes de Fuentepelayo y Caballar ante la visita a Segovia en 1926 de Primo de Rivera a Segovia [Porro, 2015]. E igualmente sucede en el material gráfico del IPCE sobre los danzantes de Turégano. Y es que parece quedar claro que la zona del Llano segoviano luce gustosa danzantes con calzón corto, al menos que sepamos, desde el 1º tercio del siglo XX.

Fruto de mi etnografía sobre la danza y el rito en esta provincia, es el artículo sobre “La indumentaria actual del danzante en la provincia de Segovia: las danzas de palos” que aparece en las actas del seminario la II Palabra Vestida organizado por la Diputación de Soria y donde recojo los distintos modelos de danzantes y zarragones, que desde el último tercio del siglo XX hasta principios del siglo XXI, ha lucido la provincia segoviana, con sus variantes y variables.

Ya con todo este material podemos observar cambios y permanencias en el vestir de los protagonistas de la danza durante un siglo: enaguas sobre calzones que desaparecen, para desaparecer con los años también las enaguas como en Cantalejo; enaguas que se pierden a favor de modelos de calzón corto como en Valverde del Majano; e igualmente perdidas están las casacas de Veganzones. Además sin olvidar los danzantes que no se distinguen por ningún tipo de indumentaria o como mucho por algún complemento textil como pañuelos a la cabeza o a la cintura.

A esto hay que añadir la tipología de los danzantes: grupos masculinos, femeninos o mixtos compuestos por danzantes cuyas edades van desde la niñez a la madurez, y destacando el papel de la mujer, que si bien parece que se revalorizó a mediados del siglo XX con la Sección Femenina, su presencia se constata en la provincia desde 1600 y no sólo de manos de las “gitanas”, sino por danzantas, mozas, muchachas y niñas.

Y si la mujer danza, junto con danzantes vestidos ¿tendrá ella una indumentaria característica? En el caso de la provincia de Segovia, el recurso es el manteo rojo o en algunos casos la adaptación femenina que la Sección Femenina hizo del enaguado masculino. Nunca adopta la indumentaria ritual del danzante, salvo algún ejemplo de danzantas que adoptan la estética del calzón corto masculino.

Y una vez abordados los protagonistas de la danza (danzantes, danzantas y zarragones) y su indumentaria, nos planteemos ¿esta indumentaria es inherente a tipos de danzas concretos? Por ejemplo, en la provincia de Segovia las danzas de palos copan el panorama ritual de danzas junto con otros ejemplos en bastante menor proporción como la danza El Arco, con distintas denominaciones dependiendo de la localidad y extendida especialmente en la zona de La Sierra; El Caracol o La Cruz, una misma danza ante distintas denominaciones; los escasísimos ejemplos de la danza El Cordon, que aunque presente en algunos repertorios, no se realiza en las procesiones; El Arado de Torre Val; o las danzas de procesión conservadas en el Niño de la Bola de Cuéllar. Pues bien, actualmente no hay una indumentaria que diferencie tipos de danzas, aunque a principios del siglo XX, al margen de esto quedarían los danzantes del Niño de la Bola de Cuéllar con calzón y blusón color butano (una estética muy alejada de las enaguas o faldillas asociadas a las danzas de palos).

Y un último punto a abordar: las festividades. En Segovia no se asocia ninguna indumentaria concreta a festividades tales como El Corpus. Es más, los danzantes de enagüillas actualmente están circunscritos mayoritariamente a la festividad del Rosario.

Y si esta es la visión sincrónica desde mediados del siglo XX, ¿qué indumentaria hemos heredado de tiempos pasados? Hagamos nuestro particular recorrido en el tiempo desde el siglo XVII con los danzantes del Corpus urbano y el entorno rural, hasta nuestros días. Es decir, un estudio diacrónico y sincrónico.

LA INDUMENTARIA DEL DANZANTE EN EL CORPUS URBANO EN EL SIGLO XVII

El Corpus de Segovia capital está sobradamente documentado a través de los estudios de Fleniakoska [1956] y Mac Grath [2006] en cuanto a tarascas, danzas, instrumentos, comedias, cirios...Y sobre la indumentaria de los danzantes, que es el tema que nos ocupa, contamos con verdaderas enumeraciones en cuanto a los tipos y complementos que las caracterizaban. Algunos serían:

Para las danzas de paloteado, toqueado, zapateado en 1609 se especifica que deben ir vestidos de blanco, con medias de color y a veces con caperuzas negras y amarillas. Igualmente para estas danzas en 1613 se especifica que deben ir vestidos de blanco, con *guescas blancas, medias de color, caperuzas y zapatos nuevos*. Y en 1616 todos deben llevar vestidos con *calzones de lienzo, jubones de lienzo todo blanco, medias azules, zapatos blancos y caperuzas negras*.

Para las Danzas de franceses y francesas en 1611 la indumentaria se concreta en tocados de tafetán de colores negro, pajizo, azulmorado, jubones y sayas de holandilla con muchos pliegues y encima telillas de plata, medias de colores, zapatos blancos.

Para la Danza de cojos en 1622, se especifica: sombrero de fieltro de colores con sus plumas, capotillo de dos aldas y mangas anchas, camisa de seda, flores de colores, gregüescos muy delgados blancos, medias de colores y zapatos blancos

Y para las Danza de pastores en 1625 y 1637 deben ir vestidos a lo pastoril: Calzones de lienzo, pellizas y cayados, pastores con sus sonajas, cascabeles con pellizas, faldones de tela de plata y calzones de ruan, mangas de encajes, medias de colores, zapatos blancos, plumas y cabelleras rubias.

Y después de esta relación, destacamos a modo general “el blanco” incondicional de los danzantes del Corpus, las medias de colores y los zapatos blancos, así como el uso de sombreros y tocados, destacando igualmente las sayas, faldones y calzones de lienzo. Y con esto y siguiendo los estudios de Maganto Hurtado [2015] grandes relaciones con la estructura de la indumentaria que aún perdura en los danzantes de enaguillas de la provincia de Segovia: faldillas sobre calzones y el color blanco.

UNA PERSPECTIVA DIACRÓNICA Y SINCRÓNICA: LA INDUMENTARIA DEL DANZANTE EN EL ENTORNO RURAL DESDE EL SIGLO XVI AL XX. APORTACIONES BIBLIOGRÁFICAS.

De los protocolos notariales de la capital, pasamos a los libros de cofradías de la provincia. Y decimos cofradías en plural, porque, aunque nuestra intención fue en primera instancia estudiar el Corpus rural para establecer posibles paralelismos o bidireccionalismos con el Corpus Urbano, esta idea quedó desbancada de inmediato ante la importancia que iba tomando la Cofradía del Rosario en la provincia, así como las de advocaciones marianas locales como Avienza en Arroyo de Cuéllar, Tormejon en Armuña [Fuentes, 2005] o Pedernal en Basardilla.

Por tanto, en la provincia segoviana, los fastos procesionales y los distintos elementos rituales los encontramos igualmente desde el siglo XVI en torno a varios tiempos festivos, pues a su vez la Cofradía del Rosario no sólo celebra dicha festividad, sino que en ocasiones la fiesta principal de la Cofradía se traslada a otras advocaciones como Las Nieves o la Virgen de Agosto.

Entre los distintos elementos del rito, como no podía ser de otra manera, los danzantes y su indumentaria, a la que los libros hacen referencia solamente como *ropellas*, *libreas* y *mayoritariamente vestidos*, al contrario de la profusa especificidad que encontrábamos en el Corpus urbano, y que por tanto no nos permite entrever la estructura y los posibles tipos y modelos, salvo los casos de las referencias bibliográficas de Cantalejo, Veganzones y las piezas testigo encontradas por Maganto Hurtado [2015:188] en Muñoveros, así como el material gráfico de principios del siglo XX, lo que nos permitirá establecer la evolución diacrónica de los modelos de indumentaria en la provincia.

En Cantalejo Fuentenebro [1996:215] especifica que el tamboritero y los danzantes vestían calzón con botonadura de plata, casaquillas con mangas hasta la muñeca y faldones hasta las corvas, zamarrillas y rostros, y se adornaban con cascabeles y ballestas de palo y empuñaban dos estacas, mas 4 docenas de cascabeles que cada danzante llevaba cosido a sus ropajes. Además de aportar un dato importante sobre indumentaria, también lo hace sobre accesorios para la danza con los rostros, cascabeles, ballestas y estacas. Las festividades a las que alude Fuentenebro sobre danzantes y sus casaquillas son varias: Corpus, Rosario y la Virgen del Pinar. Sin embargo, en la fotografía de Saenz Laguna de principios del siglo XX aparecen con enaguas.



Ilustración 1 Mapa de indumentaria en el siglo XVIII. FAC.

En Veganzones, para la festividad del Corpus [Cuesta Polo, 2007] en el siglo XVIII documenta ocho casaquillas de droguete de varios colores con sus 8 gorras y 16 cintos con sus cascabeles para el uso de los danzantes. Y casaquillas se mantienen hasta principios del siglo XX aunque en la actualidad lucen el modelo de calzón corto.

Y Maganto [2015:188] en Muñoveros recupera casacas comunales vinculadas a la Cofradía del Rosario y fechadas en el XVIII, confeccionadas con lanilla estampada con motivos vegetales, entalladas y decoradas con galones dorados, que además conservan en su interior el nombre de los danzantes que lo usaron, al menos durante 5 décadas (1780-1830). De este modelo pasamos a las enaguas, constatadas a principios del siglo XX. Muñoveros ha mantenido la danza hasta mediados del siglo XX al menos, en torno al Corpus aunque actualmente se localiza en San Félix, patrón de la localidad, con modelos de calzón corto para el danzante y manteo rojo para las danzantas.

Por tanto en el siglo XVIII, hasta sólo se documentan casacas, aunque bien es cierto que en una zona muy concreta de la provincia.

UN EJEMPLO EN EL SIGLO XVIII: LOS VESTIDOS DE LOS DANZANTES DE TORRECABALLEROS EN LA FESTIVIDAD DEL CORPUS.

Torrecaballeros es una localidad serrana, cercana a la capital y sita en plena Caña Real “De la Vera de la Sierra”.

La documentación sobre la danza la encontramos en la Cofradía del Corpus con registros desde 1712 hasta 1803, en donde aparecen referencias a danzantes y danzantas, las cuales a su vez se registran también por la ofrenda de rosquillas. A lo largo de estos asentamientos se recogen descargos en el alquiler de los vestidos de los danzantes (no aparece nada para las danzantas) desde 1730, hasta que en 1756 deciden hacer una importante inversión en la confección de sus propios vestidos

En vestidos de danzantes:

[...] más 384 reales de cuarenta y ocho varas de saetín fino de Inglaterra que se compraron para los vestidos de los danzantes a ocho reales la vara.

En forro: más 192 reales y 17 maravedies de 35 varas de olanda cruda para el forro de [...] vestidos a 5 reales y medio la vara.

En seda: más 59 reales y 12 maravedies de 10 onzas de seda para los vestidos.

En colonia: más 20 reales de 22 varas de colonia para [...] vestidos.

En terciadillo: más 31 real de 62 varas de terciadillo. En mitán: más 15 reales de 2 varas

Y media de mitán encarnado de Madrid para los gorros de [...] vestidos a 6 reales la vara. En cascabeles: más 14 reales de siete docenas de cascabeles.

En correas: más 32 reales de 16 correas para poner los cascabeles con las 16 hebillas. De la hechura de vestidos: más 88 reales de las hechuras de los vestidos. A esto añadirían en 1790 el gasto para las fundas de los vestidos de los danzantes.

En 1772 se vuelve a documentar el gasto de 18 reales en cascabeles y en 1773 en cinturones para estos, y desde esa fecha la Cofradía comienza a registrar ingresos del alquiler de estos vestidos y sus complementos a otras localidades como los 12 reales de los vestidos de los danzantes y cascabeles en 1774; los 8 reales de 1776 por los vestidos a Espirido (Veladiez), en 1781 a La Higuera o en 1789 a Santo Domingo de Pirón, ampliándose por tanto el mapa provincial de Danzas en contextos rituales.

Y ante esto nos hacemos dos preguntas: con estas telas de holanda, seda, mitán para los gorros y colonia y terciadillo ¿estamos ante telas para un modelo de enaguas? Por ejemplo, midiendo el terciadillo, salen 7 metros por danzante, muchos metros para ser un simple complemento textil. E igualmente sucede con la seda.

Y siguiente pregunta: los vestidos son para los danzantes ¿y las danzantas?

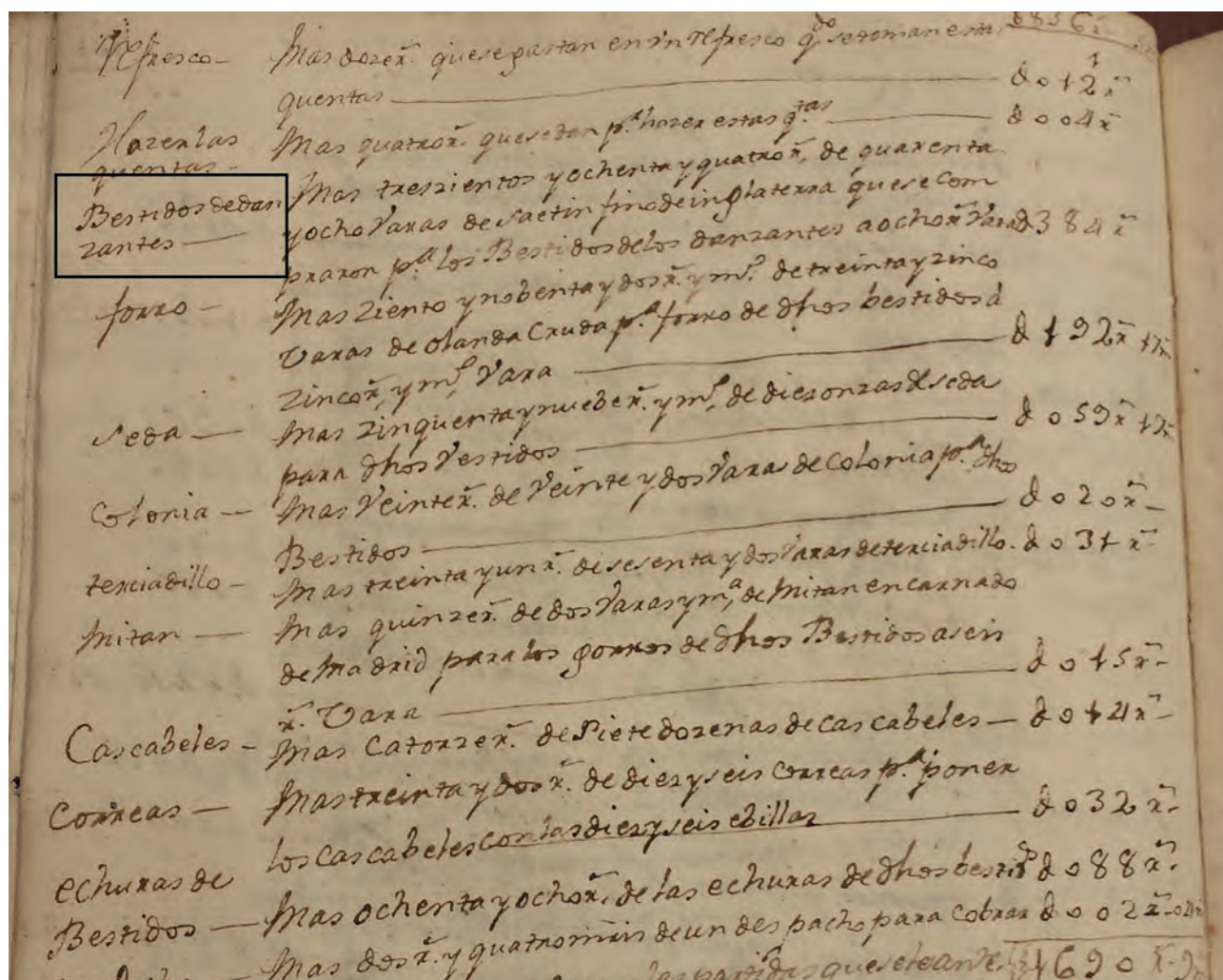


Ilustración 2 Acta de la Cofradía del Corpus de Torrecaballeros de 1756. Archivo Diocesano de Segovia. FAC. 2017.

LA MUJER EN LA DANZA DESDE EL SIGLO XVI AL XXI

La presencia de la mujer en la danza se registra en distintas cofradías (Corpus y Rosario principalmente), no sólo a través de las gitanas, sino igualmente mediante las danzantas, mozas, muchachas o niñas, que en muchas ocasiones ofrecen roscas, rosquillas u hornazos.

La primera referencia encontrada sobre las gitanas, la situamos en el Rosario de Arroyo de Cuéllar, aunque el término de danzantas lo constatamos igualmente en la provincia desde principios del siglo XVII hasta finales del XIX. Por tanto, su recuperación como figura en la danza por parte de la Sección Femenina a mediados del siglo XX fue una reactivación y no un logro, pues su ausencia a principios del siglo XX fue sólo un paréntesis desde el siglo XVI.

No sabemos si la diferencia de género (danzante/danzanta) diferenciaba igualmente tipos de danzas, y por tanto se justificaría que a diferentes tipos de danzas se le asocie distinta indumentaria. O no, pues sea como fuere, el gasto en vestidos en Torrecaballeros y en toda la provincia se refiere siempre a los danzantes. Y no sólo por la neutralidad del término, pues siempre se hace distinción entre nombrados y nombradas, y danzantes y danzantas, por lo que debemos tomar las expresiones “vestidos para los danzantes” como masculina.

Igualmente se nos plantea la cuestión ante los diferentes términos registrados con respecto a la mujer: danzantas, mozas, muchachas, niñas, o gitanas, pero especialmente cuando las referencias recogen “las niñas que hicieron de gitanas”, por tanto, ¿las gitanas realizaban algunas danzas concretas?

Concretando, si la mujer tiene una presencia en el rito desde el XVI ¿por qué no tiene una indumentaria ritual como en el caso masculino?

Actualmente muchos ejemplos de danza se mantienen en la provincia gracias a la incorporación femenina, e incluso a la exclusividad de danzantas entonces ¿qué indumentaria debe mantener la mujer en la danza? No tiene ningún ejemplo pasado al que hacer referencia, y los que tenemos aluden a la indumentaria sólo de los danzantes masculinos, por tanto la mujer no debería llevarlos.

Actualmente se recurre mayoritariamente al manteo y jubón o justillo con distintas variantes, a lo que se suman los ejemplos del enaguado que introdujo la Sección Femenina y localizado en las danzantas de Cantalejo, Armuña y Escarabajosa de Cabezas, así como en numerosos “grupos de jotás” dispersos por la provincia.

SIGLO XX: RECUPERACIÓN, PÉRDIDA O PERMANENCIA DEL ENAGUADO.

Hemos visto como localidades tales como Cantalejo o Muñoveros pasan del uso de casaquillas en el XVIII a los modelos sobre enaguas al menos a principios del siglo XX tal y como muestra el material gráfico, para perder ese modelo a mediados del siglo XX en pos de la indumentaria de calzón corto en el caso masculino, o en el caso de Cantalejo, a la adaptación femenina que la Sección Femenina realizó del enaguado masculino.

E igualmente hemos podido comprobar cómo a mediados del siglo XX las enaguas desaparecen en algunas localidades y se generaliza el modelo de calzón corto para los danzantes masculinos.

Actualmente el enaguado pervive en la zona de La Sierra en 9 localidades de 7 que actualmente mantienen sus danzas en activo: Castroserna de Abajo, Valleruela de Pedraza, San Pedro de Gaillos, Gallegos, Arcones, Torre Val de San Pedro y Orejana. Pero durante el siglo XX otras localidades lucieron este modelo, como Cerezo de Abajo, Valleruela de Sepúlveda, Cabezuela, Carbonero el Mayor, Carrascal de la Cuesta, Nava de la Asunción, Valverde del Majano y Abades. Es decir, se localizada en distintos puntos de la geografía segoviana. Y como modelos mixtos de enaguas sobre calzón igualmente encontramos los ejemplos de Fuenterrebollo, Cantalejo, Muñoveros y El Espinar.

Y paralelo a este modelo enaguado, el modelo de calzón corto, tal y como nos muestra el material gráfico de 1926 del Padre Benito de Frutos en la Romería del Henar de los danzantes de Fuentepeelayo, o los danzantes igualmente de esta localidad junto con los de Caballar, danzando ante Primo de Rivera en la misma fecha. Vemos en todos estos ejemplos, cuidados modelos de calzón corto. Y dentro del modelo de calzón, destacar en el 1º 1/3 del siglo XX las casaquillas de Veganzones y a finales de siglo las de Carrascal de la Cuesta. Y estos modelos añadir la indumentaria del danzante del Niño de la Bola de Cuéllar, que se desmarca por completo de todo lo recogido en la provincia.

Este es por tanto el panorama de la indumentaria del danzante durante el siglo XX y que será motivo de reflexión en el siguiente apartado.

TRADICIÓN: PERMANENCIA O CAMBIO.

Analizando los datos expuestos vemos cuáles han sido los cambios en la indumentaria de 3 localidades del Llano segoviano.

Cantalejo pasa de las casquillas registras en el XVII y XVIII a las enaguas sobre calzón a principios del XX, y actualmente, con un grupo mayoritariamente femenino para las danzas de palos, el modelo se corresponde con la adaptación femenina del enaguado masculino que popularizó la Sección Femenina.

La indumentaria de los danzantes de Muñoveros pasa por similares procesos de cambio: desde las casacas documentadas en el XVIII y XIX, a las enaguas de principios del XX, para registrar a principios del siglo XXI un grupo mayoritariamente femenino con la indumentaria del manteo rojo y jubón negro.

Y Veganzones, que parece que mantiene el modelo de casacas desde el XVIII (obviamente debió ir cambiando desde el XVIII hasta el XX), a finales del siglo XX pierde la casaca y mantiene el modelo de calzón corto y chaleco.



Ilustración 3 Col. Padre Benito de Frutos. Churra y danzante de Cantalejo. Porro [2015].



Ilustración 4 Casaca de lanilla estampada documentada en Muñoveros por Maganto Hurtado Foto extraída de Los danzantes de enagüillas[2015].



Ilustración 5 Danza de La Cruz. Danzantes de Muñoveros. San Félix 2014. FAC.



Ilustración 6 Grupo de Cantalejo. Modelos femeninos basados en el enaguado que introdujo la Sección Femenina. Fuente EL Olmo 2014. FAC.

CONCLUSIONES: PERMANENCIA O CAMBIO.

Desde las primeras documentaciones del Corpus urbano, en relación a la indumentaria de los danzantes, hasta hoy, varios han sido los cambios que hemos podido documentar en distintas festividades de la provincia: casacas y enaguas que se van pezrdiendo, junto con otros elementos como los cascabeles (perdidos totalmente en la actualidad); o la incorporación de la mujer, incluso como figura principal en la danza, adoptando su propia indumentaria; o posiblemente el primer documento sobre enaguas en Segovia, concretamente en la Cañada Real, en la localidad de Torrecaballeros – actualmente mantiene la festividad del Corpus, pero sin danza- pero exclusivamente para el danzante masculino.

En nuestro estudio hemos ido constatando como van cambiando los tiempos festivos, los danzantes/as, los espacios y marcos para la danza...y con esto, la indumentaria ritual del danzante (al igual que otros elementos) a lo largo de los siglos. Cada pueblo, cada comunidad ha ido decidiendo en cada momento cuál era, sin importar si eso suponía un cambio, o una pérdida, y de ahí hemos llegado en el caso por ejemplo de Cantalejo desde el siglo XVIII, de vestir a los danzantes masculinos con casacas que alquilaban a Veganzones (las tubo en uso recordemos hasta los años 40 del silgo XX) y aceptar a las “gitanas” que venían de Lastras, a en la actualidad tener un grupo mayoritariamente femenino que usa la adaptación que la Sección Femenina hizo del enaguado masculino. Y siguiendo igualmente en el XVIII como encontramos una condensación del uso de casacas en una zona concreta (Veganones, Cantalejo, Muñoveros) mientras que actualmente sólo las usa Carrascal de la Cuesta.



Ilustración 7 Danzantes de Muñoveros con enaguas a principios del siglo XX. Foto de Música y Tradición en Muñoveros. Álvaro [1998].



Ilustración 8 Danzantes y Zarragón de Veganzones en 1933. Col. hermanas Polo.



Ilustración 9 Danzantes de Veganzones. Corpus 2014. FAC. Danza de La Cruz.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Collado M.F.: (2015): Las danzas de palos en la provincia de Segovia. Estudio etnomusicológico y repertorio para dulzaina. IGH. Diputación de Segovia. Segovia.
- Fuentenebro Zamarro, E.: (1996): Cantalejo: creencias y mentalidades. Editorial: Madrid.
- Maganto Hurtado, E. (2015): Los danzantes de enagüillas en la provincia de Segovia. Mapa geográfico-festivo a principios del siglo XX. IGH. Diputación de Segovia. Segovia.
- 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. Valladolid. Centro etnográfico "Joaquín Díaz".
- Porro Fernández, C.A (2015): Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del Padre Benito de Frutos. Col. Becas de Investigación. IGH. Diputación de Segovia. Segovia.

CORPUS DE LAGARTERA

CULTURA, ARTE, FÉ Y TRADICIÓN

Hortensia Moreno García

La procesión del corpus de Lagartera, es una de las más bellas y singulares de la geografía española. Cargada de devoción y tradición; destaca, sobre todo por el color rural y la presencia de la artesanía lagarterana, sobre todo de sus bordados.

No se tienen datos exactos del inicio del Corpus de Lagartera, pero el primer dato que podemos aportar es que se institucionaliza el día 21 de febrero de 1589, cuando el papa Sixto V, otorga cartas apostólicas para la fundación de la Cofradía del Santísimo Sacramento aprobando los estatutos el 12 de diciembre del mismo año. Por eso se considera que viene celebrándose de la misma forma desde el 21 de junio de 1590. Hoy en día esta cofradía ha desaparecido, cediendo su lugar a la cofradía de la Santa Veracruz.



La fiesta del Corpus Christi de Lagartera tiene un significado especial para este municipio porque en ella confluyen Arte, Tradición, Cultura y Fe, conceptos de extrema importancia para todos los lagarteranos, ya que en ellos se ha asentado la evolución del pueblo.

La villa se despierta la víspera del corpus con un espíritu festivo. En la entrada de la villa un arco decorado de hierbas y flores da la bienvenida a todos.

La parte masculina tiene la tarea de ir al campo, al borde del arroyo a recoger las hierbas con las que a la mañana siguiente se cubrirá el suelo y dar esa peculiaridad, ese olor tan característico: el “olor a Corpus”. Se guardarán en un saco para que no se sequen y desprendan su olor al paso de la procesión.

Las hierbas que se recogen son: cantueso (tomillo típico de la zona), hinojo, juncia (una planta parecida al junco), y el mistranzo (planta de hoja alargada que huele como la menta). También es frecuente poner hojas de lirio silvestre junto a las hojas de álamo, que han de servir de alfombra al paso de la custodia y su séquito al día siguiente. Estas hierbas son lo último que se echa y una vez terminada la procesión no se recogen. Antiguamente se dejaba toda la semana hasta el domingo de la octava.

La procesión del Corpus Christi en Lagartera, ha sufrido escasa variación a lo largo del tiempo, se viene realizando del mismo modo y siguiendo el mismo recorrido año tras año y siglo tras siglo.

Los altares se montan en la puerta de las casas y también cortando las calles con colchas centenarias, delanteras, reposteros, y una mesa que, vestida ritualmente sirve de trono a una talla del Niño Jesús encargado de recibir la Custodia.

Este día, Lagartera sufre una transformación especial, la arquitectura, los lugareños, el olor, todo gira en torno a esta fiesta que lo hace diferente y característico, dando su sello de identidad.

Curiosamente el recorrido es pequeño pero debido a la continua disposición de altares y engalanado de sus calles, produce la sensación de un itinerario más largo.

El día de la fiesta amanece muy temprano, los vecinos empiezan a abrir sus arcas, rara es la casa donde no se abre alguno ya sea para vestir las puertas o calles o para sacar el traje típico y acompañar al Santísimo en la procesión. Las calles por donde discurre la procesión ya están cortadas y aquí empieza la transformación.

Hoy toda la riqueza de los bordados de Lagartera, que con tanto mimo se guardan en las arcas salen a la calle, todo lo que es privado se vuelve público, solo y exclusivamente para el paso de la Custodia, pues una vez que pasa se recogerá para volver a ver la luz el próximo año.

Los altares se empiezan a montar, al abrir las hojas de las puertas de la casa que acceden al patio. De fondo a modo de “frontal”, una colcha de malla muy calada toda blanca y transparente deja ver el patio cuajado de plantas y flores. En los laterales, se cuelgan colchas o cortinas deshilada, bordadas o de fábrica que, como reposteros, cubren las puertas y cierran el marco del altar, (hoy en día en muchos altares se utilizan bastidores de madera, para asemejar esta estructura). Sirviendo de bóveda, el “cielo” es una combinación de labores de malla y tela. En el dintel de la puerta se cuelga la “delanteras”, realizada en lino casero o malla; es como un corredor que alarga el altar en el exterior e invita a poner las singulares cortinas de “pataratas” (confeccionadas con tiras de malla y telas estampadas de algodón que en Lagartera se denomina “percal francés”). Estas cortinas están a diario colgadas en la sala, una estancia de la casa, con cuadros religiosos y donde se alberga el Niño Jesús o las colchas llamadas



de la “pasión”, con motivos religiosos que encierran sus cuadros de deshilos y encaje. Toda esta ropa de vestir el altar, gran parte pertenece al ajuar de una novia lagarterana con la que se viste la cama nupcial, llamada en Lagartera “cama colgada”.

Los motivos tradicionales que se ven bordados en estas colchas y delanteras son de carácter religioso. Las escenas que nos encontramos pertenecen tanto al antiguo como al nuevo testamento, empleando el tipo de iconografía relacionada con el sacrificio, encontramos la escena del sacrificio de Isaac o la Pasión de Cristo: Jesús orando en Getsemaní, la Flagelación o Jesús en el Gólgota.



También se representan motivos específicos de esta fiesta como son los que exaltan el Sacramento, la Custodia, el Cáliz o la Hostia. Además de estas representaciones destacan otras imágenes religiosas como la Virgen entronizada, Jesús y la samaritana, el Nacimiento, la huida a Egipto o San Jerónimo. En alguna de estas escenas vienen acompañadas de un texto, también bordado. Todas estas piezas tienen como remate una flecadura en blanco y azul que se confecciona con un pequeño telar manual llamado tabla.



Algunas delanteras están hechas de malla. En estas, las imágenes que se representan suelen ser mitológicas como sirenas, unicornios, el león de Meneas, grifos, esfinges, carros egipcios, perros pasantes y castillos heráldicos.

Todas estas colgadas son el resultado del trabajo que las privilegiadas manos lagarteranas vienen realizando desde la antigüedad, la mayoría pertenecen al SXVII.

En esta fiesta participan la mayoría de los paisanos engalanando todo el recorrido de la procesión, hoy en día sacan sus ajuares más recientes.



Una vez montado todo esto se viste una mesa que es el altar propiamente dicho – hay mucha gente que tiene una mesa especial para este fin, pues la ropa con las que se viste es específicamente a medida para ella-. La mesa se viste al igual que el traje típico de Lagartera, es decir, se van poniendo una pieza de tela encima de otra hasta formar varias capas.

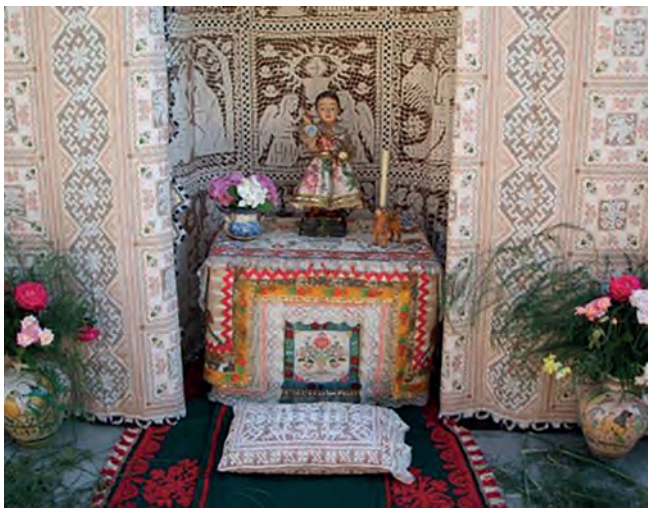
En esta mesa es donde descansará la Custodia al paso de la procesión y el sacerdote reparta la bendición en esa casa. La ropa que viste la mesa va en función de la riqueza de la casa.

En primer lugar, la mesa se viste con una sábana blanca donde se irán prendiendo con alfileres las demás piezas. Lo primero en poner es el frontal, suele ser de tisú bordado con adornos de lentejuelas, cintas y puntillas plateadas. Alrededor de la mesa, por detrás y hacia delante, se coloca la sabana sacramental, dejando a la vista el hueco del frontal. Encima de esta, una colcha de percal francés con tres claveles a cada esquina; se coloca de tal manera que se ve la puntilla y el bordado de la sábana anteriormente puesta. Encima, un tapete rectangular, llamado el “pañó de los frailes” confeccionado en muselina blanca de seda o de algodón, tres claveles a cada una de las esquinas, una cinta haciendo zigzag que se denomina frailes y ribeteado con una puntilla plateada o dorada. Todo esto se recubre con una pieza de tisú o de damasco, cuadreteada con una cinta, claveles a las esquinas y puntilla plateada, llamado “tapaor” o “pañomano” bordado en tela de hilo. El “pañomano” es un pieza que se utilizan las damas de honor o “hamayeras” de la novia para cubrir el cesto donde se lleva el ajuar del novio y se coloca encima de las puertas para secarse las manos.

Sobre la mesa se pone generalmente una imagen del Niño Jesús. La gran mayoría son tallas de madera policromada, hay algunos de papelón y de metal. Muchos de estos niños tienen una larga historia, porque se trata de herencias, datando algunos de ellos del SXVII, teniendo un valor incalculable. El Niño se suele vestir con el traje de lagarterano. Se le viste con una camisa blanca, justillo de tisú, mangos bordados, guardapiés verde por ser varón, mandil guapo y con escarapela de flores a la cabeza. Se le puede vestir solo con una túnica de seda o con un traje de tisú. También se pueden ver imágenes de San Juan o Santiago el Mayor.







Es frecuente que estas imágenes lleven algún atributo o símbolo en las manos como por ejemplo las de San Juan sostienen un crucifijo y Santiago símbolos propios del apóstol: un bastón de peregrino y la calabaza. La imagen del Niño puede llevar diferentes objetos como la bola del mundo, o un escarabelo, amuleto muy tradicional en esta población.

Cubriendo toda la entrada de la puerta, se coloca una manta de paño picado en el suelo de diversos colores, ribeteada con flecos de lana o una alfombra de raya tejida en telar casero y encima de ella la mesa de altar ya vestida con el Niño, y acompañando a este, una jarra de cerámica con flores o trigo blanco (el trigo blanco consiste en sembrar diez o doce días antes unos granos de trigo en una maceta y mantenerlos en un lugar oscuro, para que germinen y crezcan blancos. Esta práctica se utilizaba en la edad media para celebraciones religiosas. Como los tallos amarillean un poco, se conoce como hilos de oro). Delante de la mesa, a los pies, una almohada con deshilo, abierta a un lado con una puntilla de tul. Esta almohada sirve de descanso al sacerdote cuando deposita la custodia en cada uno de los altares y se arrodilla para orar. A los lados de los altares se colocan unas botijas de cerámica y macetas con flores.

No es muy frecuente ver altares completamente blancos, eso ocurre cuando la familia de la casa está de luto. Solo se coloca la mesa de altar vestida en blanco y una pequeña cruz en medio. En los laterales de la fachada se cuelgan colchas llamadas de “los tostones”, son colchas hechas en telares que existieron en Lagartera en el siglo XVII Y XVIII. Están confeccionadas con hilos gruesos y abultados que van haciendo un dibujo, rematadas con flecos, como las anteriores. Por último se esparce la hierba por el suelo.



Se empieza a ver a lugareños vestidos con el traje típico de Lagartera, hombres, mujeres y niños. Al toque de las campanas, todos se dirigen hacia la iglesia, para empezar la santa misa. Una vez terminada, empieza la procesión, que sigue un riguroso orden, desde sus inicios hace siglos.

Estos altares y los trajes típicos solo pueden ser observados en Lagartera y representan la expresión más hermosa de la artesanía del municipio, son los que adoptan y ponen nuestro apellido a la festividad, transformando el Corpus Christi en el Corpus Christi de Lagartera.

La cruz procesional es la primera en salir, junto con dos cirios y “la manga”, se hacen dos filas y en el medio van los estandartes del Corazón de Jesús, el de la Virgen del Rosario; patrona del pue-

blo, el estandarte de la cofradía de la Santa Veracruz, el estandarte de las Hijas de María y la bandera de la Adoración Nocturna. A continuación, le siguen todos los que visten el traje típico. Los trajes que aquí se pueden ver son los de gala como: el traje de novia con basquiña y mantellina, el traje de novio con capa, el traje de novia azul, el traje de novio con sayo, traje de mujer de jubón y pañuelo de oro, traje de hombre con chamarreta, traje colorao de ras, traje dominguero de trapillo, traje de calzones y toda la variante en trajes de niño con guardapiés de percal, de redondo o de mantillas.

A continuación, los niños que ese año han tomado la primera comunión, tiran pétalos de rosas a la bendición del Santísimo en cada uno de los altares. Dos monaguillos queman incienso para purificar el espacio por dónde va la Custodia. Seguida, la Custodia (pieza de orfebrería de 1663, de plata dorada en forma de sol y decorada con esmalte), va bajo palio portado por la corporación municipal y vecinos. A la salida del templo se oyen los acordes del Himno Nacional de España. Escoltando el palio los regidores y mayordomo de la Santa Veracruz y todos los hijos del pueblo que pertenecen a las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado. Por último, el coro parroquial y la banda que entonan canticos de alabanza durante toda la procesión. Una vez terminada la procesión, el Santísimo vuelve a la iglesia, donde los lagarteranos ataviados con el traje típico le esperan a la puerta del templo, y la banda vuelve a tocar el Himno de España, entre aplausos de los asistentes.

Toda la ropa que se sacó de los arcas, ya se está recogiendo para volver a salir al año siguiente y recibir la bendición.

En Lagartera el corpus se celebra el domingo siguiente al jueves del corpus.

La semana anterior al corpus es una semana cultural en Lagartera, en donde se celebran actos, se dan conferencias relacionadas con el corpus. El jueves de esa semana se entrega el Acerico de Oro. Este galardón se entrega a personas o grupos que por su trabajo han destacado el nombre de Lagartera como: Amadeo Roca, Sorolla, Tomas Alía, Maestro Guerrero, Julián García Sánchez, Marcial Moreno Pascual, Felipa Aparicio ...



BIBLIOGRAFIA

Corpus Christi en Lagartera. Itinerario de historia, de arte y de fe. Por: Julián García Sánchez.
-Editado en 1984.

La fiesta del Corpus Christi en Castilla – La Mancha. Por: Consolación González Casarrubios.
-Toledo: servicio de publicaciones, consejería de cultura (2005).

Fiestas – Castilla -La Mancha. Por: Consolación González Casarrubios.

EL TRAJE DE LAGARTERA (TOLEDO): “VIVENCIAS EN TIEMPOS DE MARCIAL”

M^a Fe Serrano Corrochano

Lagartera está bien comunicada, y siempre estuvo bien comunicada, pueblo cercano a Talavera de la Reina, famosa por su cerámica, pasa la antigua nacional V, pero es un pueblo limítrofe con la comunidad de Extremadura, es por eso que tenemos mucha similitud en algunas partes del traje con Cáceres y en cuestiones del hogar, con Montehermoso, como son las camas colgadas y con Castilla León, Ávila en particular, con nuestros pañuelos de paño.

Pero LAGARTERA es muy conservadora en sus tradiciones; en las bodas con sus hamayeras, lo que ahora denominamos damas de honor, Semana Santa, con el Monumento, el día de la Cruz, el Corpus Christi y todo relacionado con sus **bordados** y sus **trajes**. En todos los actos en los que se lucen tanto sus famosos bordados (que nada tienen que ver con lo que hay a la venta) como sus trajes, están relacionados con las fiestas religiosas como el corpus Christi.

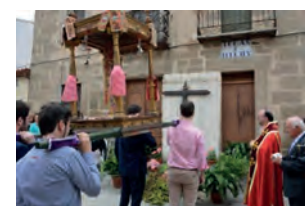
Por el motivo que anteriormente les comentaba sobre la religiosidad de Lagartera tanto en sus fiestas, como en su vida cotidiana, que se manifiesta en la decoración de sus casas, (salas y portales), se nos presentó la oportunidad de organizar una fiesta relacionada con los bordados y con los trajes típicos, que uniera a todo el pueblo en el nombre de su pintor.

De ahí las jornadas “Vivencias en tiempo de Marcial”.

Marcial Moreno Pascual era un pintor local, costumbrista, que supo cómo nadie plasmar con su pincel, la vida cotidiana de Lagartera, nació el 28 de septiembre de 1911, y con tan solo 12 años en el solano de su casa pinta la boda de dos paisanos, que como niño curioso salió a ver... después de eso llegó al pueblo el Sr. Garriga quien convence al padre de Marcial para llevarse al niño a estudiar a Madrid, y así empieza su andadura por el mundo de la pintura. Se casa con Frieda, hija del embajador Alemán, y marcha a Estados Unidos. En 1981 se le hace un homenaje en Lagartera y se le nombra hijo predilecto. Decide hacerse una casa en Lagartera, pueblo que le vio crecer y así continuar trabajando en su



Monumento de Semana Santa



Día de la Cruz



Altar del Corpus Christi. Lagartera



pueblo natal. La muerte le alcanza antes de que pueda disfrutar de ella. Su esposa decide dejar al pueblo de Lagartera todos sus cuadros, en agradecimiento Lagartera le rinde homenaje póstumo, poniendo su nombre al Museo Municipal y exponiendo sus cuadros de forma parmente en él.

En la conmemoración del centenario de su nacimiento en 2011 se realizan una serie de actos, entre otros, se acuerda dedicar el último domingo de Septiembre como “El Día de Marcial”, desde entonces ese día las mujeres y hombres nos vestimos de trapillo y de calzón, para conmemorar lo que él plasmó en sus cuadros, el vestir a diario de nuestras abuelas y abuelos...

Este año quisimos dar más importancia a ese evento y con el título “Vivencias en tiempos de Marcial” pretendimos hacer un fin de semana de exaltación del traje de Lagartera y junto con el Ayuntamiento llevamos a cabo una serie de actividades. En el año 2017 las fechas fueron del 22 al 24 de septiembre.

Para comenzar estas jornadas, realizamos una exposición de muñecas de lagarterana/no, y conseguimos recopilar unas 80, de casi todos los trajes, pero predominando el de traje de colorao con camisa de ras y una de las que más llamó la atención fue la vestida de novia.



“Ofrenda de boda”. Marcial Moreno Pascual. Museo Municipal. Lagartera



Muñeca ataviada con el traje de novia de Lagartera (Toledo).



Exposición de muñecas de lagarterana (Lagartera, Toledo)

Como las jornadas llevan el nombre del pintor local, no quisimos que nadie se quedara sin saber quién fue Marcial, por lo tanto el viernes 22 de septiembre en la Plaza de la Constitución se relató algo de su vida, su obra, así como algunas anécdotas.

Para este fin imprimimos un librito en viñetas sobre Marcial, que fue realizado por un vecino del pueblo.



Parte del Cómic sobre Marcial Moreno Pascual.

El sábado 23 de septiembre hubo varios actos desde por la mañana. Uno de los actos más importante para nosotros fue, la “Charla del buen vestir, la traje colorao tanto de camisa de ras como de jubón de mujer y de calzón de hombre”, ya que nos hemos dado cuenta que la gente joven ignora la forma tradicional de vestirse de Lagarterana/no y también el desconocimiento del nombre de algunas piezas que forman el traje.



Charla de los trajes de lagarterana y lagarterano (Charla del Buen Vestir)



Lagarteranas terminadas de vestir. “Charla del Buen Vestir”.

Para dar a conocer a los más pequeños cuales son las piezas del traje así como el orden en que se ponen, dos vecinas también del pueblo nos realizaron unas muñecas recortables.



Recortable muñeca de lagarterana de “colorao” con camisa de ras.

Ya por la tarde, realizamos una muestra y presentación de casi todos los trajes de Lagartera.

El de novia con mantilla y basquiña, estas piezas son exclusivas de ir a misa, la mantellina la lleva la novia, madrina y toda mujer o moza que fuese a comulgar. La basquiña es una pieza de la novia y de la madrina y solo se la ponían las mujeres casadas. Si la madrina era de una posición más acomodada que la novia se intercambiaba las cintas para que el traje de la novia fuera más guapo.

Para hacer una breve descripción del traje de novia diremos que lleva cuarto guardapiés, que se ven escalonados, desde el primer bajero hasta el cimero, encima de este es donde se coloca la basquiña. La novia debajo de la mantellina lleva un pañuelo de peso y cintas al moño, no lleva más adornos que los pendientes, la gargantilla, los corales y un rosario de madera.

Cuando se gobierna a la novia; como se dice en Lagartera, es cuando salen de la iglesia casada, la novia se quita la mantellina y la basquiña y se deja ver el guardapiés azul, se pone las cintas de la espalda, el rosario de plata, así como el ramo, y un tocado muy curioso llamado “espumilla”.

El número de guardapiés va a depender del poder económico de cada casa. El más importante en cuestiones de telas es el de griseta, azul grisáceo, pero los hay de, barragán, sempiterna, cúbica, etc.

El novio con camión guapo muy bordado y con capa. Tiene un pañuelo en el lado izquierdo, que lleva prendido un santo y los escapularios. La cinta que simula la continuación de los cordones del calzón se llama la agujeta, que se puede apreciar en la fotografía.



Novia con mantellina y novia con guardapiés azul.



Novias de espaldas con basquiña y guardapiés azul.



Novia con basquiña y mantellina.

Siguiendo en importancia o en vistosidad, está el traje colorao con jubón, este traje es el que usaban las “hamayeras”; las damas de honor de las novias, tenían la misión de acompañar a la novia en la comida el día de la boda ya que se celebraba en casa de la suegra y a ella solo iban los invitados del novio. Los invitados de la novia lo celebrarán en otro sitio.



Hombre con sayo y mujer con traje colorao con jubón.



Este es uno de los trajes más conocidos, y se usaban para las fiestas de calle, ya que este guardapiés (el colorao) no entraba en la iglesia.

Una variación del anterior, es el colora con camisa de ras, la peculiaridad de esta pieza es el trabajo que lleva, el plisado de las mangas y los bordados, así como el anterior se puede denominar de invierno este es más de verano.



En la siguiente fotografía se aprecian las variantes más conocidas de hombre, de izquierda a derecha, podemos ver hombre con camisón y faja; con camisón, faja y chamarreta; y con camisón, faja, chamarreta y sayo.

Traje de trapillo con pañuelo de paño, este traje es el que usaban nuestras abuelas a diario y el que nuestra generación ha visto vivo.

En la siguiente foto vemos de izquierda a derecha un traje de trapillo que lleva jubón pero de diario y pañuelo blanco sin cintas a la espalda; se podría denominar traje de trapillo de invierno. El niño va de mantillo, este traje lo ponían a los niños/as hasta los 6 meses, luego pasaban a redondo, tanto las niñas como los niños

La mujer de la derecha lleva un trapillo con camisa de ras; esta variante la solían lucir las mozas en verano, se puede poner con pañuelo blanco a la cabeza o con cintas al moño.

Otro de los trajes de hombre es el de luto, con faja negra, y blusa. También podría ser con chamarreta con cinta negra.

La mujer de la izquierda de la fotografía lleva un traje de luto, de verano ya que lleva calceta (media blanca), este traje es uno de los que nuestra generación más vio ya que la mayoría de nuestras abuelas vestían de luto porque eran viudas.

La mujer de la derecha viste de alivio, este traje es particular de las mujeres que se estaban quitando el luto, ya que lleva morado y marrón. El guardapiés que lleva sobre la cabeza es el guardapiés de arropar negro que se usaba para ir de visita o a misa.



Hombres de calzón con diferentes variantes.



Mujer con jubón de trapillo (diario), hombre y mujer de trapillo con ras.



Mujer y hombre de luto, mujer de alivio.



Grupo de niños. Lagartera (Toledo)

El domingo para nosotros fue el colofón final con el Día del Trapillo, hombres y mujeres van apareciendo por las calles de Lagartera vestidos con la ropa de diario de nuestras abuelas y abuelos, unas más guapas y otras más de diario. El grupo de folklore, nos deleitó con jotas y rondeñas que pudimos bailar, así como nuestras “Lagarteranas” y “Amores lagarteranos”.



Grupo de lagarteranas y lagarterano el domingo, Día del Trapillo.

Ese mismo día en la Plaza de la Constitución para deleite de todos se representaron dos cuadros de Marcial Moreno Pascual: “Compuesta y sin novio” y el “Ofrenda de boda”.



Grupo de mujeres de trapillo.



Madre de jubón de trapillo con niña de trapillo y niño de mantillo de diario.



Grupo de mujeres bailando y cantando.

También se pudo degustar roscas del candil y tostones que son algunos de los dulces típicos que se ponen en las bodas.



Representación del cuadro “Ofrenda de boda” Marcial Moreno Pascual.



Representación del cuadro “Compuesta y sin novio”. Marcial Moreno Pascual.



Representación del cuadro “Compuesta y sin novio”. Marcial Moreno Pascual.

Esta foto representa el presente, pasado y futuro. En ella vemos a Felipa Aparicio, última mujer que en pleno siglo XXI vistió a diario con el traje de Lagartera hasta el 14 de Marzo de 2011, que falleció a los 97 años. Que ella junto con nuestras abuelas sean un referente para transmitir con orgullo el legado que nos dejaron.



CLEMENTE Y GERVASIA. INDUMENTARIA PARA UNA BODA.

Javier Marco Casero
Asociación Cantares Viejos de Requena

INTRODUCCIÓN

Esta comunicación para el III Seminario de la Palabra Vestida, trata de analizar los modos y modas del vestir masculino y femenino en Requena (Valencia) a finales del siglo XIX. Con la finalidad de realizar una comparativa que permita al lector comprobar qué prendas arcaicas, usadas por las generaciones anteriores, siguen formando parte del vestir en aquellos años y cuáles otras se van incorporando influenciadas por la moda internacional, que en las décadas siguientes acabaron por imponerse arrinconando en el fondo de las arcas piezas cuya hechura y patronaje habían formado parte del vestir popular de esta tierra durante un largo periodo de tiempo.

Se tomará como ejemplo las prendas que formaron parte del caudal de Clemente Navarro Giménez y Gervasia Pardo Rodríguez, un matrimonio de labradores que representan el estilo de vida popular de Requena en los últimos años del siglo XIX.

El enlace se celebró en la parroquia de Santa María de Requena¹, aunque no se ha localizado la fecha exacta por no conservarse los libros parroquiales de esos años, aproximadamente se puede datar entre 1881 y 1885.

Clemente nació el 23 de noviembre de 1855 en la aldea de El Rebollar (Requena)², hijo de Justo Navarro Martínez y Francisca Giménez Nuévalos. Mientras que, Gervasia vino al mundo el 21 de junio de 1857 en la aldea de Hortunas (Requena)³, hija de Ramón Pardo Martínez y María Antonia Rodríguez Haba.

En relación con lo anterior, la documentación notarial conservada hasta la actualidad por la familia de Gervasia, servirá de hilo conductor para poder llevar a cabo el estudio que se presenta



Fig 1. Retrato de boda de una pareja coetánea a Clemente y Gervasia. Ca. 1885. Requena. Museo Municipal de Requena.

1 Información expuesta por Fermín Pardo Pardo en entrevista personal con el autor.

2 *Libro de bautismos* (1852-1865). Parroquia de San Nicolás (Requena). Folio 168. Archivo Parroquial de Requena.

3 Información expuesta por Fermín Pardo Pardo en entrevista personal con el autor.

en las páginas siguientes. Además, se complementará con la introducción de referencias a otros documentos notariales de la comarca para tener una visión más completa de los datos expuestos.

Por otro lado, a lo largo del presente trabajo se mostrarán imágenes de piezas de indumentaria histórica documentadas en la comarca, las cuales se adaptan a la época y descripción de las contenidas en la documentación de Clemente y Gervasia.

Por último, se complementará el texto con adivinanzas, coplas y otras expresiones de la tradición oral recogidas en este territorio y relacionadas con las prendas de vestir popular que se irán describiendo. De esta manera no se pretende abordar el estudio de la indumentaria popular únicamente desde una perspectiva de patrimonio material, sino que se complementará con la parte inmaterial para dar una visión de conjunto que ayude al lector a ubicarse en el espacio y en el tiempo, y que además le permitirá comprobar como la indumentaria, como algo cotidiano, ha formado parte importante del habla popular.

Me dijiste pequeñita
y se me olvidó el decirte
que la mujer pequeñita
con menos ropa se viste
y le para más bonita⁴.

Cuándo querrá Dios del cielo
y la Virgen del Pilar
que tu ropita y la mía
vayan juntas a lavar⁵.

<u>Núm.º de orden</u>	<u>Inventario.</u>	<u>Pesetas Cent.</u>
1	Un vestido viejo de ranares.	2 - 00
2	Otro vestido viejo de crinolinas.	" - 25
3	Otro vestido viejo de ranares.	" - 25
4.	Otro vestido nuevo de juncal.	6 - 00
5.	Otro vestido de lamilla color plomo.	15 - 00
6.	Otro vestido usado de ranares negra.	2 - 50
7	Dos vestidos viejos de ranares negra.	4 - 00
8	Una saya colorada de volante.	3 - 00
9	Otra saya nueva de gorgueta azul.	15 - 00
10	Otra saya nueva de gorgueta azul.	12 - 50
11	Otra saya mediada de gorgueta azul.	7 - 50
Suma uniones.		68 00

Fig 2. Fragmento del inventario de los bienes de Gervasia Pardo Rodríguez. Archivo documental Fermín Pardo Pardo.

4 Copla transmitida por Anastasia Pardo Montés. Hortunas (Requena) en entrevista personal con Fermín Pardo Pardo.
5 Copla transmitida por Fermín Pardo Carrasco. Hortunas (Requena) en entrevista personal con Fermín Pardo Pardo.

Antes de comenzar, cabe hacer una distinción de los adjetivos que acompañarán a lo largo del texto las piezas que se irán describiendo y que hacen referencia a su estado de conservación. Así pues, conviene saber:

- Nuevo: sin estrenar.
- Usado: con poco uso.
- Mediado: con uso, pero en buen estado.
- Viejo: con mucho uso, desgastado o con remiendos.

Estos calificativos vienen a dar mucha información sobre la vigencia de uso de algunas prendas, pues si una pieza es nueva quiere decir que necesariamente se ha confeccionado o adquirido en este momento, es decir que su uso está plenamente vigente. Sin embargo, cuando algo es viejo, no necesariamente quiere decir que se conserve en uso, sino que también puede significar que se ha recibido por herencia de una generación anterior, aunque ya no se utilice generalmente para vestir. Por todo ello, aunque en este caso partimos del análisis de un único documento para estudiar la indumentaria popular de finales del siglo XIX en una zona concreta, es necesario ampliar la visión y estudiar y referenciar otros documentos coetáneos, para sacar unas conclusiones con el mínimo margen de error posible.

Entrando al análisis se ha considerado apropiado clasificar por género las piezas descritas en la documentación, y abordar su estudio de dentro a fuera según su uso.

INDUMENTARIA DE GERVASIA

Las primeras prendas que se colocan sobre el cuerpo, y que no quedan a la vista, reciben la denominación de ropa interior. Entre ellas encontramos las camisas, de las que las mujeres solían disponer de varios ejemplares. En el ajuar de Gervasia se relacionan un total de diez:

- *Cinco camisas nuevas de mujer (15 pesetas)*
- *Otra camisa nueva de mujer (2 pesetas y 25 céntimos)*
- *Dos camisas usadas de mujer (2 pesetas)*
- *Una camisa mediada de cáñamo para señora (1 peseta y 25 céntimos)*
- *Otra camisa vieja de cáñamo para señora (75 céntimos)*⁶

Poca información nos aporta la documentación escrita sobre la tipología de camisas usadas por Gervasia, pero teniendo en cuenta el resto de piezas que irán apareciendo y que se superponen a la hora de vestir, serían camisas de manga pegada, corta o larga. También podríamos localizar aquellas sin mangas que a partir de este momento comienzan a aparecer en los ajuares femeninos.

En cuanto a los materiales solo indican que sean de cáñamo «la mediada» y usada», por lo que las otras es posible que fueran de linón o algodón, por ser el material predominante en las camisas descritas de otros inventarios coetáneos⁷. Además, si se presta atención, se puede ver como las dos de cáñamo son camisas «para señora» mientras que las ocho restantes son «de mujer». El estado de conservación, el material empleado y la referencia a que sean «de señora» viene a indicarnos probablemente a que hubieran sido recibidas por herencia y por tanto se corresponden a camisas de una tipología distinta a las descritas previamente.

Por otro lado, consultado el Inventario de los bienes de María Antonia Rodríguez Aba⁸, madre de Gervasia, tras su fallecimiento en 1886, aparecen documentadas tres camisas de cáñamo y

6 *Partición de bienes de Gervasia Pardo Rodríguez*. 1889. El Rebollar (Requena). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo

7 «Una camisa usada de linón». *Hijuela sin encabezamiento*. 1886. Hortunas (Requena). Archivo Fermín Pardo Pardo.

8 *Inventario y partición de los bienes de María Antonia Rodríguez Aba*. 1885. Hortunas (Requena). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

siete de algodón. Por lo que es posible que las dos camisas de cáñamo de Gervasia las hubiera recibido por herencia de su madre.

Para cubrir el pie y la pierna la mujer usó medias o calcetas. La diferencia entre ambas no ha podido determinarse con exactitud, pero en relación a las piezas documentadas a la comarca es posible que las medias cubriesen el pie y la pierna hasta la rodilla y las calcetas únicamente hasta la pantorrilla. En el inventario de Gervasia encontramos citadas las siguientes piezas:

- Unas medias nuevas de estambre (1 peseta y 75 céntimos)
- Unas medias usadas de estambre azul (1 peseta y 25 céntimos)
- Unas medias viejas de algodón (50 céntimos)
- Unas medias viejas de lana azul (25 céntimos)
- Unas medias de punto de gancho (1 peseta)
- Un par de medias de algodón (75 céntimos)
- Unas calcetas nuevas de lana blanca (1 peseta y 50 céntimos)
- Unas calcetas nuevas de lana blanca (1 peseta y 50 céntimos)
- Otras calcetas nuevas de lana blanca (1 peseta y 50 céntimos)⁹



Fig 3. Medias azules. Algodón. Finales del siglo XIX. Requena. Museo Municipal de Requena.

Generalmente el material clásico para la confección de medias fue el estambre, lana corriente o algodón. En general el color blanco es el más usual y excepcionalmente aparecen referenciadas las encarnadas. A partir de mediados del siglo XIX también se generalizan las azules y las negras.

*Una moza fue a lavar
un par de medias azules
y se le metió una rana
entre el domingo y el lunes¹⁰.*

En las calcetas rara vez aparece referenciado el material, pero cuando lo hacen son de lino o lana.

Para sujetar las medias y las calcetas se usaron unas cintas conocidas como ligas o senojiles. De ellas no se nombra en el inventario de Gervasia y Clemente ni tampoco en todos los consultados de la comarca hasta el momento, pero se tiene constancia de su existencia por algunas piezas testigo y por la tradición oral.



Fig 4. Senojiles o ligas. Segunda mitad del siglo XIX. Requena. Colección familia García Amorós.

9 Partición de bienes de Gervasia Pardo. 1889. El Rebollar (Requena). Op. Cit.

10 Copla transmitida por Ernestina Díaz Corredor, de Utiel, a Fermín Pardo Pardo entrevista personal hacia 1980.

*Cada vez que te veo
los senojiles
se me ponen los ojos
como candiles.¹¹*

*Una niña en este baile
no digo quién, ni quien no
lleva las ligas de esparto
que se las he visto yo.¹²*

Sobre la camisa y de cintura para abajo, se colocaba una superposición de faldas que varía en función de la época y de la clase social. En primer lugar, destacan las enaguas. Su función es la de ahuecar o dar vuelo a la falda de la mujer además de proteger del roce del cuerpo la falda exterior por lo que debía ser unos centímetros más corta que la saya que se llevase encima.

La referencia más antigua documentada en la comarca las cita como sinagüas¹³, cuya denominación se ha prolongado dentro del habla popular:

*Ayer mañana la vi
que estaba arreglando el cuarto
estabas en sinaguillas
le hiciste pecar a un santo.¹⁴*

A principios del siglo XIX, ya aparece la denominación de enaguas¹⁵ y prevalece para referenciarlas ya a partir de ese momento.

Las enaguas de Doña Leonor cubren el monte y el río no. ¿Qué es?¹⁶

Pese a ser una prenda interior, su decoración en esta época contaba con una gran laboriosidad que se conseguía por medio de guarniciones, volantes, puntillas o entredoses. Buen ejemplo de ello lo encontramos en las que usó Gervasia:

Unas enaguas con guarnición y picos (2 pesetas y 50 céntimos)

Otras enaguas nuevas con guarnición y puntilla (2 pesetas y 50 céntimos)

- Otras enaguas de linón con entredós (2 pesetas y 50 céntimos)
- Otras enaguas de linón con guarnición y puntillas (2 pesetas)
- Otras enaguas de linón con con picos de punto de media (1 peseta y 75 céntimos)
- Otras enaguas de linón blancas usadas (1 peseta y 75 céntimos)
- Otras enaguas de linón con volante de muselina (1 peseta y 25 céntimos)
- Otras enaguas mediadas con volante (1 peseta)
- Otras enaguas viejas con puntilla (50 céntimos)
- Otras enaguas viejas con guarnición (75 céntimos)
- Otras enaguas de muselina bordadas (2 pesetas y 50 céntimos)
- Otras enaguas con guarnición y entredós (2 pesetas y 50 céntimos)¹⁷

11 Seguidilla transmitida por José Sáez Pérez, de Fuenterrobles, hacia 1980. Archivo de Rosa Julia Cañada Solaz.

12 Copla transmitida por Joaquina Carrasco Mora, de Caudete de las Fuentes, a Fermín Pardo Pardo entrevista personal hacia 1980.

13 *Inventario convencional de los vienes de Maria La Carcel en su matrimonio con Rafael Gil*. (1770). Casa Sancho (Requena). Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

14 Copla de jota transmitida por Asunción Pérez Ruiz, de Requena, en entrevista personal con Fermín Pardo Pardo hacia 1980.

15 *Hijuela de Catalina García Churro en su matrimonio con Juan Iranzo*. (1802), Fuenterrobles. Colección personal Fernando Moya Muñoz.

16 Respuesta: la nieve. Adivinanza transmitida por Mercedes Pardo Pardo, de Hortunas (Requena), en entrevista personal con Fermín Pardo.

17 *Partición de bienes de Gervasia Pardo*. 1889. El Rebollar (Requena). Op. Cit.

En cuanto al estado de conservación de las enaguas referenciadas, podemos intuir que en general eran nuevas, ya que aunque sólo se especifica en una de ellas, podemos llegar a esta conclusión comparando el valor económico de unas y otras.

En las que se especifica el material, todas son de linón. Es aventurado suponer el material de las dos enaguas referenciadas como «viejas» pero es probable que estas pudieran estar confeccionadas con lienzo de cáñamo, si lo comparamos con los materiales anteriores que predominaban hasta ese momento para la confección de ropa interior¹⁸. Aunque en el inventario de bienes de la madre de Gervasia aparecen siete enaguas, en ninguna de ellas se especifica el material.

Sobre las enaguas se colocaron otras prendas semi-interiores, que cumplían con la misma función de dar vuelo a la falda exterior. Éstas podían colocarse en invierno a fin de protegerse del frío o en otras épocas del año para el desempeño determinadas tareas cotidianas, para las que levantando la falda exterior a fin de protegerla quedaban a la vista, pero nunca las enaguas por considerarse una prenda totalmente interior. En el inventario de Gervasia se relacionan de dos tipos: sayas de abajo y refajos.

- *Una saya vieja de abajo (50 céntimos)*
- *Un refajo de paño encarnado (15 pesetas)*
- *Otro refajo de bayetón amarillo (7 pesetas y 50 céntimos)*
- *Otro refajo de lienzo y lana a listas coloradas (7 pesetas)*
- *Otro refajo de lienzo y lana con picos colorados (7 pesetas)*
- *Otro refajo de lienzo y lana con tiras verdes (5 pesetas)*
- *Otro refajo de lienzo y lana negro (2 pesetas y 50 céntimos)*¹⁹

La palabra saya se ha documentado en la comarca, hasta el momento, desde 1770²⁰. Haciendo referencia generalmente a una falda exterior. El carácter semi-interior de la de Gervasia viene determinado por la referencia que indica «de abajo», es decir, para llevar debajo de la falda exterior como se ha expuesto en líneas anteriores.



Fig 5. Refajo de lienzo y lana con tiras verdes. Último cuarto del siglo XIX. Los Pedrones(Requena). Colección Esperanza Pardo Mislata.

18 «Otras cuatro enaguas usadas de lienzo». *Hijuela sin encabezamiento*. 1886. Hortunas (Requena). Op. Cit.

19 *Partición de bienes de Gervasia Pardo*. 1889. El Rebollar (Requena). Op. Cit.

20 *Inventario de los bienes que Rafael Gil llevó al matrimonio con María La Carcel*. 1770. Fuenterrobles. Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

Por su parte, el término refajo aparece referenciado por primera vez en la documentación consultada de la comarca en 1838²¹, aunque es a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando comienza a generalizarse su aparición en los inventarios²².

Como prenda semi-interior, y de cintura para arriba, encontramos el justillo, colocado sobre la camisa durante el siglo XVIII²³ y hasta finales del XIX²⁴. El carácter de semi-interior, o mejor dicho de interior o exterior, precisa ser matizado ya que realmente su uso evolucionó durante el tiempo en que permaneció vigente en el arca femenina comarcal.

En origen el justillo, prenda con tirantes y aldetas que cubría la espalda y el pecho, haciendo la función de sujetador, servía de prenda exterior, siempre cubierto por el pañuelo, que dejaba ver las mangas de la camisa. Pero también podía ser una prenda interior, pues a partir de la moda Imperio (finales s. XVIII - ppios. s. XIX), con la introducción de los jubones de talle corto que popularmente se conocen en la comarca como «chaquetillas», que carecen de palas y aldetas y no llevan envarados, el justillo se colocaba debajo con la intención de marcar el busto de la mujer.

Con esta misma finalidad, a partir de la época Romántica surge el corsé²⁵ y ambas prendas convivirán durante gran parte del siglo XIX, hasta que finalmente las últimas se imponen sobre las primeras. De esta forma, en el inventario de Gervasia ya sólo aparece referenciado el corsé:



Fig 6. Anverso y reverso de corsé. Seda. Segunda mitad del siglo XIX. Requena. Museo Municipal de Requena.

21 Información extraída de un documento notarial de la Fundación Lucio Gil de Requena, que al momento de presentar el siguiente trabajo no ha sido posible conseguir las referencias.

22 «Un refajo de jergueta verde». *Ynventario y partición conbencional de los vienes que quedaron a la muerte de Tomás Sánchez*. 1851. Utiel. Archivo documental de Pablo Martínez Gil.

23 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Un justillo de persiana» dentro del *Inventario convencional de los vienes de Maria La Carcel en su matrimonio con Rafael Gil*. (1770). Op. Cit.

24 La última referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Dos justillos de damasco y ropilla» en una *Hijuela sin encabezamiento*. 1886. Op. Cit.

25 La primera referencia al corsé documentada hasta el momento en la comarca aparece en el inventario y partición extrajudicial de los bienes relictos por fallecimiento de Francisco Antonio Díaz Flor, de profesión sedero (1834). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

– *Un corsé usado (2 pesetas)*²⁶.

En la comarca se han documentado dos tipologías de corsés. El primero de ellos es una clara evolución del justillo, confeccionados en los mismos tejidos y conservando los tirantes pero perdiendo el envarado, la pala y las aldetas. Estas piezas suelen tener forma de pecho. Se siguen ajustando al cuerpo de la mujer por medio de un cordón que pasa por los ojetes delanteros. De estos ejemplares se han documentado en el trabajo de campo otros ejemplos en la vecina comarca de la Serranía del Turia²⁷.

*Colgandín que colgandaban y entre las piernas le daban jugaban al saca y mete e iba a parar al ojete. ¿Qué es?*²⁸

El segundo de ellos se corresponde con piezas adquiridas en comercios²⁹ que generalmente van armados con ballenas y se cierran por delante con botones y presillas metálicas, mientras que por detrás presentan un acordonado con el que ajustar la pieza al talle.

Con la breve referencia que se aporta en el inventario de Gervasia no se puede aventurar a saber a cuál de estas dos tipologías se corresponde con la pieza que ella vestía, pues ambas convivieron en el tiempo.

Como se ha visto al hablar del justillo, otra prenda que cubría el busto de la mujer era el jubón. Este término aglutina bajo una misma denominación un conjunto de prendas que evolucionaron a lo largo del siglo XVIII³⁰ y XIX³¹, que únicamente tienen en común que cubren el busto y los brazos de la mujer. Es decir, pese a que fue evolucionando en cuanto a patronaje, hechura y materiales siguió conservando su denominación durante un tiempo muy prolongado para designar a piezas muy distintas dentro de la misma tipología.

Para la época que ocupa este estudio, los jubones, como prendas de uso exterior, se colocan sobre el corsé y bajo los pañuelos de hombros. Se trata de piezas que siguen siendo ceñidas y ajustadas al cuerpo, pero sin envarados, aunque en algunos casos presentan ballenas en la espalda y en los costados. Estos ejemplares ya no presentan acordonado para ajustar la parte delantera, sino que se cierran con botones y ojales o con presillas metálicas.



Fig 7. Corsé con la etiqueta de fabricante «El corsé de París de Galo Sopena. Plaza de la Pelota 1. Valencia». Último cuarto del siglo XIX.

26 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit..
27 De este tipo se han documentado hasta el momento ejemplares similares en Bugarra, La Cueva de Alpuente, Villar del Arzobispo, Alcublas y Chelva.
28 Respuesta: los cordones del justillo/corsé. Adivinanza transmitida por Fermín Pardo Carrasco, de Hortunas (Requena), a Fermín Pardo Pardo.
29 En el Museo Municipal de Requena se conserva un ejemplar de la localidad con la etiqueta del fabricante «Galo Sopena» de Valencia.
30 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Una basquiña y jubón de peldefebre» dentro de la *Hijuela de Simona Ferrer viuda de Roque Jiménez*. (1724). Fuenterrubles. Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.
31 La última referencia localizada hasta el momento es precisamente el jubón que aparece en la hijuela de Gervasia, y que se relaciona en la nota siguiente.

Paralelamente, se documentan las chambras. Piezas similares a las anteriores, pero con la diferencia de ser más holgadas en brazos y talle, similar a las blusas.

De unas y otras en el inventario de Gervasia aparecen las siguientes:

- *Dos jubones uno de tartán y otro de zaraza (75 céntimos)*
- *Una chambra blanca usada (50 céntimos)*
- *Otra chambra negra y blanca (50 céntimos)*
- *Otra chambra de cretona a cuadros (1 peseta)*³²

De cintura para abajo, como prenda exterior, se colocan las faldas. Que en el pasado tuvieron una denominación exacta para cada una de ellas según época, materiales, tipología etc.

Hasta finales del siglo XVIII el único término que se ha localizado en la documentación estudiada para referirse a estas piezas es el de guardapiés, con independencia del material con el que se hubieran confeccionado. Aunque generalmente, la mayoría de piezas documentadas en la comarca son de lana y muy excepcionalmente aparecen de alguna calidad de seda, siempre en inventarios de clases sociales elevadas y de propietarios o profesionales de la industria de la seda. Por todo ello, con los datos obtenidos hasta el momento se puede afirmar que las mujeres de clase popular de Requena, generalmente, no vistieron guardapiés de seda. A diferencia de lo que ocurre en otras comarcas valencianas en las que sí visten, al menos, guardapiés de aldúcar o hiladillo.

Como se ha visto anteriormente, a partir de 1770 se ha podido documentar la presencia de las sayas, piezas equivalentes a las anteriores que acabaron por sustituirlas, según en la documentación estudiada, antes de que acabara el propio siglo XVIII³³.

En el inventario de Gervasia aparecen las siguientes:

- *Una saya colorada de volante (3 pesetas)*
- *Otra saya de cretona con jaretas (2 pesetas)*
- *Otra saya nueva de gergueta azul (15 pesetas)*
- *Otra saya nueva de gergueta azul (12 pesetas y 50 céntimos)*
- *Otra saya mediada de gergueta azul (7 pesetas y 50 céntimos)*³⁴

Como se puede comprobar, entre todas estas prendas destaca principalmente la saya de lana de color azul. Algo común en la comarca y que se mantuvo a lo largo de todo el siglo XIX. Pues, aunque aparecen también relacionadas en la documentación consultada en otros colores como verdes, negras o encarnadas, destacan sobre todas ellas las de color azul.



Fig 8. Saya azul. Estameña. Siglo XIX. Hortunas (Requena). Colección MCarmen Mínguez Medina. Pañuelo de merino bordado en colores. Último tercio del siglo XIX. La Portera (Requena). Colección M Ángeles Novella Herrero.

32 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

33 Excepcionalmente se ha documentado una única referencia más tardía: «Un guardapiés de seda verde» en el *Inventario y partición extrajudicial de los bienes relictos por fallecimiento de Francisco Antonio Díaz Flor de profesión sedero*. (1834). Requena. Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

34 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

Ya entrado el siglo XIX, a partir de la época Romántica, encontramos documentados los vestidos³⁵, que cubren todo el cuerpo de la mujer. Confeccionados con la misma tela o combinando telas del mismo color o con matices del mismo tono como terciopelo y paño, seda y paño. Los materiales más comunes fueron todas las variantes del algodón (indiana, cretona, zaraza, percal etc.), lanilla o seda.

Estos siguen la moda del momento con faldas a pliegues, encoladas y después acampanadas. Los cuerpos ceñidos, cerrados por arriba, largos, sin más adornos que muchos botones, y con mangas largas y estrechas que darán poco a poco paso a finales del siglo a cuerpos con mangas de pernil y después de bullones en el antebrazo y ajustadas en la muñeca. Los adornos de pasamanería, vidrios y azabache también aparecen en este momento en los vestidos populares.³⁶

En el caso de Gervasia sus vestidos estaban elaborados a partir de los siguientes materiales.

- Un vestido viejo de zaraza (2 pesetas)
- Otro vestido viejo de cretona (25 céntimos)
- Otro vestido viejo de zaraza (25 céntimos)
- Otro vestido nuevo de percal (6 céntimos)
- Otro vestido de lanilla color plomo (15 pesetas)
- Otro vestido usado de zaraza negra (2 pesetas y 50 céntimos)
- Dos viestidos viejos de zaraza negra (4 pesetas)³⁷

Sobre los distintos tipos de falda, la mujer de clase popular de este territorio siempre usó el delantal o faldar, con el que, de forma simbólica, manifestaba el deseo de cubrir sus partes íntimas, aunque fueran bien tapadas con la camisa, el refajo y la saya.



Fig 9. Faldar. Lienzo y lana. Finales del siglo XIX-principios del siglo XX. Requena. Colección Museo Municipal de Requena.

*Si no te ha gustado el mayo,
me lo dirás otra vez
saliendo por la mañana
con el faldar del revés³⁸.*

35 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Un vestido nuevo de percal» en el *Inventario y partición extrajudicial de los bienes relictos por fallecimiento de Francisco Antonio Díaz Flor* de profesión sedero. (1834). Requena. Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

36 Pardo Pardo, F. y Jesús-María Romero, J.A. (2001). Aproximación a la indumentaria de Requena-Utiel.

37 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodriguez. Op. Cit.

38 Copla popular de jota con la que termina el canto de los mayos de Requena.

Es una de las piezas que ya aparecen en el siglo XVII³⁹ en la comarca y que se ha mantenido prácticamente hasta nuestros días con la correspondiente evolución. Se trata de una pieza rectangular o redondeada, que se coloca encima de la falda exterior y se recoge en torno a la cintura por medio de una cinturilla, atada con unas vetas

En el inventario de Gervasia aparecen siete ejemplares:

- *Un faldar nuevo de lienzo y lana (2 pesetas)*
- *Otro faldar nuevo con veta de lienzo y lana (2 pesetas)*
- *Otro faldar mediado de lienzo y lana (1 peseta)*
- *Otro faldar nuevo de orleans negro (3 pesetas)*
- *Otro faldar usado de lanilla negra (1 peseta)*
- *Otro faldar viejo de lanilla negra (50 céntimos)*
- *Otro faldar nuevo de vichi (1 peseta y 25 céntimos)*⁴⁰

De ellos se pueden distinguir los utilizados para el trabajo en el campo o en el hogar a los usados para mudar. En este caso vemos como el faldar de más lujo sería el de seda de orleans de color negro.

Según el tamaño de estas prendas también se les podía denominar faldarillo, si eran pequeños, o faldarones, si eran muy grandes⁴¹. De los primeros Gervasia contaba con tres:

- *Un faldarillo blanco mediado*
- *Otro faldarillo blanco viejo*
- *Otro faldarillo blanco viejo*⁴²

Generalmente los faldarillos eran utilizados en las tareas del hogar que no implicaban demasiado riesgo de ensuciarse. Mientras que los faldarones, eran prendas de gran tamaño que prácticamente rodeaban la falda de la mujer y se utilizaban en tareas que implicaban altas posibilidades de macharse, como podían ser las matanzas.

La otra pieza de indumentaria fundamental de decoro femenino ha sido el pañuelo de cuello. Este consiste en una pieza más o menos cuadrada, que doblada por la mitad se coloca sobre los hombros cubriendo el pecho, por lo que también se denomina pañuelo de hombros.

*Ese pañuelo que llevas
al cuello con tantas flores
quítatelo y dámelo
como principio de amores*⁴³.

La cantidad y diversidad de pañuelos de hombros que las mujeres de otras épocas utilizaron en nuestro territorio quedan manifiestas en el inventario de Gervasia, en el que se relacionan hasta nueve ejemplares:

- *Un pañuelo de crespón color aceituna (12 pesetas y 50 céntimos)*
- *Otro pañuelo de crespón color cañas (2 pesetas)*
- *Otro pañuelo de merino bordado en colores (17 pesetas y 50 céntimos)*
- *Otro pañuelo de merino color aceituna (4 pesetas)*
- *Otro pañuelo de merino color café (3 pesetas y 75 céntimos)*

39 «Un faldar de tafetán negro» dentro de la *Partición de herencia de Juan Ortiz Sigüenza*. (1685). Requena. Archivo documental de Fermín Pardo Pardo

40 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

41 Información expuesta por Consuelo Arocas (97 años), de Requena, en entrevista personal con Javier Marco y Pablo Martínez en 2017.

42 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

43 Copla transmitida por Encarnación Guaita Pardo. Hortunas (Requena) en entrevista personal con Fermín Pardo Pardo.

- Otro pañuelo de merino color canela (1 peseta)
- Otro pañuelo de merino listado (2 pesetas y 50 céntimos)
- Otro pañuelo usado de invierno a cuadros (1 peseta y 25 céntimos)
- Otro pañuelo nuevo de invierno a cuadros (3 pesetas y 75 céntimos)⁴⁴

Como se puede comprobar, los hay de abrigo, de tejidos gruesos para resguardarse del frío, pero también los hay de tejidos ligeros para usarlos en verano. Además se puede diferenciar por su valor los pañuelos de hombros que serían de diario de los reservados para ocasiones especiales. Siendo las piezas más valoradas el de crespón color aceituna, y el pañuelo de merino bordado en colores, conocidos también en la comarca como «pañuelos del ramo⁴⁵».

Otro tipo de pañuelos son los que se usaron para la cabeza por mujeres labradoras y artesanas de esta tierra. Piezas cuadradas de unos ochenta cm. de lado con los que la mujer cubría la cabeza y anudaba debajo de la barbilla.

Existen pañuelos de cabeza que la mujer utilizaba para el desempeño de las tareas al aire libre, especialmente tareas agrícolas, que les protegían del sol. Este tipo suelen ser de materiales de poca calidad como el algodón. Pero también se han documentado piezas más ricas de seda que la mujer utilizaba para mudar. De este tipo también podían utilizarse para acudir a ceremonias religiosas.

De unos y otros Gervasia contaba con tres ejemplares en total:

- Un pañuelo de cabeza de lanilla negro (1 peseta y 25 céntimos)
- Un pañuelo de cabeza de merino (1 peseta)
- Un pañuelo de cabeza de seda (1 peseta y 50 céntimos)⁴⁶

El hecho de que la mujer cubriera la cabeza y el cuerpo para salir a la calle fue habitual hasta mediados del siglo XVIII, aunque se prolongó su uso por algunas mujeres de la comarca hasta final de siglo, para lo que aparecen referenciados en la documentación estudiada los mantos desde el siglo XVII⁴⁷ y hasta 1802⁴⁸. Desde 1754⁴⁹ conviven con las mantillas o mantellinas, que ya no envuelven todo el cuerpo sino que llegan hasta la cintura aproximadamente y que paulatinamente en el siglo XIX se van acortando hasta alcanzar un tamaño que oscila entre el codo y el hombro. Es partir de ese momento cuando la mujer popular de estas tierras deja de utilizarlas para salir a la calle, quedando exclusivamente vinculadas para asistir a actos religiosos. En el primer tercio del siglo XIX, se produce un cambio de colores, pues mientras originalmente suelen relacionarse de color blanco, finalmente acaban sustituidas por las negras.



Fig 10. Mantilla. Franela y terciopelo. Último tercio del siglo XIX. Hortunas (Requena). Colección Museo Municipal de Requena.

44 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

45 *Inventario, avaluo, división y adjudicación de la herencia dejada a su fallecimiento por Calcedonia Arroyo*. 1902. Fuenterrubles. Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

46 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

47 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Un manto de anascote 44 reales, un manto de yladillo y seda en 55 reales» dentro de la *Partición de bienes de Juan Ortiz Sigüenza*. (1685). Requena. Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

48 La última referencia localizada hasta el momento es «Un manto viejo de tafetán» dentro del *Inventario de los bienes de Juan Irazzo Torres*. (1802). Caudete de las Fuentes. Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

49 «Una mantellina fina blanca». *Hijuela de Simona Ferrer*. (1754). Fuenterrubles. Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

Para la época que abarca este estudio, en la mayoría de inventarios consultados de mujeres de clase popular de esta comarca suelen relacionarse de media tres piezas de esta tipología, como es el caso de Gervasia:

- *Una mantilla de franela con junquillo (4 pesetas y 50 céntimos)*
- *Otra mantilla de de franela con terciopelo (12 pesetas y 50 céntimos)*
- *Otra mantilla nueva de franela con terciopelo (15 pesetas)*⁵⁰

Para días de fiesta o de mudar, también fue común en las mujeres labradoras el uso de joyas populares, que no eran muy abundantes pero que se conservaban y custodiaban a buen recaudo.

De esta manera encontramos en esta época collares de perlas blancas, que también aparecen recogidos como elementos de la transmisión oral.

*Con ese collar de perlas,
me quisiste(s) engañar
tengo yo más picardía,
quer perlas tiene el collar*⁵¹.

Así pues, entre las pocas joyas que poseía Gervasia se encontraban las siguientes

- *un collar de perlas blancas (3 pesetas)*
- *unos pendientes de plata (7 pesetas y 50 céntimos)*⁵²

Los pendientes, también denominados en el habla popular como pelendengues, fueron las joyas más deseadas por las mujeres. Eran símbolo de buena posición e incluso en las familias dónde habían varias mujeres estos podían compartirse.

*Más valen pelendengues
que comer, madre.
Que las tripas vacías
no las ve nadie*⁵³.

No obstante, cabe destacar que las joyas, como complemento y adorno de la mujer eran piezas estimadas y deseadas, pero menos valiosas que otras muchas del indumento femenino. Si comparamos los pendientes de plata de Gervasia con la pieza más valorada de su ajuar, el pañuelo de merino bordado en colores, vemos que esos tienen bastante menos de la mitad del valor del otro.

En la época que nos ocupa, también en días de fiesta, para cubrir el pie encima de las medias o las calcetas la mujer utilizaba las botas o botitos de piel de cabra cerrados con una gran hilera de botones. Mientras que para a diario sigue utilizando alpargates. Como se puede apreciar en el inventario de Gervasia:

- *Unas botas de cabra para señora (4 pesetas y 50 céntimos)*
- *Unos alpargates viejos (1 peseta)*⁵⁴

Hasta aquí se han descrito todas las prendas que formaban parte del ajuar de la hortunera Gervasia Pardo allá por la década de los años 80 del siglo XIX. A continuación abordaremos el análisis de las piezas de su esposo, Clemente Navarro.

⁵⁰ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁵¹ Copla transmitida por el tío Hilario Pérez Gómez de Villar de Olmos (Requena) y recogida por Fermín Pardo Pardo en distintas entrevistas realizadas en la década de 1980.

⁵² Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁵³ Copla de seguidilla transmitida por María Dolores Monteagudo García, de Requena, en entrevista personal con Fermín Pardo Pardo.

⁵⁴ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

INDUMENTARIA DE CLEMENTE

Para describir las prendas de indumentaria que formaban parte del vestir de Clemente se seguirá la misma estructura vista anteriormente, partiendo por tanto de la ropa interior y como pieza inicial la camisa. En el ajuar de Clemente se relacionan un total de trece:

- *Seis camisas nuevas de hombre (14 pesetas y 50 céntimos)*
- *Dos camisas nuevas de muselina (9 pesetas)*
- *Cinco camisas usadas (6 pesetas)*

Como se puede apreciar es muy poca la información que aporta el inventario a cerca de las camisas masculinas, pues únicamente en dos de ellas se indica el material «muselina». Lo que sí se puede extraer de estos datos, es que las de muselina eran las piezas de más valor, y por tanto las que se reservarían para fiesta o mudar.

Para conocer los posibles materiales del resto de camisas, de valor inferior, se tiene que ampliar el campo de visión a otros documentos comarcales coetáneos. De esta manera se puede concluir que los materiales más comunes en esta época para la confección de las camisas masculinas coinciden, como es natural, con los empleados en las femeninas. De esta manera es habitual encontrar referenciadas en los inventarios masculinos mayor número de camisas de algodón o linón, y menos a las de muselina.

En cuanto a la confección, documentadas piezas en las comarca de esta época se puede apreciar cómo no siguen el patrón antiguo, sino que el vuelo de la camisa se recoge a la altura del pecho con lorzas en lugar de pliegues y la abertura central pasa de tener un único botón abrochado en la parte superior con una presilla a llevar varios botones abrochados con ojales. Eliminando la tabla del pecho o sustituyéndola con una pechera con lorzas verticales.

La otra pieza interior del hombre es el calzoncillo, colocado de cintura para abajo cubriendo la pierna. El largo de los mismos depende de la época y de la prenda que se lucía encima, es decir, durante el tiempo de vigencia de los calzones los calzoncillos llegaban hasta la altura de la rodilla, mientras que con la introducción del pantalón se alargan hasta los tobillos. Este sería el caso de los ejemplares de Clemente, pues en su inventario solo contienen pantalones:

- *Tres calzoncillos nuevos (4 pesetas y 88 céntimos)*
- *Cinco calzoncillos usados (4 pesetas)*⁵⁵

Para cubrir el pie y la pierna el hombre popular usó medias, calcetas y peucos. Al igual que ocurre con las prendas femeninas, la diferencia entre medias y calcetas no ha podido determinarse con exactitud, mientras que los peucos si se diferencian fácilmente por llegar únicamente hasta el tobillo.

A partir del último cuarto del siglo XIX aparecen relacionados en la documentación consultada también los calcetines⁵⁶, que conviven en los inventarios con las otras tres piezas.



Fig 11. Peucos. Algodón. Último cuarto del siglo XIX. Hortunas (Requena). Colección Fermín Pardo Pardo.

⁵⁵ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodriguez. Op. Cit.
⁵⁶ La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Seis pares de calcetines» dentro del *Inventario de los bienes de D. Vicente Hernández Cortado*. (1876). Requena. Archivo documental de Pablo Martínez Gil.

Entre las prendas de Clemente se encuentran citadas las siguientes:

- Dos pares de calcetas de lana (3 pesetas)
- Dos pares de calcetas y tres de calcetines (2 pesetas y 50 céntimos)
- Dos pares de peucos nuevos (3 pesetas)
- Dos pares de peucos viejos y un par de calcetines (1 peseta y 75 céntimos)⁵⁷

A pesar de que en la documentación consultada no se suele especificar el material en el que están confeccionadas, y que las recogidas en el trabajo de campo están mayoritariamente confeccionadas en algodón, también se han encontrado relacionadas y piezas testigo hechas en lana, como se puede ver en los dos primeros pares relacionados en el inventario de Clemente. Normalmente están tejidas con estambre o trama y en algunas ocasiones aparece tan solo el material sin especificar más detalles.

Volviendo a las prendas de cintura para arriba. Sobre la camisa se usaron, desde el siglo XVIII⁵⁸ y hasta mediados del XIX, las llamadas almillas o almilletas, especie de chalecos interiores de tejido de lienzo de cáñamo o lino de color blanco, que se utilizaban a modo de abrigo entre la camisa y el chaleco exterior.

Estas piezas aparecen relacionadas en inventarios de la comarca de Requena-Utiel desde el siglo XVIII hasta 1851. Concretamente en ese documento aparecen por última vez las almillas⁵⁹ y se introducen por primera vez los elásticos⁶⁰ de lana, que permanecen inventariados hasta 1907⁶¹, concretamente siendo éste el Inventario general de los bienes y acciones que quedaron al fallecimiento de Juan Francisco Pardo Rodríguez, hermano de Gervasia.

Por los ejemplares que se conocen de otros lugares próximos, los elásticos son prendas con manga a modo de chaqueta realizado en tejidos de lana cruda o de vivos colores, utilizados en invierno con la misma finalidad que las antiguas almillas. En el inventario de Clemente localizamos un ejemplar:

- Un elástico de lana azul (10 pesetas)⁶²



Fig 12. Elástico pajizo. Bayeta. Segunda mitad del siglo XIX. Fuenterrobles. Colección Museo Municipal de Requena.

57 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

58 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Dos almilletas» dentro del *Inventario convencional de los vienes de Maria La Carcel en su matrimonio con Rafael Gil*. (1770). Casa Sancho (Requena). Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

59 La última referencia localizada hasta el momento es «Diez almillas de cotonia em doce reales» dentro del *Inventario y partición convencional de los bienes que quedaron a la muerte de Tomás Sánchez*. (1851). Utiel. Archivo documental de Pablo Martínez Gil.

60 La primera referencia localizada hasta el momento es «Un elástico verde en 50 reales» dentro del *Inventario y partición convencional de los bienes que quedaron a la muerte de Tomás Sánchez*. (1851). Utiel. Archivo documental de Pablo Martínez Gil.

61 Las últimas referencias localizadas hasta el momento son «Un elástico de lana blanca en ocho pesetas / Un elástico encarnado en ocho pesetas» dentro del *Inventario general de los bienes y acciones que quedaron al fallecimiento de Juan Francisco Pardo Rodríguez*. (1907). Hortunas (Requena). Archivo documental de M^a Carmen Mínguez Medina.

62 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

Son pocas las referencias que se han obtenido de este tipo de prendas en el trabajo de campo realizado en la comarca, pues únicamente se conserva un ejemplar de bayeta pajiza que procede de la localidad de Fuenterrobles y que fue donado a la colección del Museo Municipal de Requena. Esta prenda presenta restos de haber tenido mangas que fueron amputadas en un momento posterior. La pieza presenta cinco filas de ojales a cada lado de la abertura, aunque los de la parte izquierda se han cerrado posteriormente y sobre ellos se han colocado cinco botones de pasta.

En el último cuarto del siglo XIX, aparece documentada una prenda similar a una chaqueta, realizada estambre o lana y tejidas a punto que recibe el nombre de marinera, de las que Clemente contaba con dos ejemplares:

- *Una marinera de lana labrada (4 pesetas y 50 céntimos)*
- *Una marinera de estambre (9 pesetas)*⁶³

En la línea de comparación con otras prendas como los refajos que en las últimas décadas del siglo XIX se realizaron en punto, los elásticos podrían haber seguido la misma evolución dando lugar a las marineras, ya que su forma y constitución es idéntica a los anteriores.

Otro dato que puede reforzar esta hipótesis es que es común encontrar ambas piezas juntas en inventarios e hijuelas, pero llega un momento en que las marineras acaban imponiéndose sobre los elásticos.

En la actualidad no se ha podido documentar ninguna pieza testigo, pero sí que hay constancia de ellas gracias a una fotografía perteneciente a una de las primeras exposiciones que organizó el Museo Municipal de Requena en la década de 1980 que se pudieron mostrar dos ejemplares de la aldea de La Portera (Requena). Se trata de dos prendas realizadas en punto con lana de color encarnado y que se cierran en la delantera mediante dos hileras de doce botones cada una.

Sobre la camisa, o sobre la almilla, elástico o marinera según la época y el clima, el hombre colocaba el chaleco, una pieza que cubre el cuerpo desde los hombros hasta la cintura, sin mangas y abierto por delante.

Existen chalecos de muchas tipologías y materiales, que se pueden clasificar resumidamente por la forma de abrochar: abiertos, cruzados, con doble abotonadura etc. También por las solapas, con o sin ellas, de la misma tela o de distinta, en forma de pico o redondeadas etc.

Para la época del presente trabajo predominan los chalecos con solapas redondeadas, abrochados no cruzados y con los botones cosidos de manera superpuesta, a diferencia de los anteriores que se colocaban con pasadores por medio de ojetes hechos en la tela.

Destacan los confeccionados con tejido de terciopelo, reservados para fiestas, y los de paño negro. La trasera de los chalecos de esta etapa suele ser de material distinto al de la parte delantera, confeccionadas generalmente con algodón engomado.

En el inventario de Clemente aparecen relacionados los siguientes:

- *Un chaleco de terciopelo grana (3 pesetas)*
- *Otro chaleco de terciopelo negro (11 pesetas y 25 céntimos)*
- *Otro chaleco de paño negro (3 pesetas y 50 céntimos)*⁶⁴

Sobre el chaleco se colocaba la chaqueta, cuya evolución en cuanto a patronaje es paralela a la de los chalecos en cuanto a cuello, solapas etc.

⁶³ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁶⁴ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

Durante el siglo XVIII esta prenda aparece relacionada bajo la denominación «chupa»⁶⁵, pero a partir de la época Romántica se sustituye por el término chaqueta⁶⁶, prolongándose su uso hasta nuestros días para prendas, que aunque evolucionadas, forman parte de una misma tipología.

Estas prendas podían estar confeccionadas en el mismo tejido y formar así un traje completo, reservado para fiestas o ceremonias. Por el contrario, también podían ser de otros tejidos y combinarlas en su uso.

En la documentación de Clemente se encuentra el siguiente ejemplar:

- Una chaqueta y un chaleco de paño negro (15 pesetas)
- Una chaqueta de albornoz (2 pesetas y 75 céntimos)⁶⁷

Pero sin duda, la gran novedad es la aparición en esta época de la blusa o brusa y cuyo uso generalizado perduró hasta bien entrado el siglo XX.

Según demuestran los testimonios y muchas fotografías, estas piezas, especie de sobrecamisa, surgen hacia el último cuarto del siglo XIX y poco a poco evolucionaron llegando a las zonas más rurales y adaptándose a la vida diaria o reservándose para usarla en ocasiones señaladas como la boda, o para usar en días de mudar, como demuestran los testimonios y muchos documentos gráficos coetáneos a su uso. En la documentación notarial consultada para este estudio los primeros ejemplares de blusa aparecen relacionados en la comarca de Requena desde 1883⁶⁸.

Aparecen confeccionadas en multitud de materiales como la lanilla, pero el material fundamental del que aparecen relacionadas es el vichi o tela fuerte de algodón, de rayas o cuadros, que se usa para batas o delantales⁶⁹.

A partir de las blusas localizadas en el trabajo de campo, se puede decir que parten de una pieza principal denominada canesú que cubre los hombros y llega hasta la altura del pecho; normalmente va reforzado de manera interna con tejido de algodón.



Fig 13. Brusa. Lanilla y seda. Último cuarto del siglo XIX. El Azagador (Requena). Colección María Dolores García Martínez.

65 La primera referencia documentada hasta el momento en la comarca es «Un vestido compuesto de chupa, calzón, capote y montera» en el *Inventario de los bienes a partir entre Rafael y Maria como hijos de Juan Gil Peñarrubia*. (1754). Fuenterrobles. Archivo documental de Fernando Moya Muñoz.

66 La primera referencia documentada hasta el momento en la comarca es «Dos chaquetas de algodón y lino» en el inventario y partición extrajudicial de los bienes relictos por fallecimiento de Francisco Antonio Díaz Flor, de profesión sedero (1834). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

67 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodriguez. Op. Cit.

68 La primera referencia documentada hasta el momento en la comarca es «Una brusa en 10 reales» en la *Hijuela de Feliciano Montes y Cárcel*. (1883). Hortunas (Requena). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

69 Real Academia Española. (2016). Vichy. Real Academia Manual (1927). Recuperado el 7 de diciembre 2016 de [http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec=1.2.0.0.0.].

Entre las piezas de Clemente encontramos las siguientes brusas:

- *Una brusa de vichi (3 pesetas)*
- *Una brusa de lanilla aceituna (3 pesetas)*
- *Una brusa de zaraza negra (1 peseta y 75 céntimos)*
- *Dos brusas viejas (75 céntimos)*⁷⁰

Al canesú se le une una pieza rectangular de alrededor de dos metros de vuelo que se ajusta mediante pequeños frunces o tablillas que recogen el vuelo a la altura de él, permitiendo su caída de manera holgada hasta las caderas.

Por último, se añaden las mangas. Éstas tienen la misma confección que las camisas: se frunce la tela alrededor del puño y del hombro de manera que quedan amplias en la parte central y recogidas en los extremos. Las más antiguas llevan un cuadradillo en las axilas que las une al tronco y permite mejor movilidad al igual que las camisas; sin embargo, en las más modernas desaparece el cuadradillo y se unen directamente al tronco.

Las brusas carecen de cuello y se rematan con una tirilla de la misma tela, dejando ver el de la camisa. Todas quedan abrochadas desde el cuello al pecho mediante botones cuyo número suele oscilar entre tres y cinco y están realizados en materiales varios como el metal, la pasta o el celuloide.

Mediante los documentos fotográficos y testimonios orales, se puede conocer la variedad de forma de colocación a la hora de vestir esta prenda, que puede quedar por dentro de la faja, siendo esta la forma más antigua, o por encima de ella dejándola suelta, anudándola en la parte delantera o ajustándola a la cintura con un cordón, cinta o beta que se ata delante, frunciendo y ajustando la parte inferior de la pieza al cuerpo.

De cintura para abajo, el hombre popular vistió tradicionalmente los calzones que cubrían la cintura y bajaban hasta la rodilla. Habiéndose documentado su uso en esta comarca desde el siglo XVII⁷¹.

Ya entrado el siglo XIX, los calzones son sustituidos paulatinamente por el pantalón, que cubre también la cintura, pero se alarga hasta los tobillos. En ese momento la prenda corta comienza a denominarse calzón corto y no calzones como se venía diciendo.

El pantalón, como el resto de nuevas prendas que se introducen en cualquier etapa, se incorpora primeramente entre el vestir de las clases más acomodadas y en ámbitos urbanos antes que en los rurales. En la ciudad de Requena los primeros ejemplares se encuentran hacia los años 30 del siglo XIX⁷² en una familia pudiente, siguiendo las directrices de la moda romántica.

Los pantalones están confeccionados en tejidos muy similares a los de los calzones, aunque en los últimos estadios del siglo XIX aparecen otros como el puntillón y el castor.

En el inventario de Clemente no aparecen ya los calzones, pero sí los siguientes pantalones:

- *Dos pantalones de gergueta (19 pesetas y 50 céntimos)*
- *Un pantalón de lana y otro pantalón de puntillón (8 pesetas)*
- *Cuatro pantalones usados (6 pesetas y 75 céntimos)*⁷³

70 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

71 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Unos calzones, ropilla y capa de bayeta en 63 reales» dentro de la *Partición de bienes de Juan Ortiz Sigüenza*. (1685). Requena. Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

72 La primera referencia localizada hasta el momento en la comarca es «Un pantalón de paño negro en setenta reales, otro de paño azul cincuenta, otro de cúbica negra treinta» en el *Inventario y partición extrajudicial de los bienes relictos por fallecimiento de Francisco Antonio Díaz Flor de profesión sedero*. (1834). Requena. Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

73 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

Los más antiguos conservaban el sistema de cierre de los calzones, consistente en una tapa abrochada con botones. Posteriormente el cierre se realiza mediante hebillas en la parte trasera y bragueta, con corchetes o botones, en la delantera.

Los calzones y los pantalones convivieron en esta comarca durante gran parte del siglo XIX, apareciendo documentado el último en 1881⁷⁴. Entrado el siglo XX se puede decir que prácticamente habían desaparecido del vestir popular, con alguna excepción. Pues según el testimonio de Bernarda García Pérez (nacida en 1899) de Villagordo de Cabriel, recogido en el trabajo de campo realizado por Fermín Pardo en los finales de la década de los 80 del siglo XX, refería que aún llegó a ver con calzón corto a su abuelo y algún anciano más.

Sobre los calzones y los pantalones, se colocaba la faja, unas tiras de aproximadamente entre 25 y 35 cm. de ancho y entre 2,5 y 3,5 m. de largo confeccionadas en tejidos de lana, seda o lienzo. Se tejían en telares especializados en los que se dejaban sin tejer los extremos de manera que con los hilos de la urdimbre se realizaba el fleco de entre los 8 y 30 cm. de largo.

Entre las pertenencias de Clemente encontramos las siguientes:

- Una faja de lana negra (4 pesetas)
- Dos fajas de lana negra (9 pesetas)⁷⁵



Fig 14. Faja con anillo de latón y bolsillo. Segunda mitad del siglo XIX. Requena. Varias colecciones.

La faja se colocaba sujetando la prenda que vestía la parte inferior del cuerpo de manera que, al mismo tiempo, sujetara la zona lumbar. Aunque su principal función era la de proteger en el trabajo, bien es cierto que también hay que señalar su carácter ornamental en el vestir, de ahí la utilización de la seda que algunas veces iba labrada en su confección. En ocasiones la faja se colocaba por encima de la parte del chaleco. Muestra de ello son las numerosas fotografías en las que se aprecia, así como el desgaste al que están sometidos algunos chalecos en la parte inferior donde han perdido totalmente el dibujo que realiza el tejido.

También se han documentado numerosos ejemplares que presentan cosido uno de extremos a modo de bolsillo, que se cerraba con una anilla metálica, normalmente de bronce o latón, que convertía esa punta de la faja en un bolsillo donde guardar las pertenencias y el dinero del hombre que la vestía. Esas pertenencias podían colocarse directamente en ese dobladillo de la faja, o bien

⁷⁴ Inventario y división de los bienes de Ramón Pardo Martínez. (1871). Hortunas (Requena). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

⁷⁵ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

en un complemento a parte llamado «bolsillo» que igualmente se colocaba también en el interior de ese pliegue de la faja, pero nunca quedaba a la vista.

Su existencia se debe a que las prendas antiguas carecían de bolsillos propios y por tanto era necesario para transportar y guardar las pertenencias. Están abiertos por su parte superior y se cierran frunciéndolos con un cordón que pasa a través del calado del tejido y que habitualmente está realizado con el mismo material que el resto de la pieza.

De estos ejemplares aparece uno relacionado en el inventario de Clemente:

- *Un bolsillo de estambre (1 peseta)*⁷⁶

Una prenda imprescindible para el hombre popular, durante todo el siglo XIX⁷⁷, fue el pañuelo con el que cubría la cabeza. En la documentación estudiada, rara vez se especifica el material en el que están confeccionados, pero en los que sí consta suelen ser de seda, pita o lanilla.

Clemente contaba con los siguientes:

- *Un pañuelo nuevo de pita (3 pesetas y 50 céntimos)*
- *Dos pañuelos de pita (1 peseta)*
- *Dos pañuelos de merino color negro (2 pesetas y 50 céntimos)*⁷⁸

Los pañuelos de seda eran las piezas más estimadas y reservadas para fiestas o acontecimientos, por lo que se han conservado más piezas testigo que se han documentado en el trabajo de campo. En cambio, han llegado hasta nuestros días menos piezas de otros materiales más corrientes que se usaron en el día a día, en muchas ocasiones hasta el punto de quedar inservibles.

Las formas de colocación de los pañuelos son variadas, pues existen diferentes maneras según la época, territorio o gusto personal. Las más habituales que se han documentado a través de retratos o con los testimonios orales transmitidos en las entrevistas realizadas⁷⁹ son la de cola o la de mitra o su variante más estrecha de banda.

Como curiosidad se ha documentado otra forma de colocación a través del retrato de un hombre de Requena que la familia deja sobre su sepultura para la conmemoración de Todos los Santos, retirando la fotografía una vez transcurre la festividad. En concreto en esta imagen se aprecia el pañuelo colocado en pico sobre la cabeza con la punta hacia un lateral cruzando los extremos por debajo para acabar atándose al lado contrario con un nudo, después de haber enroscado los extremos. La punta del pañuelo se esconde por debajo del mismo simulando una especie de bolsa. En numerosas fotografías antiguas se ha documentado una forma de colocación similar a ésta, pero con pañuelos de un tamaño más reducido o que, al menos, esconden totalmente la punta no dando lugar a la forma de bolsa tan característica en el retrato documentado en Requena.



Fig 15. Bolsillo. Algodón. Último tercio del siglo XIX. Lleva tejido el nombre de su propietario «Juan Francisco Pardo», hermano de Gervasia. Hortunas (Requena). Colección Fermín Pardo

⁷⁶ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁷⁷ En los documentos consultados del siglo XVIII no aparecen relacionados los pañuelos de cabeza dentro de las prendas de hombre, y en las fuentes gráficas, como los exvotos, no se encuentran tampoco representados. El primer ejemplar localizado en la comarca hasta el momento se encuentra en la *Memoria de lo que va apercibiendo el pastor a juntar de su soldada*. (1817). Hortunas (Requena). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo.

⁷⁸ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁷⁹ Se tienen referencias de que en Hortunas (Requena) Inocencio Cárcel García usó esta forma de colocación durante toda su vida hasta su fallecimiento en 1906. Tal es así, que en la aldea era apodado como «el tío Mitra».

Este uso del pañuelo se mantuvo de manera general hasta principios del siglo XX; pero fue desapareciendo de manera paulatina y conservándose hasta el final únicamente por los hombres de más edad.

Para calzar el pie, el hombre popular también utilizaba los alpargates⁸⁰, con suela y cara de cáñamo. La cara cubría todos los dedos y de ella salían unas betas que se ataban a la altura del tobillo.



Fig 16. Alborgas. Esparto. Siglo XX. Hortunas (Requena). Colección Museo Municipal de Requena.

La denominación de alpargate se ha conservado también en expresiones de la tradición oral comarcal como la siguiente adivinanza:

Una cosa larga como un alpargate, que tiene pelos en el zuruzate.

*¿Qué es?*⁸¹

Este tipo de calzado, generalmente, era fabricado por pequeños artesanos llamados alpargateros, y su uso se prolongó durante gran parte del siglo XX.

Otro calzado popular que no aparece en la documentación escrita, pero del que sí se tienen referencias por haberse prolongado su uso paralelamente a los anteriores, son las llamadas alborgas⁸².

Se trata de un calzado de fabricación doméstica, debido a la generalización de su técnica y el fácil acceso a la materia prima. Por este motivo, se consideran piezas de tan escaso valor que no se incluían en los inventarios.

Estaban fabricadas totalmente con esparto y, presentaba una cara ancha que cubría toda la parte delantera del pie, ajustada por un saliente llamado ceñidor que se colo-



Fig 17. Recreación del vestir de Clemente. Piezas originales. Colección Museo Municipal de Requena.

80 La primera referencia escrita localizada hasta el momento en la comarca es «Unos alpargates con beta» en la *Memoria de lo que va aperebiendo el pastor a juntar de su soldada*. (1817). Hortunas (Requena). Archivo documental de Fermín Pardo Pardo en la década de los años 80 del siglo XX.

81 Respuesta: un cepillo. Adivinanza transmitida por María Ángeles Novella Herrero, de La Portera (Requena), en entrevista personal con Fermín Pardo.

82 Aunque como se ha dicho no se han encontrado inventariados ejemplares de esta tipología en ninguno de los inventarios estudiados en la comarca, sí que aparecen referenciadas las agujas con las que se fabricaban. Así por ejemplo podemos destacar las siguientes: «Unas abujas de coser alborgas 1 real» en la *Hijuela del haber de Catalina Navarro Martínez*. (1890). Hortunas (Requena). Archivo documental de M^a Carmen Mínguez Medina.

caba de una parte a la otra del talón para sujetaba al tobillo.

Para acontecimientos el hombre popular de esta época usaba botas, similares a las de las mujeres y descritas al hablar de los pares de Gervasia.

En el caso de Clemente se relaciona el siguiente calzado:

- *Unas botas de goma para hombre (11 pesetas y 50 céntimos)*
- *Unos alpargates de cáñamo (1 peseta y 75 céntimos)*
- *Otros alpargates viejos (1 peseta)*⁸³

Por último, abordaremos las piezas de abrigo y complementos masculinos propios del hombre popular. En este sentido, la capa siempre ha sido la prenda más valorada dentro de la indumentaria del hombre. En la documentación de archivo, así como en las arcas estudiadas en el trabajo de campo es frecuente encontrar esta prenda vinculada tanto a familias labradoras como las más pudientes. No solamente se usaba para proteger del frío, razón para la que también se usaban otras prendas que se describirán a continuación. La capa fue también la prenda de ceremonia del hombre por excelencia, equiparable a las basquiñas en las mujeres.

Se elaboraba con tejidos de lana prensados y abatanados como barragán, jergueta, corde-llate, paño o pañete. Los colores fundamentales y por este orden eran el negro, el pardo y el azul. El patrón para confeccionarlo es una circunfe-rencia de aproximadamente seis o siete metros de vuelo y en el cuello otra de menor tamaño denominada esclavina o capilla que ronda a los dos o tres metros de circunferencia. A lo largo de todo el siglo XVIII y hasta principios del XX es frecuente encontrarlas en documentos de dotes e inventarios.

Así pues, aparece relacionada una en el inventario de Clemente:

- *Una capa nueva de paño (57 pesetas)*⁸⁴

En las hijuelas de casamiento de los labra-dores del siglo XIX es corriente que, además de la capa, figure la manta como prenda de abrigo. Se puede comprobar en estos docu-mentos, como se ha visto anteriormente, que las capas son las prendas de mayor valor de las que componen el indumento masculino. Las mantas suelen apreciarse por la mitad del valor asignado a las capas, de esta manera, quedan en segundo lugar respecto a las de todo el con-junto de prendas inventariadas en la dote de cada una de las hijuelas.

En la documentación notarial las más antiguas aparecen ligadas a la ropa de cama dedu-ciendo, por tanto, que la manta no era un complemento del vestir masculino, pero ya en el XIX sí comienza a aparecer como tal, siendo las más vetustas las de cáñamo o hilo y lana listadas o



Fig 18. Alforjas. Lana. Último tercio del siglo XIX. Fuenterro-bles. Colección Virtudes López López.

83 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodriguez. Op. Cit.

84 Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodriguez. Op. Cit.

rayadas dando paso posteriormente a las de cuadros.

Con el mismo tejido que el de la manta se confeccionaban domésticamente y a juego las alforjas. Una especie de bolsa que servía para el transporte de pequeños objetos o productos alimenticios y solían colocarse sobre el lomo de la caballería o al hombro del usuario. Este tipo de alforjas de lujo solían adornarse con tapacosturas y borlas de lana de los mismos colores que el tapacosturas de la manta con la que formaban juego.

Además de las alforjas lujosas que se han descrito, se confeccionaban las de uso diario para llevarlas al trabajo en el campo. En este caso el tejido utilizado era el de lienzo, loneta blanca de algodón o el mismo que el empleado para la hechura de las talegas y los costales.

En el inventario de Clemente aparecen relacionadas:

- *Dos mantas de lana a cuadros (25 pesetas)*
- *Unas alforjas nuevas de lana a cuadros (10 pesetas)*⁸⁵

Otro complemento usado por el hombre era el sombrero. La documentación escrita poca información nos da sobre ellos, pero a través de las piezas testigo que se conservan y las descripciones a las que se ha tenido acceso se sabe que eran realizados en tejidos de lana como el paño o el fieltro, muchas veces mezclados con otros materiales.

Del ejemplar de Clemente poco podemos aportar a su descripción pues no indica ni materiales ni tipología de la copa:

- *Un sombrero (5 pesetas y 50 céntimos)*⁸⁶

Hasta aquí se han descrito todas las piezas de indumentaria masculina que formaban parte del vestir de Clemente y que, a grandes rasgos, tras compararlo con otros documentos coetáneos, representa el modo de vestir del hombre popular de la comarca de Requena en la década de los años 80 del siglo XIX.

INDUMENTARIA DE CAYETANO

Dentro de la relación de piezas de indumentaria localizadas en el inventario de referencia, se han apreciado dos que no corresponden ni a Clemente ni a Gervasia, sino que son piezas de indumentaria infantil:

- *Una envoltura completa para niño*
- *Una mantilla pagiza*⁸⁷

Ambas piezas nunca se llegaron a estrenar, pues un 7 de agosto de 1889, Gervasia falleció en el parto de su primer y único hijo, quién tampoco sobrevivió, por lo que no fue bautizado ni se le dio nombre. En cualquier caso, según la tradición del lugar, probablemente habría sido llamado siguiendo el titular del santoral del día, San Cayetano.

⁸⁵ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁸⁶ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

⁸⁷ Inventario, división y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de Gervasia Pardo Rodríguez. Op. Cit.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argilés Gómez, Vicente. (2006). Molinos, batanes, lavaderos y otros usos del agua en nuestra comarca. Oleana, cuadernos de cultura comarcal. (p. 323-377). Requena: Centro de Estudios Requenenses.
- Cavanilles Palop, A. J. (1797). Observaciones sobre la historia natural, geografía, agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia. Madrid: Imprenta Real de Madrid.
- Dávila Corona, R. M., Durán Pujol, M. y García Fernández, M. (2004). Diccionario histórico de telas y tejidos. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Domínguez de la Coba, P. (2008). Antigüedad y cosas memorables de la Villa de Requena. Requena: Ayuntamiento de Requena.
- Ferrandis Mas, V. (1985). Indumentaria valenciana. El vestido del hombre. 1787- 1840. Valencia: Ind. Gráf. Vidal.
- Herrero y Moral, E. (1890). Historia de las tres veces muy leal, dos veces muy noble y fidelísima ciudad real de Requena. Valencia: Imprenta de Manuel Alufre.
- Larruga Boneta, E. (1791). Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España. Tomo XVIII. Madrid: Antonio Espinosa. L
- Liceras Ferreres, M. V. (1991). Indumentaria valenciana siglos XVIII-XIX. De dentro afuera y de arriba abajo. Valencia: Valencia Viva.
- Madoz Ibáñez, P. (1845-1850). Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar. Madrid.
- Maneros López, F. y Aguarod Otal, C. (1996). Mujeres con saya y hombres de calzón. Indumentaria tradicional en el Maestrazgo y la Sierra de Gúdar (Teruel). Zaragoza: Mira Ediciones.
- Muñoz Navarro, D. (2004). La industria de la seda en Requena. Oleana n° 19, cuadernos de cultura comarcal (p. 9-29). Requena: Centro de Estudios Requenenses.
- Muñoz Navarro, D. (2009). La Villa de Requena a través de las Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada. Requena: Ayuntamiento de Requena.
- Pardo Pardo, F. y Jesús- María Romero, J. A. (1997). Aproximación a la indumentaria tradicional en el campo de Requena-Utiel (1789-1914). Requena: Generalitat Valenciana.
- Pérez García, J.C. (1993). La no industrialización de Requena. Oleana n° 8, cuadernos de cultura comarcal (p. 85- 108). Requena: Centro de Estudios Requenenses.
- Piqueras Haba, J. (1989). La sedería de Requena: siglos XVIII-XIX. Oleana n° 4, cuadernos de cultura comarcal (p. 69-88). Requena: Centro de Estudios Requenenses.
- Roca Ivars, P. y Puig Vicent, I. (2000). Pervivencia de la indumentaria tradicional a les comarques del nord Valencià. 1835-1920. Castellón: Agrupació folclórica Els
- Millars. Vitalis, J. B. (1829). Química aplicada a la tintura y blanqueo de la lana, seda, lino, cáñamo y algodón y al arte de imprimir ó pintar las telas. Barcelona: imprenta de José Rubió.

LA FESTIVIDAD DE SANTA ÁGUEDA EN LA LOCALIDAD DE TIEDRA: INDUMENTARIA Y CELEBRACIÓN

Víctor Cubillo Medina

En los últimos años, como resultado de la evolución de la sociedad, el mundo rural en nuestro país ha ido albergando una serie de cambios que han afectado a su realidad más inmediata; así como a sus tradiciones y ritos, los cuales han visto alterado su significado, llegando incluso, en muchas ocasiones, al extremo de desaparecer.

Este legado de costumbres transmitido de generación en generación en nuestros pueblos tiene un origen muy lejano, con los inicios del sedentarismo, tras el desarrollo de los procesos agrícolas, la ganadería y los diferentes rituales “mágicos” o acciones de gracias a los dioses, que estas comunidades llevaban a cabo para poder conseguir una correcta evolución de sus intereses.

Muchos de estos cultos serían adoptados más tarde por el cristianismo, llegando algunos casi intactos hasta nuestros días. En el mundo rural se pueden observar diferentes fiestas y ritos dedicados al campo o a la ganadería, como por ejemplo los ritos dedicados a San Isidro Labrador (celebrado el 15 de Mayo), patrón de las cosechas. Durante esta fiesta, muchas localidades realizan sus procesiones por los campos para la bendición de estos. Así sucedía y sucede en el pueblo de Olmos de Esgueva en la provincia de Valladolid, donde se conocía popularmente al santo como “El Morenito”. Este santo se erigía como el patrón del pueblo y durante el día de su conmemoración los vecinos cambiaban los quehaceres y el pueblo se engalanaba para pedir protección de sus cosechas y la lluvia.



Generalmente, durante este tipo de fiestas, los hombres realizaban danzas en honor al santo mientras que el resto del pueblo le rezaba cantando las rogativas y plegarias que efectuaban para pedir diferentes favores.

A continuación unos fragmentos de una rogativa al patrón de esta localidad recogida a Teresa Medina natural de Olmos:

“Agua San Isidro agua te pedimos agua pa’ los campos y agua pa’ los trigos”	“San Isidro Labrador todo lo puedes hacer quitar los aires del cierzo poner nubes y llover” ¹
--	---

Otro de los santos cuyos ritos, junto con los de San Isidro, son de los más relevantes de nuestras comunidades agrarias y ganaderas es San Antón, abogado de los animales (17 de Enero). Su fiesta en algunas localidades no se limitaba solo a los cultos religiosos sino que, también, es una fecha muy característica por servir para unir lazos entre los habitantes como sucede en el pueblo palentino de Antigüedad en el que se organizaban hogueras y los lugareños merendaban compartiendo los alimentos, que por el motivo de la fiesta, principalmente procedían del cerdo.

Pero no todos los ritos o cultos populares estaban dedicados a la protección del campo o de los animales sino que también aparecen santos de gran devoción protectores de las diferentes partes del cuerpo o abogados de los diversos grupos sociales de dichas comunidades, apareciendo su iconografía en la joyería popular, en los diferentes amuletos protectores que portaban las gentes e incluso en las diferentes coplas de canciones o bailes del pueblo. Es el caso de Santa Lucia abogada de los ojos o de Santa Águeda protectora de los pechos y de las mujeres, cuya fiesta en la localidad vallisoletana de Tiedra es el objetivo principal de este trabajo.



En el conjunto de relatos hagiográficos recopilados por Jacopo de la Vorágine en *La Leyenda Dorada* encontramos uno dedicado a esta santa, cuenta según Metafrastes, como Santa Águeda fue una joven muy bella nacida en Palermo (hacia el año 230 d.C.) – también podemos encontrar otra versión, quizá más extendida, que afirma que la joven nació en Catania (Sicilia)- que puso su vida al servicio de la fe cristiana, consagrando, incluso, su virginidad al Señor. Durante las persecuciones a los cristianos en el imperio romano (s. III d.C) bajo el gobierno de Decio y estando a la cabeza de Sicilia Quinciano, Santa Águeda fue martirizada. A continuación, podremos leer un breve resumen del martirio de Santa Águeda:

Se había promulgado un edicto para sacrificar devotos cristianos a los dioses paganos. Águeda fue llevada ante Quinciano, quien prendado de ella intentó atraerla a su voluntad; la joven al no consentir (ya que había ofrecido su virginidad a Jesucristo) fue apresada y enviada junto a una vieja llamada Afrodisia y sus cinco lascivas hijas para que perdiera su fe y su idea de castidad. La joven muy aferrada a su fe no cambió de postura y finalmente fue llevada al martirio. El primero de los sufrimientos que padecería la santa sería la amputación de sus senos, lo cual se ha convertido en su principal atributo de mártir. La iconografía la suele representar con una bandeja y sobre ella los senos cortados.

Tras la amputación de los pechos sería encarcelada, donde se le aparecerá San Pedro para curarle las heridas (dependiendo de la versión del martirio, la santa aceptaría la curación o se negaría a ella sacrificándose por Dios). Tras la aparición de San Pedro, continuaría su martirio

1 Coplas recogidas personalmente a Teresa Medina y a su marido Máximo Maté en Olmos de Esgueva

llegando sus verdugos a cubrir la celda con fragmentos de vidrio, cerámica rota y brasas y revolcándola sobre él. Dependiendo también de la versión consultada, se cuenta que cuando Águeda expiró dio un grito para dar gracias a Dios. En cuanto a Quinciano después de querer apoderarse de las riquezas de la santa, sería mordido y coceado por un caballo acabando, finalmente, ahogado en un río y desapareciendo su cuerpo.

Tras su muerte y martirio se dice que Águeda obró prodigios sobre Sicilia, entre otros, se recoge la detención de una de las erupciones volcánicas del Etna con el velo de su sepultura. De esta manera, la mártir se convirtió en la abogada de las mujeres y de todas aquellas afecciones relacionadas con los pechos. Convirtiéndose así en una de las santas más afamadas a lo largo de la historia entre las féminas de nuestro país. A ella acuden con diversas oraciones y exvotos aquellas mujeres que buscan protección o la cura de sus afecciones.

Dentro de la cultura popular se puede encontrar a la mártir representada sobre todo en la joyería, por ejemplo, en las patenas de las collaradas datadas en su mayoría entre el s.XV y el s.XVI. Se trata de medallas de gran tamaño aproximadamente de 10 cm cuyo material principal es la plata blanca. En el color propio de la plata o sobredorada, las representaciones religiosas se sitúan en la placa central, adornada con un marco compuesto por diferentes ornamentos como perillones, espirales o cintas de plata. Podemos contemplar, por ejemplo, algunas piezas conservadas en el Museo de las Alhajas de la Vía de la Plata. Así mismo, podremos encontrar a la santa representada en las diferentes variantes de relicarios y medallas. Pero la figura de Santa Águeda en el mundo popular no se limita a su representación en la joyería. El hecho conmemorativo más relevante lo hallaremos en la celebración de su festividad el 5 de febrero en diferentes localidades españolas. Durante esta jornada (en algunos lugares la festividad se extenderá durante dos o tres días), las mujeres se harán con el poder sobre los hombres de una manera casi autoritaria. En diferentes zonas como en la provincia de Zamora se llegan a cantar coplas satíricas y de burla e incluso un poco subidas de tono sobre este tema, como las siguientes:

“A Santa Águeda me voy
se lo tengo prometido
que me guarde a mí la teta
el pezón a mi marido”

“Si quieres saber quién soy
y de qué familia vengo
bájame los pantalones
y verás que culo tengo”

“Mi marido es un Don Juan
todos los oficios sabe
menos el lavar tinajas que
con los cuernos no cabe”²



2 Coplas recogidas a la Cofradía de Águedas del barrio de San Lázaro en la ciudad de Zamora, por la “Asociación Etnográfica Bajo Duero”

El origen de esta curiosa forma de festejar el día de Santa Águeda no se conoce con certeza pues son diversas las hipótesis que tratan de establecer su principio. Uno de los posibles orígenes es el defendido por Don Pío Baroja, quien atribuye la proveniencia a las “Matronalia” de los Romanos que tenían lugar durante las “Kalendae” de Marzo. Se cree que las Matronalia nacieron en conmemoración al rapto de las sabinas que tendría lugar el mes de Marzo, periodo anual dedicado a Juno cabeza del panteón romano femenino. En estas fiestas las mujeres casadas recibían especial atención y las esclavas encontraban alguna relajación en sus quehaceres. Esta fiesta romana dada durante el bajo imperio sería absorbida por los cristianos, lo que provocó las quejas de diferentes personalidades como Tertuliano.

Durante los últimos siglos y en la actualidad (aunque de manera más escasa) las cofradías dedicadas a Santa Águeda se han extendido por toda la geografía española. Sin embargo, es en la comunidad autónoma de Castilla y León donde esta festividad encuentra su máxima expresión, particularmente en localidades como Zamora, Zamarramala o Tiedra.

Generalmente, el hilo conductor de todas estas cofradías es el mismo, las mujeres visten sus trajes típicos, salen a las calles del pueblo, cantan, bailan y honran a Santa Águeda. Aun así, cada localidad presenta unas características propias que aportan riqueza a la tradición, desde las distintas danzas representadas, la indumentaria e incluso las diferentes tradiciones que rodean a la fiesta como “correr el bollo” o el “rito” para el nombramiento de la alcaldesa de la cofradía.

Todas estas cofradías y sus tradiciones son de un gran interés antropológico ya que representan los diferentes modos de vida de generaciones pasadas reunidos bajo el ala de esta fiesta. Sin embargo, nos centraremos en la tradición de águedas del pueblo de Tiedra de la provincia de Valladolid, que es el objetivo de este artículo.

La cofradía de Santa Águeda de Tiedra tienen sus primeros indicios en una serie de documentos redactados a finales del s.XVIII. En la actualidad, tras sufrir algunos altibajos a lo largo de su historia (como los documentados en los años 60), la cofradía goza de buena salud y es la encargada de continuar las tradiciones del pueblo, impidiendo así que caigan en el olvido como ha ocurrido en otras tantas localidades de la provincia e incluso de Castilla y León. En estos últimos años el número de cofrades participantes en esta fiesta ronda las setenta mujeres, habiendo llegado, incluso, al centenar en alguna ocasión.



Es una festividad en la que las águedas se enorgullecen de bailar a su santa en la procesión y de mantener la tradición que se han pasado de madres a hijas. Si bien es verdad, no todo se realiza tal y como tenía lugar en el s.XIX cuando la cofradía estaba en pleno auge. El mundo cambia y con él sus gentes y su mentalidad, por ello, tal y como apuntábamos al comienzo del presente artículo, la tradición, en cierta manera, ha evolucionado.

A la cabeza de la cofradía hay una junta formada por siete cofrades elegidas por la asamblea el segundo día de la fiesta. Su función durará dos años tras los cuales serán reemplazadas al año siguiente. Los siete cargos se reparten de la siguiente manera: cinco vocales, una secretaria y una presidenta. A parte de la junta encontramos dos puestos en la cofradía de gran importancia, la Mayordoma y la Llamadora.

La Mayordoma es la cofrade encargada de la fiesta, quien tiene entre sus funciones: la preparación de la iglesia para la fiesta, la limpieza, el transporte y cuidado de la santa y el toque de campanas de la víspera; también se encargará de dar de beber a los músicos durante el baile. Al año siguiente la mayordoma pasará a ser Diputada de la cofradía, quien ocupará un cargo similar al de la mayordoma ya que se trata de la del año anterior.



En la figura de la Llamadora reside la obligación del cobro de cuotas y lotería, también, la de presentar las cuentas a la junta. Así mismo, prestará ayuda a la Mayordoma en sus labores durante la fiesta y será la encargada de avisar en caso de que se produzca el fallecimiento de alguna cofrade.

Finalmente, antes de la fiesta tendrá lugar “el Cabildo”. Es una reunión que suele tener lugar en el mes de enero en casa de la mayordoma y a la que acuden la Junta, el párroco y la Mayordoma. En esta asamblea se acordará todo lo referente a la fiesta, como las flores que decorarán la iglesia o la contratación de los músicos.

La fiesta se desarrolla en diferentes días: la Víspera, Día de Santa Águeda, Día de Santa Aguedica y Día de Santaguedón. En cada uno de ellos se desarrollan las siguientes actividades y tradiciones:

La Víspera: Comienza con la salida de la Diputada y alguna componente de la junta hacia la casa de la mayordoma, quien las recibe en la puerta con la vara. Posteriormente, todas las cofrades irán camino de la iglesia, bailando en las diferentes plazas del pueblo acabando, en el atrio del templo donde tras el último baile se realizan una serie de rezos. Acabada la ceremonia en la iglesia, las cofrades emprenderán el camino de regreso a casa de la mayordoma donde esta les obsequiara con pastas, limonada y avellanas. Acabado este acto se acompañará a la diputada con música hasta su casa.

Día de Santa Águeda: El día de santa Águeda comienza por la mañana, cuando los músicos van a buscar a la diputada a su casa y a continuación se dirigirán, acompañados de varias cofrades, a casa de la mayordoma, para poder ir todas juntas al son de las dulzainas a la iglesia. Una vez en ella, se portará a la santa en andas por todo el pueblo de Tiedra, tras la procesión y tras haber bailado a la santa dará comienzo la misa en su honor. Una tradición muy característica que tiene lugar en la misa de Santa Águeda se da en el momento del ofertorio, cuando la mayordoma se aproxima al altar portando en las manos una vela y dos panzos mientras suena el himno nacional. Por la tarde las cofrades acudirán al tradicional baile.



Día de Santa Águedica: en este día tiene lugar la tradicional misa por las cofrades difuntas, tras recoger a la diputada y a la mayordoma como en días anteriores. En este día las limosnas recogidas durante la misa se destinarán para los responsos rezados por las almas de las cofrades difuntas. Después de la misa y tras realizados los responsos se llevará a cabo un rezo por las hermanas difuntas en la puerta de la casa de la presidenta de la junta. A continuación, se llevará a cabo la asamblea anual. Posteriormente, se “correrá el bollo” un acto consistente en acudir a las diferentes casas de las cofrades donde son obsequiadas con diferentes alimentos como dulces y licor, etc. (actualmente por falta de espacio se suele hacer en un local). Por la tarde, al igual que el día anterior, se acudirá al baile. Durante el transcurso del cual la cofrade más joven y la más anciana que hayan acudido a bailar pedirán el “Santaguedón”, esto es, pedirán un día más de fiesta al alcalde. También tiene lugar la entrega de varas (uno de los actos más emotivos para las cofrades), donde ataviadas con la mantellina; la mayordoma, la diputada y la futura mayordoma realizarán un acto con una serie de reverencias al ritmo del himno nacional hasta hacerse el cambio de varas. Tras este acto la mayordoma entrante y la saliente bailan juntas, posteriormente, bailarán ambas con la diputada. A continuación, la nueva mayordoma reza un padre nuestro y un ave maría e invita a las cofrades a su casa donde las obsequiará con dulces. El día acabará con una cena.

Santaguedón: es el último día cedido por el alcalde, se correrá el bollo (como en el día anterior) hasta la hora del baile cuando se clausurará la fiesta.

Esta celebración va acompañada por una rica indumentaria, mucha de ella perteneciente a generaciones pasadas de águedas y de familias de Tiedra. Hay que añadir que es esta una de las zonas donde encontramos indumentaria conservada de forma casi intacta.

Las águedas denominan los trajes que visten los diferentes días de fiesta de diversas maneras, contando con el “Traje Antiguo”, “Traje de Labradora” y el traje que visten para asistir a la misa de difuntas.

El Traje Antiguo: Este traje se compone de manteos o sayas de seda, herederas de la indumentaria del s.XVII y mantenidas en la cultura tradicional de los pueblos de esta zona (la comarca de los Montes Torozos en Valladolid y la comarca del Alfoz de Toro en Zamora). Estos manteos se

acompañan de mandil de lentejuela dorada, principalmente metálica a imitación de los trajes de antiguos (actualmente, muchas cofrades por diferentes circunstancias llevan lentejuelas doradas de plástico). Dependiendo del día de la fiesta este traje llevará mantón de manila al talle o mantón alfombrado o de ocho puntas. El traje antiguo se vestirá La víspera, el día de Santa Agueda, y en el Santaguedón.

De este traje se han conservado algunos ejemplos en esta localidad, un ejemplo es el traje compuesto por chambra y manteo a de la misma tela perteneciente a la familia de Belén Clavo, Águeda en la actualidad. El manteo es liso sin ningún tipo de decoración a mayores, mientras que la chambra aparece decorada con diferentes puntillas.



De estos trajes también encontramos un manteo verde perteneciente a la familia de Gregoria Pérez, el cual fue de su abuela. En este tipo de manteos o sayas podemos observar la curiosa forma de la cintura, ya que se frunce a través de una cuerda. Este manteo tiene de característico el remate de la rodadura interior, ya que está hecha en cuero cuyo final está decorado con un mismo motivo troquelado, el cual se repite.



Otro traje antiguo perteneciente a la Señora Goya, esta confeccionado con una colcha perteneciente a sus antepasadas, ya que muchas de las colchas durante esta festividad eran montadas para estos trajes, y al acabar procedían a desmontarse para volver a hacer su función de colcha. El manto al igual que en los anteriores trajes es liso, mientras que la chambra está decorada con diferentes puntillas.



También encontramos diferentes mantones de manila isabelinos conservados en las diferentes familias de esta localidad.

Esto son un algunos ejemplos de estos mantones el negro es perteneciente a la familia de Aurora González, mientras que los otros dos más claritos pertenecen a la familia de Gregoria Pérez.



En el día de Santaguedón se pueden ver los diferentes mantones de manila que lucen las cofrades, estos son algunos ejemplos.



El día de Santa Águeda durante la procesión las águedas portan sobre estos trajes los mantones alfombrados o de ocho puntas, en la actualidad muchas águedas llevan los mantones llamados de mil colores. Estos ejemplos son un mantón de ocho puntas pertenecientes a la familia de Belén Calvo y un mantón de mil colores antiguo perteneciente a la familia de Goya Perez.



En la actualidad encontramos que se han conservado diferentes fotos antiguas en las que podemos ver a las aguedas de antaño vistiendo estos trajes. En estas fotografías podemos observar como visten los mantones de manila al igual que los manteos de seda y los mandiles de lentejuela, sin embargo vemos como la tradición se ha ido adaptando a las diferentes épocas y como a evolucionado, un ejemplo de esto es el peinado que llevan las mujeres que aparecen fotografiadas en las imágenes.



El Traje de Labradora: Se compone de manteos y rodaos abiertos, principalmente, de paño o estameña; de color rojo y amarillo con diferentes motivos. Encontramos piezas antiguas bordadas, picadas o incluso un tipo de manteo que en Tiedra denominan “de tirana” decorados con diferentes cenefas de seda. Se acompaña por mandil de lentejuela dorada (al igual que en el traje antiguo) pero al talle, se visten mantones blancos de lentejuela metálica como el mandil. Los mandiles son negros y suelen ser principalmente de terciopelo. Este traje se viste generalmente el día de Santa Aguedica.

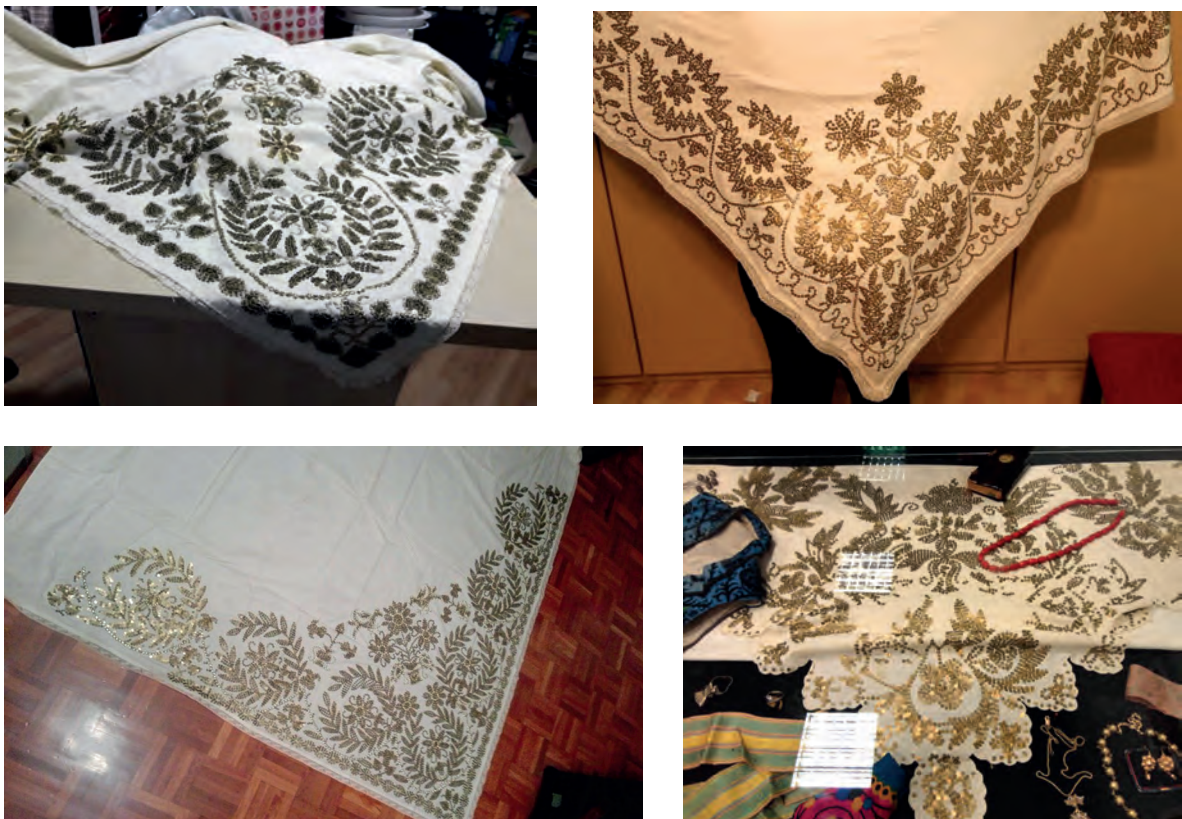
Como hemos visto en el anterior traje en este, vuelve a aparecer el mandil de lentejuela, de los cuales quedan algunos ejemplares. Estos pertenecen a la familia de Goya Pérez y Belén Calvo.



Respecto a los mandiles de lentejuelas al igual que muchos de los pañuelos les encontramos en la actualidad decorados por lentejuelas de plástico como con anterioridad he apuntado. Estos son algunos ejemplos:



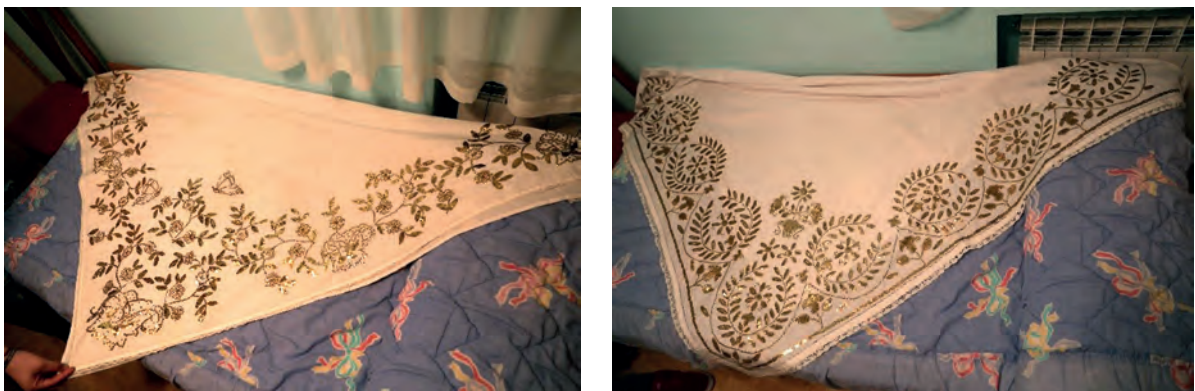
Los pañuelos llamados de “Plumete”, son junto con el mandil una parte fundamental de la indumentaria de las águedas de Tiedra. De estos mantones podemos encontrar diferentes tipos ya que aparecen tanto bordados con lentejuela metálica dorada como bordados en lanas de colores. Normalmente miden alrededor 1,40m de lado y suelen ir decorando el pico bordado con una fina puntilla. La principal tipología del dibujo de esta localidad son estos motivos florales que toman forma de hojas de laurel o plumas. En cuando al material los más modernos aparecen con telas de sabana, pero por lo general se utiliza lienzo.



También encontramos los mantones de plumete bordados en lanas de colores aunque estos abundan menos que los de lentejuelas.



Al igual que ocurre con los mandiles por diferentes circunstancias encontramos mucho mantones adornados con lentejuela dorada de plástico. Los cuales en muchas ocasiones siguen la misma tipología de decoraciones que los antiguos de lentejuela metálica.



En cuanto a los manteos y rodaos encontramos diferentes tipologías de manteos, ya que aparecen de diferentes colores y decoraciones. Encontramos rodaos y manteos rojos u amarillos picados.



También encontramos diferentes tipos de manteos y rodaos bordados, de los mismos colores que los anteriores por lo general.



Una tipología de manteo que se puede ver de forma similar en la comarca vecina del Alfoz de Toro perteneciente a la provincia de Zamora, son los manteos conocidos como “de tirana”, manteos por lo general de color rojo con decoraciones en forma de piquillos y en ocasiones con alguna franja de seda azul.



Traje para la misa de difuntas: Este traje se viste exclusivamente para la misa de difuntas. Podríamos considerarlo como un traje de luto debido al color negro que las cofrades visten muchas de ellas con trajes antiguos o reproducciones de los que se vestían a principios del s.XX, cuando la indumentaria tradicional ya había quedado en desuso. A la cabeza, portan mantilla española y peineta aunque algunas cofrades visten la mantellina utilizada en otras ceremonias, como en la procesión de Santa Águeda o simplemente portan la mantilla sin peineta.

Hay una serie de piezas que no se han conservado dentro de la indumentaria popular de la mujer en esta localidad. Un ejemplo son las Monteras de pardomonte forradas en terciopelo, de las cuales queda constancia todavía en los protocolos notariales del siglo XVIII un ejemplo es la Hijuela de Francisco Prieto y su hermana de 1789 que la cita como “*Montera de Pardomonte forrada en terciopelo negro, 10 reales*”. Otra de las piezas no conservadas son los dengues con aplicaciones de seda, que de la misma forma que las monteras quedan referencias a ellos en los protocolos notariales. En el Testamento de Don Serafín Cacho de 1789 aparecen referencias a los guardapiés y a las enaguas de bayeta de diferentes colores como verdes o azules.



También podemos observar en las diferentes postales de Valladolid referencias y similitudes a los trajes de las águedas de Tiedra.

En cuanto al baile, este se dispone en rueda bailando un baile corrido y finalizando con unas habas verdes en una fila. Cada vez que acaban una vuelta de baile las cofrades dan un grito que según cuentan ellas es la representación del martirio de la santa. En el baile solo pueden participar las mujeres cofrades que cumplan los requisitos establecidos por los estatutos, que principalmente es estar casada por la iglesia. No obstante, todo aquel que lo desee puede acudir a ver el baile.

Tras esta breve exposición sobre la fiesta de Santa Águeda, solo queda volver a hacer hincapié en que lo expuesto aquí, representa un claro testimonio de la conservación y la evolución de las tradiciones que, desgraciadamente, poco a poco van desapareciendo en las diferentes comunidades españolas. Siendo un tema de gran importancia y del que todos deberíamos tomar conciencia pues, son nuestras raíces y un pueblo que olvida de dónde procede, nunca sabrá hacia dónde tiene que caminar.



TIPISMO Y DIVERSIDAD

Raúl Benito Calzada

La provincia de Salamanca presenta una indumentaria tradicional rica por definición. No en vano se conoce como “traje de charro” (charro, exagerado, barroco) aquel que el pueblo mantiene como mayor exponente de unas formas del vestir, fruto de una antigüedad a la que se van añadiendo nuevas técnicas, nuevos enriquecimientos que hacen de ella algo único y por tanto reconocido como identitario.

Sin embargo, pese a esa identidad, existen variaciones locales y comarcales, aunque hay una tipología de traje que con mayor o menor riqueza según las posibilidades se encuentra en toda la provincia sobre todo en el caso del traje femenino. Es el que actualmente se conoce como “traje de colores”, por diferenciarlo del traje negro bordado en oro, o del “traje rojo”, todos ellos trajes de gala.

Se presenta aquí por tanto una sucinta muestra de lo que sería todo el corpus de indumentaria tradicional salmantina, seleccionando el traje de charro por antonomasia, vestido en la capital.

TRAJE MASCULINO

CAMISÓN

De hilo de lino puro, comúnmente llamado “lienzo”, confeccionado de dos piezas iguales para delantera y trasera, otras dos parejas para las mangas y las dos de unión a las sisas.

Vestido el camisón lleva una largura hasta las rodillas, aunque los que se confeccionan en la actualidad llegan únicamente a la cintura.

Las partes que van bordadas son, como es de entender, las que van a ser vistas. La pechera que se lucirá airosa por encima del chaleco y los puños, así como las hombreras.

La pechera se separa con un corte al medio que crea dos tapas simétricas que a su vez se decoran con deshilado conocido como “filitré”, en que se sacan dos a dos, hilos tanto de la trama como de la urdimbre. Con los que quedan se realiza un enre-



jado que servirá de base para el relleno posterior en que ya se colocan los dibujos que suelen ser motivos geométricos, vegetales o alguno de tipo animal.

Estas dos tapas volverán a cerrarse una vez vestido el charro, con un botón de oro artesanal, de filigrana.

Como remate lleva una tira al cuello que también suele ir bordada con motivos geométricos y que termina en una fina puntilla creando modestos pliegues.

Los puños se bordan, con bordado a hilos contados y pueden o no rematar también en una estrecha puntilla que le dé más empaque a la pieza.

CHALECO

Los chalecos es donde más se deja ver la impronta personal del propietario, reflejando su gusto, su lujo y por ende su poder adquisitivo. Los chalecos que han llegado a la actualidad como prototipo del traje charro, son todos de escote cuadrado, con doble fila de botones en número de 5, 6 ó más.

Suelen ser de paño o terciopelo negro liso, con algún bordado en la parte alta del escote. El bordado se puede realizar con lentejuela dorada o con abalorios de mostacilla de colores.

En una escala superior estarían los chalecos de terciopelo planchado o labrado, todo en su color o con diminutas florecitas o roleos salpicados a tresbolillo por la tela, normalmente en color negro como base, aunque cabe cualquier otro sin llegar a lo estridente. Los chalecos antiguos y así lo atestiguan las piezas testigo, las fotografías y las obras pictóricas, solían ser siempre de colores oscuros y discretos. El lujo se reservaba ya para otros elementos colocados como complemento y aderezo.

También existían sin embargo, algún ejemplo de chalecos en terciopelo labrado o seda adamascada de riquísimo lujo y en colores azules, verdes o incluso rojos o morados. Pero son casos puntuales que reflejan ese toque personal al que se hace alusión arriba.

La botonadura de los chalecos del traje de charro suelen ser botones de plata. De forma redonda y con muletilla detrás, más o menos grandes según su coste. En los botones se labra a buril, algún dibujo de flores o si no, las iniciales, por encargo de su dueño primero.

También existen botonaduras realizadas con monedas engarzadas en plata, exponiendo a la vista pública el tesoro familiar.

CHAQUETILLA

Son más bien cortas y muy ajustadas, negras también y en materiales menos variados, de terciopelo rizado o de astracán. Se visten para dejarlas abiertas, luciendo los bordados del chaleco y la pechera del camisón. Para darle mayor vistosidad a una tela ya rica per se, se le suelen poner las vistas en todo su perímetro. Una pieza de otro material, formando el vivo y remate de la prenda.

Las mangas son muy ajustadas, con el corte en ángulo, obligando a llevar los brazos colocados de tal forma en el baile y los puños llevan aberturas que facilitan su colocación y dejan ver el bordado del puño del camisón.

En esas aberturas lleva ojales y botonadura de adorno en número de 3 ó 4 caireles de azabache o cristal en forma de bellota. También hay caireles de plata en variadas formas.

EL CALZÓN

Es un calzón de paño negro, con forro interior que ayude a crear rigidez. Los más antiguos y originales eran de alzapón, atados con un cordón y a posteridad se realizan con bragueta cerrada con botones.

Es la prenda que da más forma al cuerpo, van muy ajustados y en las partes exteriores de las perneras pueden llevar un bordado de cordón sobrepuesto y guarnecido con mostacilla o canutillo de cristal negro.

El largo del calzón es hasta las rodillas, no más abajo y con unas aberturas laterales que cumplen la misma función que las de la chaquetilla, ayudar a su colocación y dejar ver las cintas ataderas de las medias o polainas que van debajo.

Estas aberturas llevan igualmente ojales y botonadura. La más común serán botones negros de media bola, aunque los hay de plata o de azabache en consonancia con los caireles de la chaquetilla.

LA FAJA

En origen el traje charro más conocido y extendido llevaba en su conjunto lo que se conoce como “la media vaca”, que era una pieza realizada precisamente de la mitad de la piel curtida de una res. Era una prenda meramente servicial y funcional, que evitaría los golpes de los animales al cogerlos a pulso en el campo para el herradero, mantendría rígido el cuerpo de quien la llevara y protegería de los dolores lumbares producidos por el trabajo diario.

Cuando el traje queda más para fiesta y baile que para ningún otro servicio, quien lo viste gusta de enriquecerlo y lucir las mejores galas. Así se crean fajas bordadas de fondo negro. En el bordado lleva toda clase de flores y algún animal tal como pavos o palomas, comparable al bordado que se le da a los mantones del ramo.

LAS POLAINAS

Al igual que la faja, son una prenda creada ex professo a posteridad para completar el traje. Originalmente, lo mismo que la media vaca, los charros calzaron botas de piel, negras y con alguna labor de repujado o pespunte decorativo que se ataban con lazo de hiladillo negro por debajo de la rodilla.

Sin embargo, se crean unas polainas, que no son sino unas medias de paño negro, cerradas con botones en toda su altura y bordadas con cordoncillo y abalorios de mostacilla o canutillo de cristal negros. Se atan debajo de la rodilla con un cordón torcido rematado en borlas. En este caso, se calza zapato negro.

LA GORRILLA

El traje en su conjunto ha sido fruto de una larga evolución. Distintas épocas han dejado su impronta en lo que ahora conocemos como “traje de charro”. La gorrilla es el testigo de su paso por el siglo XIX, pero anteriormente se usarían en toda la provincia, lo mismo que en toda la geografía amplios sombreros de ala ancha.

La gorrilla, que igualmente se utiliza en gran parte de la indumentaria española aunque con variantes, tiene forma de cono truncado, con las alas rígidas y en forma redonda. Lleva forro interior en raso o seda blanco y como remate al fondo, un espejo. Se ha especulado mucho sobre el

uso del espejo, lo mismo que en la gorra de Montehermoso. La coquetería masculina tardaría unas cuantas décadas en llegar y por tanto no es fácil pensar que el charro llevase un espejito escondido para mirarse de vez en cuando. Más bien pueda ser un elemento más de riqueza y adorno. El cristal, y más el espejo, mostrados como símbolo de riqueza en la indumentaria.

La picaresca masculina actual, esa sí patente en toda época, en una de las lecturas legendarias que se le da al espejo, cuenta que el hombre al bailar, colocaría su gorrilla al revés en el suelo, para de este modo, poder observar desde su posición, los interiores del vuelo acampanado de su compañera de baile, pudiendo contar así el número de enaguas y manteos...

LA CAPA

Es la prenda que más solemnidad aporta al traje de charro y cualquier otro que se precie. Sigue siendo un elemento de distinción en nuestros días, remedo nada más de la verdadera ostentación con la que la lucirían los charros en sus bailes y paseos dominicales por una plaza y unas calles que rezuman sol, luz y resplandor dorado.

Está realizada en paño negro de Béjar, formando en su conjunto un círculo completo y con el interior forrado con las vistas de terciopelo en colores rojo, verde, morado, negro o azul.

Cierra con un broche compuesto por doble botón charro rematado en pequeñas calabazas.

TRAJE FEMENINO

Los motivos del bordado son un dibujo de ramas vegetales del que salen distintos tipos de flores, algunas claramente reconocibles tales como Margaritas, Azucenas, Tulipanes o Lirios y otras con formas geométricas.

Se realiza en lentejuela o huevecillo dorados y mostacilla de colores. Cuanto más pequeña sea la mostacilla, tanto más fina quedará la labor y más elegante será el resultado.

La decoración del traje charro pide ser abigarrada, barroca, extravagante, exclusiva y charra en definitiva. Nunca en un traje charro se hará “más por menos”; si no que se adornará de forma exagerada. Con esta premisa se hace necesaria la presencia del buen gusto y el saber hacer, para no incurrir en “el todo vale”. Esta tipología de trajes, concebidos por entero y realizados en su conjunto se escapan del grueso de lo que se conoce por “indumentaria tradicional” o “indumentaria popular”, en la que el pueblo componía los trajes y combinaba las prendas más siguiendo unos parámetros de necesidad que de moda.



JUBÓN

Se trata de una prenda de busto, que cierra con unos cordones en el delantero a modo de justillo, con bastante escote. Las mangas llevan bordados decorativos que a posterioridad serán sustituidos por las puñetas.

Las puñetas son unas piezas que cubren el antebrazo y se cierran con botones en toda su largura, ricamente decoradas con la misma técnica que el resto del traje y una puntilla plegada alrededor.

El jubón estaba normalmente confeccionado en paño fino de color negro o algún otro tejido más rico tal como seda, popelín o rusel.

MANTEO

Es la prenda más vistosa, que va colocada encima de toda una profusión de sayas de paño lisas o estampadas y enaguas de lienzo fino decoradas con puntillas o vainicas.

El manteo es una prenda abierta, puesta a modo de adorno y mayor expresión de riqueza, reservada por tanto para el traje de gala.

Se realiza en paño fino de color negro con un forro interior de algodón estampado o indianas con diminutos motivos florales.

Lleva en su parte baja una amplia franja de terciopelo labrado que se conoce con el nombre de tirana. El color de la tirana será el que dé personalidad al traje, suelen ser colores discretos tales como morado, verde botella o azul marino. Bajo la tirana se dispone la greca, en paño calado entroncando con los dibujos de picados patentes en otras provincias. La greca remata en un vivo de seda o algodón como ribete y final.

El manteo lleva bordadas las dos esquinas de abajo, aunque en realidad solo se luce una, normalmente la derecha, quedando el manteo cerrado por la izquierda. El delantero no se borda porque lo cubre el mandil.

MANDIL

Conocido también como delantal, es una prenda de forma rectangular que pende por delante del manteo. Está hecho al igual que el manteo en paño fino de color negro y a la altura de la tirana lleva un faralar con pliegues ondulados o tableados y realizado con una pieza de seda o un pañuelo cortado a la medida.

Delantal del traje de charra perteneciente a Pilar Fernández (Salamanca)

FALTRIQUERA

Es un bolso de forma rectangular que se coloca atado a la cintura, del lado derecho, con una abertura central por la que se deja entrever coquetamente un pañuelo blanco de encaje.

Está confeccionado también en paño fino y decorado siguiendo las normas del resto del traje.



CINTAS

Son dos juegos de un par de cintas, uno para la cabeza llamadas cintas de “sígueme pollo” y otro como remate trasero del manteo recibiendo vulgarmente el nombre de “escuchapedos”. Están confeccionadas en terciopelo o seda con los motivos dispuestos en sentido vertical.

PAÑUELO DE HOMBROS

Está confeccionado por cuarterones en tafetán de lino crudo, en los que se bordan los motivos vegetales con huevecillo y mostacilla de colores, siguiendo el estilo del resto del traje. Estos cuarterones se unen por medio de entredoses de bolillo y rematan en una puntilla también de bolillos en todo su perímetro. Se pueden colocar en número de uno o dos, siendo el de encima ligeramente más pequeño para dejar ver el bordado del anterior al colocarlo encima.

Otra tipología de pañuelos son los que están confeccionados en algodón y llevan bordado de lentejuela en todo el campo, rematando las orillas con picos u ondas.

DENGUE

Es la prenda que más vistosidad aporta al busto. Junto con el mandil y las puñetas, son las prendas más delicadas y más abigarradamente decoradas del traje. El dengue se coloca en el traje como prenda festiva, es un adorno más, cruzado por delante del busto, elevando y sosteniendo también el pecho.

Está confeccionado también en paño fino o terciopelo, del mismo color que el manteo en los trajes más contemporáneos; pero preferentemente en colores encarnados en los ejemplos más antiguos. Así existirían trajes de manteo y mandil negro con dengue rojo, tal como se conservan en algunas comarcas de la provincia (La Ribera y El Rebollar).

PAÑUELO DE CABEZA

Se trata de un pañuelo de tul, bordando a cadeneta con aguja de gancho, los contornos de motivos vegetales que orlan todo el perímetro y llegan a llenar el campo de la pieza. Aparte de decorarse con la cadeneta llevan salpicadas en los lugares principales de los dibujos lentejuelas doradas para enriquecimiento y para que ayuden de paso a asentar con su peso el pañuelo a la cabeza.

Iría asentado sobre el moño de picaporte y rodetes laterales por medio de agujones de plata sobredorada que rematan en botón charro. Este tipo de peinado, entronca perfectamente con el conocido como “a las tres potencias”, a la moda del siglo XIX y que representaran en sus obras de manera excepcional Vicente López o los Madrazo.



EL MÁS “POPULAR” DE LOS MANTONES DE MANILA. EL MANTÓN ISABELINO.

Pablo Martínez Gil

Comisario de la exposición “Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda”

Los pañuelos de hombros son piezas indispensables en la indumentaria tradicional femenina. Su función fundamental era la del decoro, pero además también eran piezas para el abrigo en tiempos de frío. El adorno que estas prendas conferían a la vestimenta también era importante por ser una de las más visibles de todas las que vestía la mujer, por tanto conferían a su indumentaria un carácter festivo o de diario. Como piezas imprescindibles de la indumentaria de los siglos XVIII y XIX estaban sujetos a los gustos y modas de cada época.

Dentro de estos pañuelos de hombros, son importantes los mantones, piezas de tela cuadradas que, normalmente dobladas, se colocan sobre los hombros cubriendo el pecho y parte de la espalda. Sus tamaños varían entre los 90 cm. de lado y los 160 cm. en los más grandes.

La denominación de pañuelo o mantón varía bastante en la geografía nacional. En la mayoría de nuestros pueblos se hace distinción entre pañuelo o mantón por el tamaño del mismo, siendo los primeros los de menor tamaño y los mantones los de mayor. En otros lugares como en Valencia y territorios cercanos, a todas estas piezas es habitual llamarles pañuelos, siendo común la denominación de pañuelo de Manila y no la de mantón, como queda recogido en algunas coplas de la tradición oral:



Imagen 1. Retrato de mujer de Valencia con mantón de Manila isabelino, ca. 1860. Colección Javier Sánchez Portas.

**Ay chumbala, catacachumbala
ay chumbala la del polisón
el pañuelo de Manila
y las botas de charol.**

(Lucía Gómez Pérez. Villar de Olmos-Requena)

Existen gran variedad de pañuelos y mantones, por ello surgió la colaboración entre el Museo Municipal de Requena (Valencia) y la Asociación Cantares Viejos de la misma localidad para estudiar y dar a conocer estas piezas. Tras un proceso de investigación, en el año 2016 vio la luz la exposición “Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda”, la cual acotó el estudio a los pañuelos de seda orlados con flecos. Partiendo de la colección de mantones del museo, se fue completando con piezas pertenecientes a colecciones particulares mediante el trabajo de campo. Finalmente algunos coleccionistas también cedieron sus ejemplares y la muestra contó con más de trescientos mantones de todas las tipologías, inventariados y analizados bajo la dirección y el asesoramiento de expertos en la materia como Fermín Pardo, Victoria Licerias, María José Gutiérrez y Dabí Latas entre otros. Aún a día de hoy, las dos entidades arriba citadas continúan trabajando en la investigación del origen, clasificación y usos de estas piezas tan singulares que han llegado a nuestros días como verdaderos tesoros familiares.

EL MANTÓN DE MANILA

El mantón de Manila posiblemente sea la pieza más singular de todos aquellos pañuelos y mantones que fueron usados por nuestros antepasados y que todavía hoy se siguen utilizando como pieza o complemento festivo para algunos acontecimientos de nuestra sociedad.

Para conocer su origen debemos remitirnos al territorio chino de Cantón, donde según Joaquín Vazquez Parladé en el siglo VI d.C. se comenzaron a bordarse estandartes y banderas de seda. Más tarde y con la llegada de Miguel López de Legazpi a Filipinas se establece el comercio con España a través del Galeón de Manila, que partiendo del puerto de Manila traía, haciendo parada en México, especias, muebles y tejidos bordados de China como eran esas banderas y estandartes, bordados para la liturgia, colchas y otros elementos decorativos. Estos elementos exóticos no tardaron en ser del gusto de las clases más acomodadas de España que los adoptaron como pieza de lujo y distinción, entre ellos esos tejidos ornamentales que tras adoptar los singulares flecos y enrejados se convirtieron en lo que hoy conocemos como mantones de Manila.

Pero el Galeón de Manila dejó de funcionar en 1815, por tanto, es poco probable que lo que hoy se conocen como mantones de Manila llegaran por medio de él a España, pero sí podrían haber llegado anteriormente algunos de estos tejidos ornamentales. Por ello, en contra de lo que popularmente se cree, el grueso de los mantones llegaría a nuestro país seguramente por otras rutas y embarcaciones que si estaban operativas en esa época.

Por su elevado valor, los mantones y también las colchas venían dentro de unos envoltorios de alto valor artístico también, como son las cajas de mantón. Realizadas en madera lacada, la mayoría aparecen con dibujos y motivos orientales e incluso en alguna de ellas se pueden ver letras o símbolos de la escritura china. En algunos casos, de los que se han conservado muy pocos ejemplares, el mantón iba protegido dentro de la caja por un cartón o un papel pintado con representaciones de la vida oriental. Debido a la fragilidad de estas piezas, muy pocas han llegado hasta nuestros días y algunas lo han hecho debido a su reutilización como cuadros en algunas casas o como veladores o mesitas en otros, añadiendo patas a la caja.

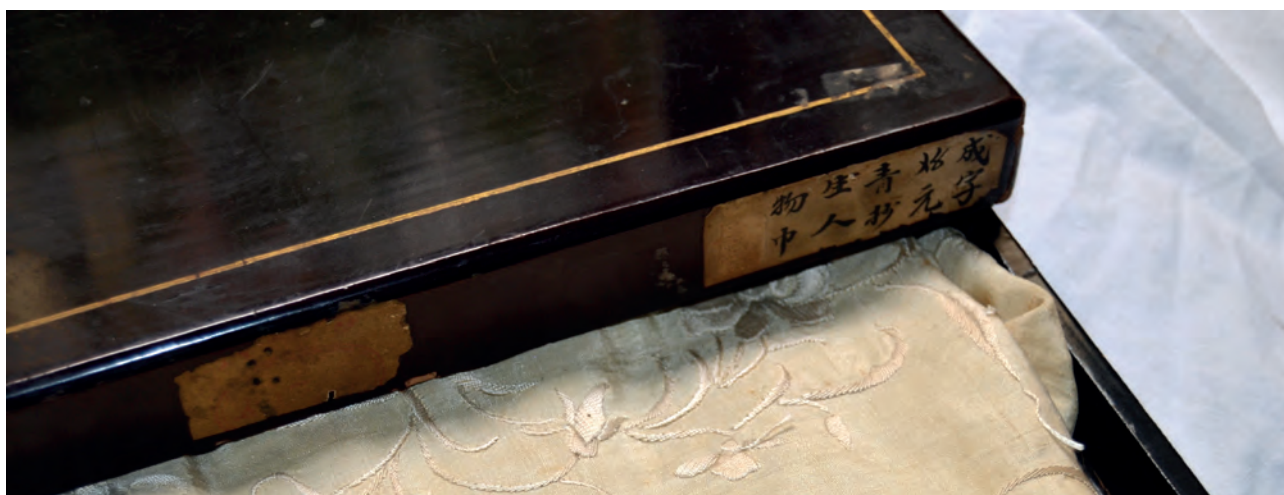


Imagen 2. Caja de mantón de Manila de madera lacada con inscripción en su etiqueta. Colección Fermín Pardo Pardo.

Los primeros pañuelos de Manila de los que se tiene referencia son los llamados “mantones Imperio”, que comenzaron a ser conocidos en los años 20 del siglo XIX. En esta época y según se observa en la documentación consultada, no aparecen relacionados con el nombre que hoy se conocen, si no que eran nombrados como “pañuelos de crespón de la India”. Según consta en el **Diario de Avisos de Madrid** del 23 de julio de 1825 “El día 16 del corriente al anochecer se perdió desde la calle Reina hasta la Red de S. Luis, yendo por la calle de Hortaleza, un medio pañuelo de crespón de la India color de rosa”. Que estos fueron de moda en las clases más acomodadas en la época también se refleja en este medio, el 23 de junio de 1830 aparecen a la venta “pañuelos de crespón de la India de última moda de vara á 30”. En estos casos no hace referencia a que la pieza fuera bordada pero, en el **Boletín oficial de Cáceres** del 24 de abril de 1837 en una relación de piezas robadas aparece “un pañuelo grande de crespón de la India negro, bordado con seda negra” y más adelante “6 pañuelos grandes de 2 varas, de crespón de la India, negros” Esta denominación nos puede resultar confusa en cuanto a la procedencia de estas piezas, pero la India era solamente la forma de denominar a la zona como queda patente el 21 de julio de 1847 en **El Español: diario de las doctrinas y los intereses sociales** “S. M. la Reina ha comprado al señor Pulido, que acaba de llegar de Manila, un magnífico pañuelo de crespón de la India, en la suma de mil duros, idéntico al que hace algún tiempo regaló el emperador de la China a la reina de Inglaterra. Dicho pañuelo es de un trabajo ímprobo por la profusión de figuras bordadas que contiene, y de un mérito singular por la delicadeza de dibujo y el buen gusto con que están casados los colores”. Esta singular noticia en que la Reina compra un pañuelo de crespón de la India y es visto como un acontecimiento, vuelve a dar testimonio de que poseer una prenda de estas características



Imagen 3. Retrato de Vicenta Salinas. Requena (Valencia), ca. 1880. Fotógrafo Geniscans y Cia. Colección María Gómez Martínez.

solamente estaba al alcance de gente con un alto nivel económico y una muy buena posición social en el momento en el que estas piezas comienzan a ponerse de moda.

Esta denominación de pañuelo de crespón también la encontramos en la mayoría de dotes e inventarios de bienes de mediados del siglo XIX, un ejemplo de ello es que en la ciudad de Valencia en 1860, en la dote de doña Elvira Llácer y Serrano para su boda con el cirujano Fernando Blasco y Corella, aparece un *pañuelo de crespón blanco bordado* valorado en 600 reales de vellón¹.

La denominación original de pañuelo de crespón de la India convivió un tiempo con la de pañuelos de Manila o de la China. El 10 de mayo de 1844 en el **Diario de avisos de Madrid** se vende “*un pañuelo de Manila bordado grande [...] en la calle de Carretas, núm. 37*”. El 9 de diciembre de 1853 en el **Boletín oficial de la provincia de Santander** aparece relacionado un “*pañuelo de Manila*” y el 22 de julio de 1859 en el **Diario de Córdoba de comercio, industria, administración, noticias y avisos** se anuncia en que en una corrida de toros se sorteará un “*hermoso pañuelo de Manila bordado en colores*”.

La primera referencia a esta pieza como mantón de Manila la encontramos en el **Diario de Avisos de Madrid** el 7 de junio de 1853 “*Se da razón de la persona, que procedente de empeño, vende un hermoso mantón de Manila, bordado color de caña, sin estrenar*”.

CLASIFICACIÓN DE LOS MANTONES DE MANILA

Los mantones de Manila se pueden clasificar y fechar de una manera aproximada en función de la distribución y el motivo de sus bordados y del trabajo y longitud tanto del enrejado, realizado con la técnica del macramé, como del fleco. Por tanto, además de los mantones imperio ya nombrados y los isabelinos (que se analizarán con detalle posteriormente), se encuentran mantones realizados alrededor de 1900, en los que no hay ningún patrón establecido para poder bordarlos y muchos de ellos se realizaban por encargo buscando una cierta exclusividad debido a su carácter lujoso, y mantones modernistas, realizados entre los primeros años del siglo XX, en los que predominan los coloridos vivos y las grandes flores que aparecen bordadas en la mayoría de ellos. Tras la Guerra Civil (1936-1939) se retomó la confección de mantones en España (iniciada en la última década del siglo XIX) hasta el día de hoy, caracterizándose por otros patrones de bordados, otro tipo de tejidos y una separación de la última cenefa del bordado al enrejado mayor que la que presentan los mantones antiguos.

MANTÓN ISABELINO

Los mantones isabelinos son los más habituales en fotografías antiguas y los que más piezas han llegado hasta nuestros días. Aunque comenzaron a ser comunes en la época isabelina (1840-1870), esta tipología de mantones se siguió realizando hasta los últimos años del siglo XIX, trayendo muchos soldados alrededor de 1898 mantones de estas características procedentes de Filipinas o Cuba. Por tanto, cuando se habla de mantones isabelinos, no hablaremos de una tipología de pañuelos utilizada solo en un periodo de tiempo, sino más bien de un patrón de bordado que surge en una época determinada y que continúa realizándose en el tiempo.

Para la clasificación de un mantón, ya sea de Manila o no, se atenderá a las tres partes fundamentales de cualquier pañuelo como son la ornamentación, el flecado y las características del cuerpo del mantón.

Su característica principal es que presentan las esquinas bordadas (dos o cuatro), dejando libre el centro en el que aparece un pequeño bordado característico de estos mantones conocido

1 Archivo del Reino de Valencia (ARV). Protocolos Notariales. Signatura 14627. Págs. 1264-1267

como salpicado. También en el centro, en los mantones de cuatro esquinas, el dibujo hace que se forme una cruz de en la tela, que es donde se situará el salpicado.

La cenefa perimetral del cuerpo del mantón va hacia las dos esquinas contiguas en el caso de mantones con dos esquinas bordadas y es completa en los mantones de cuatro esquinas bordadas. Suele estar realizada con elementos vegetales y flores en la mayoría, incluso en los de figuras humanas. Los mantones de época isabelina más tardía, con figuras humanas de mayor tamaño y que presentan bordado el cuerpo del mantón al completo, incluyen en sus cenefas figuras humanas y de animales.

Conforme avanzan en el tiempo el dibujo de las esquinas se va haciendo más trabajado. Pero no solamente su evolución marcaba la cantidad de trabajo y de bordado, también el valor del propio mantón, por tanto existen mantones isabelinos de una misma época o un mismo estilo con más o menos singularidad por la cantidad de trabajo y la singularidad de los dibujo.

Los colores estaban marcados por los gustos, la cultura y la moda, siendo habituales en estos mantones son los beige, verde aceite, negros, vainilla destacando por encima de todos ellos los llamados “ala de mosca”: este color, entre negro y marrón, se conseguía dando un tratamiento especial a la seda que la debilitaba, por ello, la mayoría de estos mantones que han llegado hasta hoy lo han hecho en mal estado, encontrándose la seda pasada y presentando un característico olor.

El motivo fundamental de la ornamentación de los mantones de Manila es el bordado. Puede aparecer en policromo y en monocromo. Los mantones isabelinos pueden tener en su bordado flores y animales o figuras humanas. Los bordados con flores y animales tienen bordadas dos o cuatro esquinas frente a las cuatro que siempre lleva bordadas un mantón isabelino de figuras humanas. Los motivos del bordado de un mantón conceden cierta singularidad a la pieza no solamente por la calidad de mismo, también aportan una información codificada y simbólica al mantón proveniente de creencias de las sociedades animistas (conceden poderes a las fuerzas o elementos de la naturaleza) o de cuentos y mitos. Así pues, en estos primeros mantones de origen oriental, encontramos algunas flores, como la peonía y el loto, y animales como las aves (pavo real, ave fénix y ave del paraíso) o insectos (mariposas, moscas, libélulas), con un significado concreto.

Los bordados con significado para la sociedad oriental carecían de sentido para la sociedad occidental, principal demandante de estas lujosas prendas, por tanto fueron variando y modificándose a medida que los mantones fueron adoptados por los españoles, dejando atrás el exotismo de algunos de los primeros mantones.

Los mantones de figuras humanas presentan siempre bordadas las cuatro esquinas. En ellos aparecen elementos arquitectónicos como las pagodas acompañados de flores y motivos vegetales orientales. Las figuras humanas aparecen representando escenas típicas de la vida cotidiana o relacionadas con la vida del emperador o los dioses. Entre ellas son habituales las que hacen referencia a la ceremonia del té o el cortejo de la emperatriz.



Imagen 4. Mantón de Manila isabelino. Fondo ala de mosca, bordadas dos esquinas con flores y animales. Con salpicado. 1840-1870. Fotografía AMR. Colección Particular.

Es habitual encontrar una calidad distinta en el bordado de las caras y manos de las figuras humana, bordándose con la técnica de hilván largo, con unas pasadas de hilo sin torsionar y más largas que las del resto de elementos. Para el bordado de estas partes del cuerpo había personas especialistas en realizarlas, mientras que otras realizaban el resto del mantón.

En algunos mantones isabelinos de figuras humanas, aparecen caras de marfil, colocadas sobre la cara bordada con anterioridad y se cosidas por dos o tres puntadas al cuerpo del mantón. Su delicadeza y su forma de sujeción han provocado que muy pocos mantones de estas características hayan llegado hasta nuestros días. Son más comunes a finales del siglo XIX (ya fuera de época isabelina aunque siguen el mismo patrón de bordado que los isabelinos), pero las primeras referencias a las caras de marfil las podemos encontrar el 24 de julio de 1847 en **El Español: diario de las doctrinas y los intereses sociales** haciendo referencia al mantón anteriormente citado que compra la S.M. la Reina Isabel II: “*Habiendo dicho en uno de nuestros números anteriores, que S.M. ha comprado un magnífico mantón igual al que regaló el emperador de la China á la Reina Victoria, mejor informados podemos asegurar que es falso que el emperador del Celeste imperio haya hecho este regalo; pero si se dice que la Reina de Inglaterra tiene otro igual á este únicos de su clase que hasta ahora han salido de las fábricas de Cantón.*”



Imagen 5. Esquina de mantón isabelino bordado con figuras humanas. Fondo blanco con bordado policromo. 1840-1870. Colección Pablo Martínez Gil.



magen 6. Caritas de marfil policromadas desprendidas de un mantón de Manila. Colección María José Gutiérrez.

En cuanto al mérito del pañuelo, nosotros que le hemos visto, vamos á hacer una descripción de él.

Dos preciosas cajas, una maqueada y otra de seda blanca, bordada de mandarines con caras de marfil, encierran el régio mantón de dos varas y media en cuadro, de crespón, fondo blanco, bordado de mandarines de gran tamaño, con preciosas caras de marfil, que parecen estar animadas; pero lo admirable son cuatro grandes pájaros del paraíso que llenan el centro del fondo, no pareciendo ni sedas ni bordados, si no perfecta pluma con sus mas vivos colores y flotante al más ligero soplo. La riqueza del bordado, la combinación de los colore y la novedad del dibujo, son de un mérito sorprendente”.

Otra referencia a las caras de marfil la encontramos en 1893 en **Cuentos valencianos. La Cencerrada**, de Vicente Blasco Ibáñez donde dice “[...] y encerrados en sus marcos de cartón, los pañolones de Manila, con aves fantásticas volando en un cielo de seda blanca, y grupos de chinos, unos bigotudos y fieros, otros pelones y bobos, admirando con sus caritas de porcelana a las sencillas muchachas, que soñaban despiertas en aquellos misteriosos países, donde los hombres gastan falda y tienen ojitos de cerdo”.

La longitud del fleco y el trabajo y figuras del enrejado también darán información muy valiosa de las características datación y tipología del mantón. El de los primeros mantones era fino y de poca longitud y fue aumentando conforme avanzaba el tiempo. El fleco de los mantones isabelinos tendrá un enrejado de unos diez centímetros en los que es visible un incremento del trabajo frente a los enrejados de los primeros mantones imperio, alternando hexágonos de menor y mayor tamaño por franjas. El fleco en sí está alrededor de los treinta centímetros.

El campo de los primeros mantones era un cuadrado cuyas esquinas formaban ángulos rectos y conforme se avanza en el tiempo se observa que las esquinas se van redondeando. Esto vendrá justificado por el aumento de trabajo del enrejado, ya que para poder realizar cómodamente unos trabajos de en algunos casos treinta centímetros de anchura, es mucho más sencillo hacerlo en una esquina redondeada, que aporta mayor longitud que una que forma un ángulo recto. Al final de la época isabelina comienzan a aparecer las esquinas redondeadas y prácticamente la totalidad de las piezas realizadas en España o en la época modernista las presentan.

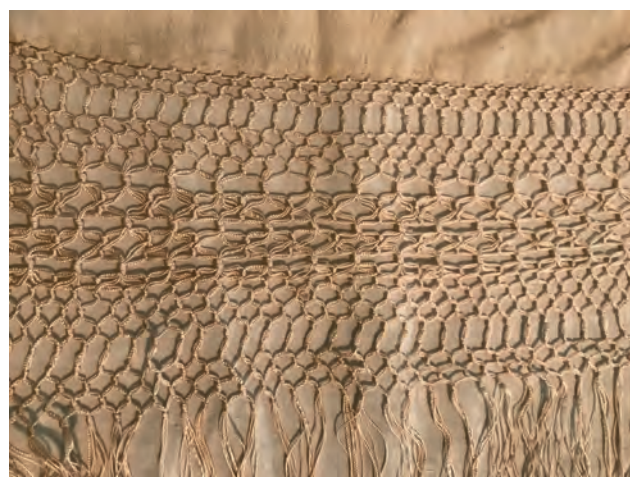


Imagen 7, 8 y 9. Evolución del enrejado de mantones isabelinos. Colección Pablo Martínez Gil.

Un ejemplo de que el mantón isabelino es una tipología que nace en una época concreta y se extenderá en el tiempo y también de que el fleco lo proporciona información muy válida para poder datarlo lo podemos encontrar en algunos mantones traídos alrededor de 1898 de Cuba y de Filipinas. Estos mantones siguen un esquema de bordado de los que ya se han mencionado, pero ni el colorido ni la forma del bordado es igual a otros mantones isabelinos de flores y animales. Si nos fijamos en el enrejado, no está realizado únicamente en hexágonos de distinto tamaño alternados, si no que es mucho más evolucionado y que presentan una especie de “piñas” centrales más propias de mantones propios de esa época que los de la isabelina. Por tanto queda demostrado que pese a la tipología del mantón, para poder fechar o dar más información de la pieza es importante analizarla en su totalidad, teniendo en cuenta el resto de elementos como son el fleco y el campo del mantón.

INFLUENCIA DE MANTONES ISABELINOS EN OTROS MANTONES.

El mantón siempre fue una pieza ligada al lujo o a los días de fiesta y aunque fue introducido por las clases más pudientes, con su popularización su importancia fue tal que en otras tipologías de mantones, se intentó reproducir el dibujo tan característico del bordado de estos intentando economizar la pieza.

Por tanto encontramos algún mantón de los conocidos como adamascados en los que las figuras humanas y los elementos arquitectónicos se realizan con el propio tejido del dibujo. Otros mantones como los de lana y seda también llevan figuras humanas tejidas en su campo a imitación de la de los pañuelos de la China tejidas.

Otra clara influencia se da en los mantones conocidos como del ramo o de gallos, que realizados en lana de ovejas merinas eran más asequibles para las clases menos pudientes. Llevan solamente una esquina y fleco y enrejado solamente trabajado en la esquina que se verá al doblar el pañuelo en triángulo, lo que abarataba enormemente el precio de la pieza, que aún con todo ello, continuaba siendo el pañuelo de más valor en algunas hijuelas y dotes de familias de clases populares. El bordado de estos mantones podía ser tanto de flores y animales como de figuras humanas. En algunas poblaciones habitadas por labradores del interior de Valencia el pañuelo del ramo o de gallos era el utilizado para casarse por las mujeres, al ser la pieza más valiosa de su ajuar.

Partiendo de mantones lisos, también se han encontrado piezas en las que la propietaria del mantón bordaba de forma casera el dibujo que era de su gusto, siendo fácilmente reconocibles por llevar también únicamente una esquina bordada y por lo burdo del bordado, especialmente en las caras de las figuras humanas. El bordado se realizaba en algodón al contrario que en los de Manila que se bordaba también en seda. El fleco es de igual categoría en los cuatro lados del mantón, a diferencia también de los mantones de merino bordados. En algún mantón adamascado, también se han encontrado bordados caseros recordando al de los isabelinos.



Imagen 10. Mantón de seda y lana con figuras humanas y salpicado, siguiendo el patrón de los mantones de Manila isabelinos. Procede de Herencia (Ciudad Real). Colección Pablo Martínez Gil.

EL USO DEL MANTÓN DE MANILA ISABELINO.

El mantón de Manila fue introducido como una prenda de lujo y por tanto utilizado por mujeres de la nobleza y la burguesía que podían permitírselo. Pero pronto, influenciadas por la moda internacional marcada por París dejaron de utilizarla. Aún con todo ello, el resto de clases sociales siguieron valorando esta prenda hasta que en el último tercio del siglo XIX se hizo popular entre las clases populares. Su popularización no supuso que el mantón fuera una pieza al alcance de todo el mundo, solamente las mujeres de clases populares con una situación económica buena podían permitírselo y en ocasiones la prenda era compartida por las mujeres de una misma familia.

Al ser una pieza de gran valor, observando fotografías de finales del siglo XIX se puede observar a multitud de mujeres retratadas con mantón de Manila, ya que el momento de hacerse la fotografía era un acontecimiento importante y requería lo mejor que se tenía. También se encuentran fotografías de la misma mujer distanciadas en el tiempo en la que viste el mismo mantón, por ser la pieza de más valor de todas las que poseía durante su vida.



Imagen 11(izq.) y 12(dcha.) Matrimonio de Fuenterrobles (Valencia) retratado el día de su boda (1890) y unos años más tarde. Ella luce el mismo mantón de Manila. Colección Fernando Moya.

Es de destacar también que al observar las fotografías de un mismo fotógrafo, se observa a muchas de las mujeres retratadas con el mismo mantón de Manila, lo que hace pensar que por su valor, el propio fotógrafo fuera el que proporcionara la pieza para el momento de la fotografía.

Si se observan fotografías, desde las primeras en papel realizadas alrededor del año 1860, como son las llamadas tarjetas de visita, se pueden encontrar mujeres de buena posición ataviadas con mantones de Manila isabelinos. Para esperar a encontrar esta pieza en fotografías de personas de clase más popular ya hay que esperar a final de siglo, momento en el que como ya se ha dicho se produce su popularización.

Cuando nos referimos al uso del mantón de Manila en indumentaria tradicional, nos referiremos principalmente al mantón isabelino que, como ya se ha dicho, ha sido el más común en fotografías antiguas y el que más se encuentra en el trabajo de campo realizado. Los mantones modernistas de grandes flores y vivos colores fueron más utilizados como complementos para ir a los toros o para verbenas y fiestas, aunque en pueblos y aldeas también era frecuente, ya avanzado el siglo XX, que las mujeres asistieran a los toros usando los mantones isabelinos (ya como complemento a su vestimenta) que habían heredado de sus abuelas y bisabuelas. En muchos pueblos, la plaza de toros se realizaba colocando los carros, escaleras etc. en círculo y se adornaban colocando los mantones de Manila, en su mayoría isabelinos, sobre ellos, a modo de palco.

De su popularización en época isabelina y alfonsina se hace eco la prensa de la época, así pues es común encontrar relatos en los que se hace referencia al vestir de la mujer como el publicado en **El Correo de Ultramar**. Parte literaria é ilustrada reunidas, tomo XV en 1860 titulado “El sueño de la marquesa”. Ambientado en Pancorbo (Burgos) dice: “*La alcaldesa quería sacar á relucir toda su magnificencia; su vestido de raso azul, su pañuelo blanco de crespón de la India bordado, su mantilla de terciopelo y su aderezo de aljófar*”.

Otro ejemplo de la manera de vestir de la época y del valor de la prenda lo encontramos el 13 de noviembre de 1870 **El País Vasco Navarro** en el relato “Pensamientos de un tendero de ultramarinos”: “*Podrían tocarme cinco mil duros. ¡Caramba, qué bocado! Lo primero que haría sería tirar las planchas. Enseguida buscaría una casita, la amueblaría con lujo, me compraría tres o cuatro vestidos de seda, un mantón de Manila, una pulsera y un reloj; un reloj sobre todo; y así compuesta, no sería extraño que encontrase un marido de los más elegantes, porque me está haciendo falta casarme*”.

Lo que refleja la prensa se corrobora con la información encontrada en protocolos notariales. En la ciudad de Valencia y en la década de los años 60 y 70 del siglo XIX, solamente se relacionan mantones de Manila o pañuelos de crespón bordados o sin bordar en dotes, inventarios de bienes y particiones de herencia de familias de clase acomodada, mientras que en las familias labradoras encontramos otras tipologías de pañuelos realizados en pita, lana o algodón.

Así pues en la dote de doña Filomena Piera y Ripoll para su boda con don Andrés Tortosa y Ruiz (administrador subalterno de correos) celebrada el 21 de julio de 1860 aparecen *tres pañuelos de Manila* valorados en 850 reales de vellón, frente a los 320 que valen cuatro pañuelos de lana y los 192 que valen 8 pañuelos de pita². Una década más tarde en la división de los bienes de la



Imagen 13. Valenciana, ca. 1870. Fotógrafo Ludovisi. Colección Rafael Solaz Albert.



Imagen 14. Retrato de Emilia Chavalera Martínez (1847-1895). Valencia, ca. 1870. Colección Javier Sánchez Portas.

2 ARV Protocolos Notariales Sig. 14627 págs. 933-936.

herencia de doña Juana Cros y Royo, propietaria, aparece un *pañuelo de crespón bordado* valorado en 20 escudos³.

Por el contrario, en ejemplos de clases labradoras en el año 1866 en la dote de Teresa Bayona y Rocafull para su boda con Mariano Puchades y Salcedo, labrador de la huerta de Ruzafa (Valencia), solamente aparecen pañuelos de lana, de pita y de percal, no valorados en más de 60 reales de vellón⁴.

Es común también encontrar anuncios de comercios de la época en los que se venden mantones de Manila a la última moda o también establecimientos que tintan mantones de todo tipo, ya que debido al valor de la prenda, si se manchaba o llegaban periodos como los lutos, se teñían para seguir utilizándolos.

Un uso que también han tenido los mantones o más bien una tipología especial, serían los conocidos como mantones de niña o mantones de talle, que son inferiores en tamaño (generalmente un cuadrado de 90 cm. de lado) y que eran usados por las niñas haciendo el mismo papel que el mantón grande en las adultas, o también por las propias adultas llegando hasta la cintura sin sobrepasarla (de ahí su nombre) como se observa en alguna fotografía. Cuando las familias se lo podían permitir, el mantón se regalaba en el momento de cumplir la primera comunión a la niña, costumbre que se realizó hasta la Guerra Civil como indica el testimonio oral de María García Boronat, nacida en Benimamet (Valencia) en 1926 y que recibió la comunión el 5 de agosto de 1935. Para tal acontecimiento su tía Mercedes Serra le obsequió con un pequeño mantón que costó 500 pesetas.

Un fenómeno importante relacionado con los mantones, es el de los concursos de mantones y verbenas, que se iniciaron a finales del siglo XIX, fueron muy comunes en los años 20 y 30 del siglo XX y que en algunos pueblos aún a día de hoy se siguen realizando. A estos concursos las mujeres acudían ataviadas con los mejores mantones que poseían, bien de su propiedad o que habían heredado de sus madres y abuelas, por tanto, aunque es en las fotografías de los concursos se observen mantones modernistas con mucho bordado y grandes flores, no es extraño encontrar a algunas señoras luciendo mantones isabelinos o isabelinos con caras de marfil o figuras humanas como una de las piezas más valoradas para ellas.

El mantón es probablemente la única pieza de indumentaria tradicional que no ha perdido su uso con el paso de los años. Ha sabido adaptarse a los tiempos e incluso hoy en día se considera totalmente válido que la mujer asista a una boda o un evento importante con un mantón de Manila.



Imagen 15. Niña con mantón de Manila, ca. 1900 Colección Javier Sánchez Portas.

3 ARV Protocolos Notariales Sig. 14643 págs. 241-251.

4 ARV Protocolos Notariales Sig. 14627 págs. 523-524

Por ello, aunque su uso original ha ido variando de pieza de vestir a complemento, no ha perdido su vigencia este tiempo por muchas razones. Una de ellas también sería el hecho de haber formado parte de muchos de los llamados trajes típicos o estereotipados de algunas zonas de nuestro país, que han propiciado su conservación y uso. Estos trajes en su origen utilizan elementos antiguos con otros propios de la moda de ese momento, como eran el mantón o en algunos casos el peinado. Esto queda reflejado también en la fotografía de finales del siglo XIX. Estos trajes han evolucionado también con el tiempo y las modas y algunos han perdido el uso del mantón, que ha quedado sustituido por otros elementos como en el caso del traje de valenciana y en la fiesta de las Fallas. Otros al contrario lo siguen utilizando, poniéndolos en valor.

Debido a todo esto, actualmente el mantón ha quedado relegado a eventos principalmente festivos y a grupos de folklore, y al igual que en sus orígenes se siguen conservado en arcas y cómodas como piezas muy valoradas, equiparables a las joyas, que seguirán pasando de generación en generación.



Imagen 16. Valenciana con mantón de Manila, ca. 1890. Colección Javier Sánchez Portas.

BIBLIOGRAFÍA

- LICERAS FERRERES, M^a Victoria. Indumentaria valenciana siglos XVIII-XIX. De dentro afuera y de arriba abajo. Valencia Viva. Valencia, 1991.
- VÁZQUEZ PARLADÉ, Joaquín. Los mal llamados mantones de Manila (eran de China). Buenavista de Indias, vol. 1, núm. 1, abril 1992.
- MANEROS LÓPEZ, Fernando y AGUAROD OTAL, Carmen. Mujeres con sayas y hombres con calzón. Mira editores S.A. Huesca, 1996.
- STONE, CAROLINA. Sevilla y los mantones de Manila. Colección Giralda, área de cultura del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1997.
- AGUILAR CRIADO, Encarnación. Las bordadoras de los mantones de Manila. Área de cultura del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1998.
- VV.AA. El mantón de Manila. Fundación Caja de Granada y Fundación Rodríguez-Acosta. Granada, 1998.
- VV.AA. El mantón de Manila. Fundación Loewe. Madrid, 1999.
- PARDO PARDO, Fermín y JESÚS-MARÍA ROMERO, José Ángel. Aproximación a la indumentaria tradicional en el Campo de Requena-Utiel (1789-1914). Generalitat Valenciana, Requena 1997.
- LATAS ALEGRE, Dabí y GUARC SANCHO, Elena. Indumentaria tradicional en el Bajo Aragón y Matarraña... y las demás ropas de uso y llevar. Prames ediciones. 2010.
- LATAS ALEGRE, Dabí y GUARC SANCHO, Elena. Indumentaria tradicional aragonesa. Apuntes para una historia. Prames ediciones. 2012.
- RODRIGUEZ COLLADO, Mercedes. La pieza del mes... mantón de Manila 1850-1860. Sala XX (Gabinete). Museo del Romanticismo. Madrid, 2012.
- OLIVAN USIETO, TERESA. Una vida con mantón. Dos siglos de tejido en seda y lana. Prensa Diaria Aragonesa S.A. Zaragoza, 2014.
- ROCA, Paquita y VIDAL, Josep. Pervivencia de la indumentaria tradicional a les comarques del Nord Valencià 1835-1920. Agrupació Folklórica Els Millars. Castellón, 2014.
- LATAS ALEGRE, Dabí. Diccionario histórico textil -Jacetania y Alto Gállego-. Tejidos, indumentarias, complementos en el viejo Aragón. Prames Editorial. 2014.
- ARBUES FANDOS, Natalia Concepción. El mantón de Manila. Examen morfológico, iconográfico y material, en pro de su conservación y restauración. Criterios y metodología de intervención para su consolidación. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Valencia, 2016.
- MARTÍNEZ GIL, Pablo y MARCO CASERO, Javier Vicente. Vestirse con un cuadro. Exposición de mantones de seda. Ayuntamiento de Requena, Requena 2016.

ARCHIVOS CONSULTADOS:

Archivo del Reino de Valencia (ARV)

Archivo Municipal de Requena (AMR): Archivo Audiovisual Etnográfico de la Meseta de Requena-Utiel (Donación de D. Fermín Pardo Pardo)

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de educación, cultura y deporte.

EL CALZADO DEL OLVIDO: LAS ALBARCAS DE CUERO EN AVILA Y SEGOVIA.

Carlos Porro
Fundación Joaquín Díaz de Urueña (Valladolid)

¡Ay! zagala, zagala, zagala,
¡me importa bien poco que gastes albarcas!
(*La zagala requebrada*, copla de cordel)

El primitivo y ancestral calzado que vino a remediar la penuria de los pies desnudos en el caminar diario de la vida -en uso y práctica por necesidad hasta tiempos mucho más recientes de lo que nos pensamos- se formó en el principio del pellejo y cuero de los animales al que seguiría después la trenza vegetal y la fibra natural (1). Realmente en bien pocos detalles se distinguían esas rancias soletas de lo que gastaron en estas tierras hasta la globalización de los plásticos y el incipiente desarrollo de modos y modelos contemporáneos. En todo el mundo hay testimonios del uso actual o en décadas pasadas de estos calzados rústicos, desde las zonas árticas hasta las más septentrionales donde algunos habitantes africanos acomodan sus pies con tiras de piel de los elefantes, pasando por las de foca y ballena de los esquimales, ardillas, llamas andinas, renos o cualquier pellejo susceptible de poder domarse mínimamente y servir de aislamiento del agua y la nieve. Entre las fibras fue preferida el esparto para estos usos, pero también se trenzó la corteza de abedúl, el cáñamo, la pita o el tilo (los conocidos laptis de los rusos).

Las denominadas abarcas o albarcas definen un calzado antiguo de cuero aunque en otras zonas la albarca se refiere a un calzado entarugado de madera cuya etimología parece derivar, solo al parecer, como anota Gustavo Coter del vascuence *abar* (rama) y *kía* (cosa). Por ende, el arabismo al- de albarca o almadreña, denominación habitual para el mismo calzado de madera en Cantabria, Asturias, Galicia y parte de Castilla, puntualiza sobre la etimología de origen musulmán (de madreña / maderueña / materia) añadiendo Covarrubias en su Vocabulario de 1611 una explicación, tal vez traía por los pelos, de la semejanza de una barca con estos zapatos de madera, de donde tomaría el nombre:

Un género de calzado rústico de que usan los que viven en tierras y lugares ásperos. Son de dos maneras, unos de palo, que por tener formas de varcas, se dixerón avarcas y otros de cuero de vaca crudos que con unos cordeles se los atan a los pies sobre unos trapos con que huellan sin peligro la nieve. Latín pero-peronis á pera que es el zurrón, porque la tal avarca es como un zurrón en que se mete el pie, como borzeguí, alias burseguí se dixo abursa. El rey don Sancho de Navarra tuvo este apellido de Avarca o por haberse criado cuando niño en hábito de serrano para estar más disimulado o porque habiendo de pasar los Pirineos para ir a socorrer a Pamplona que la tenían cercada los moros y estando cargados de nieve dio orden como los pasasen con estas avarcas...

El calzado enteramente de madera, la madreña, almadreña, galocha, zoca o carruca (específica denominación de la Tierra de Campos palentina y vallisoletana) parece que tuvo poca fortuna en las estribaciones al sur de Castilla y León, donde apenas llegaban más allá de Valladolid y Burgos (2) en las ventas en mercados de los montañes que se acercaban hasta el sur de Palencia y León o trabajadas por ebanistas locales y en manos de avezados carpinteros que calzaban poco más que a familiares y amigos, siendo también raras en el País Vasco, al menos a última hora (3). Al margen etimológico de unos y otros, constituyeron el calzado diario -e incluso festivo- en buena parte de España hasta la generalización del plástico, las alpargatas, el calzado de fábrica, el alza de la vida y su globalización que posibilitó una mejora de las condiciones y su consiguiente reforma en la indumentaria, alimentación y modos de subsistencia. Así, andando las moderneces, poco tuvieron que hacer estos rústicos cueros o los pobremente llamados “zuecos” de madera frente a las cómodas y más asequibles alpargatas aunque había quien hacía alarde de tan vetusto calzado en todo tiempo y lugar. Este preciso calzado de cuero que nos ocupa, aparece abundantemente en toda la geografía peninsular e insular desde siglos atrás aunque apenas pasados los primeros años del siglo XX empezaban a deshacerse en la memoria y a substituirse rápidamente tan solo una década después por los nuevos modelos cosidos en alambre de goma neumática aprovechados de las llantas de los primeros automóviles y motocicletas. Estos modelos se usaron asiduamente hasta los años sesenta por la totalidad de los campesinos y pastores de las tierras de Segovia y Ávila, las provincia donde más frecuente fuera su uso y más se dilatara su facturación, entre todas las de Castilla y León al margen de su presencia habitual en La Mancha, Aragón, Extremadura, las Islas Baleares, etc. Sin embargo durante siglos sería este calzado de cuero lo que identificaría -más que el zapato- en esencia la tradición y la costumbre tanto en el hombre como en la mujer, en la mayor parte de nuestra comunidad y, a medida que retrocedemos en el tiempo, el acomodo habitual.

Es bien claro y aún hoy marca tendencia y estilo el que el calzado separe y sirva de distingo a las diferentes clases sociales, a los que “andan” en penurias económicas descalzos de los que calzan de terciopelo y hebilla. Aún a pesar de ser dispar la calidad de los paños, las bayetas, las estameñas, los linos y los cáñamos con ellos se visten pobres y ricos, pero la finura del calzado no entiende de distingos, pues a priori y a diferencia del que va desnudo o vestido, el calzado se gasta o se anda descalzo. En ello la literatura antigua refiere constantemente el empleo del zapato frente a los pies libres y las albarcas a su vez frente al calzado, que con relumbronas hebillas advierte de la presencia y de la situación económica de su portador. La tan “grosera” albarca que refería Lope de Vega y los escritores del Siglo de Oro español presenta siempre la bajeza de la clase y lo ordinario de la vida:

*Más precio de mi Pascual
la albarca grosera que,
cuanto en la corte se ve
y en el Palacio Real.
(El príncipe viñador de Luis Vélez de Guevara, 1668)*

*A quién no han dado disgustos
desde la mayor corona
hasta la grosera abarca...
(“Dios hace Reyes” en Comedias de Lope de Vega, parte 23, 1638)*

Este distingo social se cantó en coplas y cuartetos en la tradición, en seguidillas y jotas, donde en defensa de la tierra salía airosa la pobre albarca enfrentada de cara con los finos calzados de currutacos y empenachados urbanos, majeza que gastarían tales rústicos en pocos años, si les alcanzaba para tal lujo:

*No te enamores, majo,
de las hebillas,
que las hay con albarcas
mozas que brillan.
(De la charrá primera del Payo, Salamanca)*

*Aunque gasten albarcas,
también son majos,
para las ocasiones
gastan zapatos.*

*A la puerta me siento
por ver quien pasa:
- Todos son labradores
¡gente de albarcas!.*

*Aunque me ves con albarcas
no arreo bueyes,
pero me verás bailar la jota
como los aragoneses.*

*Quítate, mocito chulo,
las albarcas y los piales,
que te dicen las mocitas
que estás jodido y no vales.*

*Valen más cien labradores
con peales y albarcas,
que cincuenta señoritos
con las hebillas de plata.*

*De la montaña bajaste
con abarcas y abarqueras,
y en la ribera te has puesta
zapato y media de seda.
(Navarra)*

*María si fueras mía,
te compraría unas albarcas
pero como no lo eres:
-¡jódete y anda descalza!.*

*Vale más una serrana
con albarcas y peales
que cincuenta señoritas
metidas tras los cristales.*

*Tengo las albarcas rotas
y el pantalón sin culera,
y el bolsillo sin un duro
¡vaya invierno que me espera!.*

*El que quiera ser majo
a poca cosa,
traiga la albarca p'arriba
y el pie por jostra.
(Avila, Klemm)*

*Si vas por El Espinar
átate bien las albarcas;
mira que son muy guasones
y amigos de sacar faltas.*

*Otero de Herreros,
corral de vacas,
que vendieron a Cristo
por un par de albarcas.*

*Aquí te traigo la ronda
te la traigo de Hontanares.
tengo las albarcas rotas
se me salen los deales.*

Otro sí, son más las coplas abarqueras, alguna más cercanas al calzado de madera que al de cuero, aunque todo tiene su tiempo y espacio:

*Compañera del alma, las tus albarcas,
como son de manteca huelen a nata;*

*-Quítate las albarcas que me arrescuñas,
y yo le dije:- ¡tontona que son las uñas!;*

El romancero antiguo también recoge este empleo y el distinguo que acarrea. Bien claro es el caso del popular romance de *La Boda Estorbada*, cuando la esposa del conde Alarcos o Flores se viste de peregrina para ir a su encuentro y toca su brial de seda por otro de sayal y el calzado fino por otro de cordobán, o un rústico calzado:

Unas alpargatas nuevas / para poder caminar

(*Romancero general de Segovia*. Dip. Provincial de Segovia, Seminario Menéndez Pidal, 1993, pg. 184).

Más moderno, pero ya tradicionalizado, cantan charros y serranos el romance de *Los Mozos de Monleón* o *La maldición de la madre*, que no es otra que el toro acabe con la vida de un hijo desobediente de una mal cornada, enganchando en los pitones el relío de las albarcas o tórdigas, la común denominación habitual de los charros:

*Permita Dios, si te vas,
que te traigan en un carro
las albarcas y el sombrero
por los siniestros colgando.
(...) Manuel Sánchez llamó al toro,*

*nunca le hubiera llamado,
por el pico de la albarca
toda la plaza arrastrando.*

De uso en toda suerte de acontecimientos, para el pastoreo o la arada, para el baile, en la nieve o en las carreras en los cencierros, por comodidad alternó con la alpargata o el borceguí, calzados como vimos muy populares en esas tierras y que aparecen en algunos cuadros pictóricos segovianos (4).

Pero ya indicamos que cuanto más vamos hacia atrás en el tiempo y más ampliamos el campo del conocimiento aparecen sin problemas las referencias de su uso en toda Castilla y León. Concha Casado publica que *En el siglo XVIII fueron muy apreciadas las albarcas de Tamames y en el XIX tuvieron fama los albarqueros de Linares de la Sierra, dentro y fuera de la provincia de Salamanca*. En Zamora, Agustina Calles y Carmen Ramos anotan los pagos en Sayago de mediados del XIX *de alvarcas de "pielgos"* o piezgos que son cueros adobados o trabajados impermeabilizados, aunque poco frecuentes en la comarca contigua como recoge Cotera para el caso de Aliste. Pascual Madoz en su Diccionario refiere que *En La Valdería calzan zuecos o abarcas de cuero sin curtir atadas a las piernas con correas* (1850) y en estas mismas tierras desde Laciana a la Ribera y Campos se atestigua su uso en todo tiempo, en franca competencia con las albarcas de madera o galochas. También la memoria maragata recuerda las xabarcas o albarcas, calzado de verano que se hacía con neumáticos y que anteriormente se hacía con varias soletas de cuero para hacer más cómodo el caminar y que solían ser de cerdo (5).

En Valladolid, gastaban los pastores y labradores albarcas que pasadas a la goma de caucho, en Tordehumos llamaban chonclos y que se calzaban con la propia zapatilla, en recuerdo de esas cholas zamoranas y choclos palentinos de suela de madera y empeine de cuero recio. En Soria aparecen en numerosos grabados, fotografías y en la memoria reciente aún, mientras en Palencia el recuerdo está muy olvidado y se quedó en el Cerrato donde los últimos pastores gastaban las chátaras de piel -denominación utilizada también en Burgos-, que en tiempos fueron de burra o de buey como recuerda el cantar del paloteo de Villamediana:

*Chátaras de burra, chátaras de buey
¡chátaras de burra, lleva mi mujer!*
(Prudencio Aguado de 81 años. Rec. por J. María Silva y Carlos Porro
en 1991. Villamediana (Palencia) (6).

EL CUERO COMO CALZADO SEGOVIANO Y ABULENSE POR EXCELENCIA

En los últimos diez años el estudio del vestir popular ha dado un vuelco en cuanto a investigación y documentación, bien por la especialización de los autores, bien por la facilidad de la localización de piezas y la consulta de las redes, a pesar de que utilizamos este útil carromato de servicio lanzando al vacío nuestra ignorancia cual si fuera un oráculo y como sabios tratamos a las sombras que están detrás, en una forma de trabajo que está aún sin educar. Frente a la obsesión de revolver en fondos de museos y de coleccionistas particulares que sepa usted desde dónde y cómo llegaron allá, seguimos sin volver la mirada hacia la investigación constante y la documentación en los pueblos de origen de donde surgen trabajos magistrales de que se surten los maestros, en la investigación y valoración de las piezas. Es la vuelta a la memoria vital a la que realmente apenas fuimos y que con detalle presentan las prendas mínimas o que siempre pasaron desapercibidas a los numerosos indumentaristas y que por poco brillantes no se trataron en los espectáculos folklóricos donde huelga la dignidad (7).

El referente fundamental del estudio del vestir alitano de Gustavo Coterá acerca con enfoque claro el propósito de la dignidad de todo tiempo y de las piezas que míseras y olvidadas, fueron en cambio lo cotidiano de nuestra tradición (unas suelas de cuero y el abrigo de una manta) y han de servir como punto de partida para el cabal conocimiento de nuestra riqueza del vestir. Hoy confeccionada de aire nuestra indumentaria aparece con dudoso gusto al margen de la falsaria muestra de una identidad, que como bien patrimonial debería corregirse y como cualquier errónea intervención arqueológica o restauración en bienes de interés cultural debería estar casi perseguida, todo menos expuesta para la vergüenza pública de la que de por sí, muchos dan fe. Por ello han de ser relevantes el valor del detalle y la humildad, referentes tan escasos hoy en día en estas lides, que impiden la comprensión amplia del espectro (8).

Olvidada la riqueza de la variedad, fue sustituida por un pobre zapato negro, toda suerte de alpargatas, zapatos de oreja, zapatillas de hebilla, peales, escarpines, chanclas de palo, albarcas y botas de becerro que aparecen frecuentemente en la documentación y en el recuerdo del vestir segoviano y abulense. Y ésta tal, es la idea del artículo, de volver a verlo, al menos en aquellos majos que presumen de los usos de la tierra que les vio nacer, a ellos o a sus ancestros, sin olvidar la presencia de otros calzados de este terruño por excelencia: la alpargata y el borceguí (9).

El término abarca o albarca se emplea en Segovia, Avila y en gran parte de Castilla se refiere a este liso calzado de cuero, denominado en otras provincias de la comunidad corachas, coricias o chátaras, tórdigas, abarcas, pergales, prefiriendo el de albarcas en la montaña o almadreñas para el calzado de madera y tarugos que ocasionalmente se adquiría en tiendas y comercios. La importancia de este calzado, diario y anual en el peor de los casos, era tal, que movía un mercado económico amplio además de formar parte de manera específica en los contratos de los trabajadores del campo, pues fue el calzado propio de labradores, jornaleros o pastores, de llano y la sierra y tanto para él como para ella y entraba dentro de los contratos y estipendios de estos obreros donde se reflejaba junto al salario a cobrar, el vestido y el calzado.

En 1882 el salario anual de un pastor de Olombrada (Segovia), al que ajustaban entre cuatro ganaderos, era de 18 ducados, 18 fanegas de trigo, 18 libras de grasa, 1/4 de arroba de jabón, 40 reales para “albarcas” (a lo que cada uno de los cuatro propietarios de las ovejas tenía que añadir una borrega, para que el pastor pudiera acabar haciéndose su propio rebaño), un pellejo, 15 celemines de muelas y las ropas acostumbradas. A la par, en 1907, el salario de un jornalero del mismo pueblo rondaba la peseta diaria cuando se contrataba por un período de tiempo amplio en ocho meses y diez días (exceptuando el invierno) por 200 pesetas, 3 kg. de jabón, 1/2 vara de sayal, “y calzaderas y las abarcas que necesite” (10).

En esta comarca de La Churrería, a caballo entre Valladolid y Segovia el uso de las albarcas en la versión más moderna de llanta de goma estuvo vigente hasta la década de 1960 entre algunos pastores, ocupación frecuente en este páramo y en algunos canteros que en la localidad de Campaspero desarrollaban este oficio. A día de hoy se guardan en la zona muchos recuerdos de tal calzadura, que quedó en la coplas locales del baile o la ronda:

*Allá va la despedida
la que echamos en Frumales,
tengo las albarcas rotas
se me salen los peales.*

Y aún en los romances, como el de *La Loba parda*, con la pertinente referencia a las ataderas o corrajes (las calzaderas) para ajustarse a los tobillos y que aparecen en el conocido diálogo de la loba y los perros, cuando la bestia, ya abatida, entrega la borrega asaltada a sus perseguidores.

(...) No queremos la borrega / de tu boca baboseada
que quiero la tú pelleja, / pal pastor una zamarra,
las tripas pa calzaderas / pa calzarme las albarcas...
(Sacramenia, Segovia) (11).

Y aparece en los primeros versos que sitúan al pastor “*Estando yo en la majada calzándome las albarcas*”, o en la triste suerte del animal despedazado cual santo milagrero para aprovechamiento de todo ello:

Las patas para botines / que las que tiene son malas,
el rabo para correas / para atarse las albarcas.
(El Barraco, Avila).

La duración como podemos suponer era breve, pues a pesar de la resistencia del material, sin curtir muchas veces, no dejaba de tener un desgaste continuo en caminos, riscos y montes. Dice la tradición popular que “*las albarcas del serrano duran un año, tres meses con pelo, tres sin ello, tres rotas y tres esperando otras*” (Navalmoral de la Sierra, Avila)(12). La paremia se mantiene en el uso de otras calzaduras: *Las zapatillas duran un año: Tres meses nuevas, tres rotas, tres remendotas y tres esperando otras...*(Valladolid) (13). Pero fueran tan solo varias semanas o meses en el mejor de los casos lo que vinieran a durar, remendadas ya por todos lados y desgarrados los ojaes. Este uso continuado, necesario y de todo tiempo creó un mercado muy importante, más que el de la zapatería pudiéramos decir, habida cuenta de lujo que suponían la adquisición de un par de botas o zapatos, reservado solo para días de fiesta y para el alcance de algunos bolsillos (14).

Los que fueran inéditos trabajos de Julia Gómez Olmedo (1918), hoy ya reconocidos y estudiados constatan este mercado de cueros, que a pesar de pobre, por cotidiano, movía una gran cantidad de dinero:

Fuera de la capital, como en Fuentepelayo, Cuéllar, Pedraza, Riaza, etc...había también curtidores y especuladores dedicados al comercio de los cueros al sol, con destino a las albarcas usadas por los labradores, pastores y jornaleros. En Fuentepelayo, Sangarcía y otros pueblos de la provincia se siguen fabricando excelentes curtidos, acaso tan preciados como los de Segovia, pero los productos reunidos no llegan ni con mucho a la cuarta o tercera parte de los que se fabricaban (...) Los cueros secos al sol o por otros procedimientos con destino a abarcas fueron, como he dicho, objeto de gran especulación, más que en Segovia en casi todos los principales pueblos de la provincia. La industria no debió ser pequeña cuando no obstante el desuso en que va quedando esta clase de calzado (que acaso fue el primitivo y que el infante Don Luis, hijo de Felipe V manejaba tan primorosamente al decir del autor de las memorias políticas y económicas, cuando en su juventud cazaba en los pinares de Valsaín), aún suelen vender anualmente los que a este tráfico se dedican en Sepúlveda de doce a catorce mil cueros de buey, por los menos, preparados para abarcas (15).

El calzado de albarcas de cuero como pieza excelente de la industria artesana local de estas provincias hermanas que son Avila y Segovia aparece durante siglos como el propio de estas tierras y como producción abundante y reconocida en buena parte de España. Así lo recoge Francisco Saaavedra, secretario de Estado de Hacienda en 1808, cuando tras la invasión francesa relata al departamento de guerra el acopio de materiales antes de que las tropas de Napoleón dieran buena cuenta de ello, “*de que ha encargado a las provincias de Castilla la Vieja y Guadalajara granos, carne, garbanzos y menestras secas; a la de Valencia arroz, alpargatas y paños, a las de Aragón, Guadalajara y Cuenca alpargatas y abarcas, a la de Palencia mantas, a las de Segovia y Ávila abarcas, y en la de Madrid se ha hecho acopio de tocino*” (16). Tan solo el recuerdo (al margen de las noticias o imágenes) de las provincias donde más populares fueron hasta última hora (Segovia, Avila o Soria), daría por si solo para referir un amplio estudio de tan singular calzado, completado con las referencias documentales, notariales y de otros escritores costumbristas con un no muy complicado -y siempre agradecido- repaso a la

literatura y a la memoria colectiva rural. Los relatos de los viajeros extrajeros están plagados de estos testimonios:

Los castellanos de Segovia tienen el honor de conservar el traje de sus padres, y la gran capa cubre la larga chaqueta (casaca?), de paño marrón y las mangas negras. El cinturón de seda roja a modo de cinto y el pantalón justo no abotonado a la altura de las rodillas. Estos hombres llevan en la cabeza la auténtica “montera de dos picos”, de la cual sobresalen unas “greñas” de cada lado, por detrás formando una fila y cerrado por largas ondas de cinta negra, forman una enorme trenza que se ata en un extremo a su nacimiento. La zapatilla es la de los ancianos romanos, de las cuales pretenden descender: un trozo de cuero cuadrado agujereado alrededor de todos sus extremos, en los cuales pasan pequeños cordones que se atan alrededor del pie y de la pierna, esta especie de sandalias se llaman albarcas, este nombre tiene su origen del árabe (Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d’Afrique, de Tânger a Tetouan editado por primera vez en 1826 con dibujos de Isidore Justin Severine Taylor).

Andrés Gómez de Somorrostro en su conocido tratado de las antigüedades segovianas de 1820 insiste: *El traje es muy sencillo y está demostrada su ancianidad: unas albarcas en los pies, hechas de la piel de un buey y de otros animales, liada con correas delgada de los mismos pellejos (...) anotando que las mujeres gastan el mismo calzado.*

Las mismas referencias podríamos dedicar a la provincia de Avila, pues llamó mucho la atención a los viajeros costumbristas y sin mucho problema llegaron a tiempo de retratarlos cuando aún era el indumento habitual en estas zonas serranas orientales. Entre otras obras destacamos por la rareza la colección de noticias de costumbre de las provincias españolas que con textos de Sinesio Delgado y dibujos de Cilla habían ido imprimiéndose a lo largo de todo el año 1897 en la revista de Madrid Cómico en lo que hubiera sido el decálogo costumbrista de una realidad del país que no debió de gustar a las fuerzas vivas o intelectuales, motivo éste por el que fracasó el proyecto condenado al ostracismo. La obra inserta en este semanario se iría desgajando como suplemento encuadernándose fuera parte, quedando apenas retratadas una docena de provincias: Alava, Albacete, Alicante, Almería, Avila, Badajoz, Barcelona, Burgos, Cáceres, Cádiz y Castellón. Al menos para el caso que nos ocupa, son muy jugosas las descripciones que de aquí extraemos del vestido de los abulenses que, al trato, se acercaban todos los viernes al mercado de la ciudad de Avila:

Por todos los caminos y carreteras que afluyen á la puerta del Puente desfilaban, en apretados y numerosos grupos, centenares de campesinos del llano y de la serranía, quién conduciendo una piara de cerdos, quién guiando una vacada, éste con una manada de corderos, aquél con una recua de borriquillos y mulas, unos con sus cargas de leña ó de frutos, otros caballeros en arrogantes machos, y todos con abarcas, calcetines blancos sobre las medias negras, zajones amplios de cuero ó de piel sin curtir, enorme capa parda, recios chaquetones, sombreros anchos de copa baja y cónica, algunos de ellos con dos borlas por adorno, ó monteras de pellejo, la mayor parte con las alas caídas hasta el cuello, encuadrando la cara.

Prosigue la descripción de lo llamativo del vestido al llegar a El Barco de Ávila y al pueblecito del Tremedal:

Y se reunieron efectivamente y los vi entrar a centenares por el antiguo puente sobre el Tormes y hubo momentos en que se me figuró haber retrocedido en la historia muchísimos años y presenciar una desbandada de campesinos de los tiempos remotos, huyendo de las tropelías de los enemigos y refugiándose de prisa en una plaza fuerte. Aquellos hombres con abarcas con las correas ceñidas hasta la mitad del muslo, alguno en el peto, el mismísimo peto de cuero o paño, las mangas apretadas, otros con las dalmáticas de piel de oveja, son exactamente los mismos guerreros (y quedo corto) trasplantado por encantamiento a las postrimerías del XIX (...) Aquellas mujeres del Tremedal, con su justillo de manga estrecha, su saya á media pierna, sus abarcas hombrunas cuyo correaje sube, Dios sabe, hasta dónde, su toca de bayeta verde de unas tres cuartas, sin dobladillo, puesta al desgaire y prendida con un alfiler bajo la barba, no son de nuestros

días. Parecen evocaciones de otras edades que descienden desde las cumbres de aquellas montañas, siempre blancas, á alternar con los actuales usufructuarios del ferrocarril y del telégrafo (17).

No difieren muchos estas descripciones de Sinesio Delgado de los aspectos en los viejos grabados de José Ribelles de 1825 del labrador de la Serranía de Piedrahita y la pintura de Becquer de los tipos abulenses de la romería de San Soles de 1867. En ambos casos se presenta el vestir antiguo del hombre de colete recio y albarcas de cuero como trazo habitual, en lo que insisten otros escritores de la triste España para este mismo mercado que se organizaba en el llamado Grande de Avila y extramuros:

(...) Las mujeres, con las cestas al brazo se aprovisionan de mercancías; sus pies los llevan calzados con albarcas de correas y se las ve mucho las piernas por ser sus faldas tan cortas; sus justillos de terciopelo, los muchos refajos verdes, amarillos y encarnados (...) Los viejos labradores...las piernas embutidas en sus medias y muy apretadas las botas de color de barro, con la suela gorda, llena de clavos y tan duras como guijarro de plaza..." (Gutiérrez Solana. *La España negra*, 1912).

Hasta finales del siglo XIX la literatura recogía cuidadosamente estas descripciones costumbristas que acabarían uniéndose, con el paso del tiempo a los relatos etnográficos y propios estudios especializados sobre indumentaria, no novelescos ni sugestivos como los anteriores. A principios del XX se publican (o al menos forman parte de los trabajos de investigación de los académicos o estudiantes de Magisterio principalmente) los primeros tratados de indumentaria, como objeto de estudio y conservación como el anteriormente referido de Julia Gómez Olmedo. Para el traje masculino del segoviano indica que:

Del traje de los hombres no queda resto alguno como no sea en algunos pueblos de la sierra que llevan la montera de pellejo -un tanto variada en la forma- y la albarca que es el calzado corriente para diario de casi todos los labradores de la provincia, exceptuando los de la Tierra de Segovia que llevan borceguí de becerro fuerte...

Y el trabajo el manuscrito de Maruja Gil, desde Casla (Segovia):

El traje de los hombres variaba según la clase social y el oficio. El de los pastores se componía de las siguientes prendas: la zamarra unas veces hecha de piel de oveja con lana y otras sin ella. Calzón corto, de piel "sobada" como llaman al curtido que ellos mismos hacen con cortezas de encina. Se calzaban de abarcas y las medias que se ponían generalmente eran de color azul, con polainas de cuero. Para completar esta indumentaria usaban unos zahones o "delanteras" que abrochaban a la cintura con unas correas. A la cabeza ponían gorra de piel (18).

La maestra Fernanda Campos, siguiendo con Segovia, en 1924, anotaba en esos estudio del XX que en el traje de la mujer en la sierra, de zagala: "Las medias son encarnadas o azules, con cenefa lateral blanca, y en vez de zapatos, albarcas (así se pronuncia en la región segoviana) de cuero con tachuelas y correas" mientras "Los hombres gastan calzado corriente: los zapatos fuertes y toscos, y en la época de verano los sustituyen con alpargatas, así como en la de invierno con albarcas" (19).

El filólogo Klemm recoge en su tratado de la cultura popular en Avila (ed. 1962) lo que vio en 1932:

Además del calzado modeno (es decir botines de anudar y botas de caña larga, zapatos bajos y zapatos altos) están aún muy difundidas las llamadas albarcas, hechas de una sola pieza y semejantes a las sandalias, de cuero bovino sin curtir, con el pelo para afuera o de cuero bovino curtido, p.e. en Horcajo, calzado que se halla sobre todo en la Sierra y en el Valle Amblés. Se corta una pieza casi rectangular de cuero de tamaño algo mayor que el pie y se provee de ojales en los bordes. Al pasar los cordones, atar con correa, la parte delantera, que es algo más ancha tapa los dedos y los protege. El atado de las albarcas que se hace en diagonal sobre el pie y cruzando alrededor del tobillo corresponde al modo indicado por Krüger (1935 B lámina IV).

A las albarcas corresponden casi inseparables los dedales o deales, tiras de género rectangulares que se doblan por los costados de los pies sobre los dedos y que se sujetan con las mismas correas de las albarcas.

Resultaría muy farragosa su descripción a la hora de calzarlas, por liosa, aunque visualmente apreciamos el detalle mínimo en un exvoto de Avila, conservado en el Museo del Traje de Madrid y que aquí presentamos. Estas tiras llamadas calzaderas generalmente eran de cuero, referidas en ocasiones como de “calzaderas de coyunda” por la similitud de las sogas de cuero con la que se uncían los bueyes o vacas a los yugos, pues en otros lares eran de sogas de cáñamo u otros materiales. Solamente el relato detallado de un escritor que conoció su uso de manera habitual como fue el caso del pedagogo segoviano Pablo de Andrés Cobos, pudiera enumerar una a una todas las operaciones de forma clara, dentro de la complicación que suponía la colocación y cuidado de tal ataharre:

Con la montera, la zamarra y los zajones, las albarcas. La verdadera albarca era de pata de vaca y calzarla bien fue siempre arte difícil. Empieza la dificultad en los peales o pellicos, que son pieza de piel de oveja con lana corta. Se coloca el peal sobre el empeine, se cruza bajo el pie, se dobla bajo los dedos la puntera, se recoge hábilmente sobre el talón y se cruza también en la pantorrilla. Sujetándolo así, hábilmente, se mete el pie en la puntera de la albarca y se asienta luego el talón; será necesario corregir evitando incómodas dobleces y agraciando el empeine. Hay que manejar ahora las calzaderas, que son largas correas negras muy bien cortadas. Nacen en la puntera, recogiénola; corren a lo largo del pie y prenden en ojales del talón; se cruzan por detrás y en el empeine; se pasan por otros dos ojales laterales, ascienden luego en cruzado gracioso por la pantorrilla y se atan sobre el ojal en que una de ellas termina. Si se ha hecho bien la calzadura, el pie quedará gracioso, se caminará ligero y todo estará igual a la noche. Si se hizo mal, se aflojarán las calzaderas, se saldrán las puntas de los pellicos y habrá que rectificar continuamente.

La albarca de piel vaca exige cuidados especiales, si se reseca descuidadamente, se abarquilla y endurece de tal manera que es imposible calzarla; se ha de mojar hasta reblandecer y se ha de sobar hasta flexibilizarla (20).

Efectivamente las albarcas encogían del día a la noche, y del invierno al verano siendo muy sensibles a los cambios de tiempo y era necesario sobarlas o meterlas en agua o remojarlas para volverlas a su ser, pues de lo contrario resultarían hartas incómodas y rígidas produciendo dolorosas llagas en los dedos o calcaño. Unidos de manera inseparable, especialmente en los inviernos para servir de apoyatura y un algo de almohadillado estaban los peales, dedales o pellicos de lino o estopa, y envolviendo el pie en épocas más frías las engorras, jostras o los propios peales de lana o de piel de cordero o gato:

Los dedales, peales o piales, son los trozos de piel de oveja o de tela que se apañan en los pies, bajo la albarcas, subiéndolos hasta la pantorrilla. Se sujetan con las calzaderas, que no son cuerdas sino largas correas (21).

La memoria reciente recuerda que eran estas engorras largas tira a manera de vendajes que abrigan el pie en los inviernos fabricadas en las casas con las pieles de los animaluchos o en ocasiones con tiras de paño:

Mi padre que ahora tendría 117 años me contaba que en sus tiempos las albarcas se elaboraban aquí con la piel de los lomos de las vacas, pues era la más gorda (...) primero hay que meter el pie en un calcetín de lana y luego se envolvía con un pellejo de “rapón”, una oveja 15 ó 20 días después de ser esquilada, cuando ya tiene lana como de medio dedo. El pellejo de rapón se sobaba bien ... (Entrevista del periodista Guillermo Herrero a Domingo Albertos Dominguín, de unos 70 años de Riazza, para el Adelantado de Segovia, 18 de marzo de 2018).

Para su uso, se calzaba sobre la media y en los inviernos sobre un calcetín de lana o se gastaban peales de que se servían en estas tierras, una pieza cuadrada de lienzo (poco menos que un pañuelo de la cabeza de las mujeres, de unos 70 u 80 cm. de lado) que dispuesto en pico y colocado desde el empeine rodeaba la planta, cruzaba por abajo, envolvía todo el pie y subía por el tobillo. Con tal presencia, aparecían los paisanos con una verdadera armadura desde la media caña, exagerada en ocasiones pero que mantenía calientes los pies en los tiempos fríos y de aguas. No obstante la calzadura a pelo, en un endurecido pie al menos para los tiempos veraniegos no fue cosa excepcional y tal compostura la atestiguan entre otros Becquer, en el ya referido cuadro de la fuente de Sonsoles o San Soles en Avila o en las fotografías de Laurent de los tipos toledanos.

La llegada de la fotografía plasmó en innumerables instantáneas estos tipos, pues Segovia y Avila conservaron los trajes populares con su cotidianeidad, a diferencia de otras regiones que estaban asentadas más en el acomodo moderno como Valladolid, Burgos o Palencia motivo por el que son más raras las fotografías en las que aparezcan los paisanos vestidos a la manera antigua. En las placas conservadas de Mayoral para el caso de Avila o en el Monasterio del Henar de Cuéllar (Segovia) (22) obra del fotógrafo y Prbo. Benito de Frutos es una constante este tipo de calzado. En estas últimas, generalmente aparecen siempre en tipos pastoriles y serranos y descubrimos variantes y algunos otros modelos diferentes de albarcas, emparentados -no podía ser de otra forma- con los tipos serranos madrileños y aún de los de Guadalajara que advertimos en las placas maravillosas de Laurent. Este formato (nos recuerda también las albarcas pirenaicas de los chistavinos del Valle de Gistáin) son las zarrias -que llaman los madrileños- y presentan una confección y colocación diferente a la ya explicada, con una tira de cuero bordeando todo el contorno que recogía la plantilla de cuero sin espeluchar y en la que se disponían diferentes puntos de enganche de las correas o calzaderas que pasaban de un lado a otro del pie, zigzagueaban de izquierda a derecha desde la puntera por el empeine en una sencilla rede. Compleja y cuidada labor había de ser también tal relío y debía aguantar todo el día, hasta la vuelta del campo o el irse a la cama, siendo un desatino el que en mitad de la arada, la lluvia o la siega se soltaran o se desajustaran, dejando entrar el agua o lo que era más incómodo las piedras del camino, cuando no se perdían entre los surcos de la besana (23).

LA REFORMA DEL CALZADO

El natural cuero vino a alternar poco a poco, durante el verano, con las alpargatas y a partir de la segunda década del siglo XX se olvidó casi por completo, sustituido por las bien aprovechadas llantas de las ruedas de los novedosos automóviles y motocicletas y que imitaban al principio las formas originales de estos modelos, colocando el pie en la canal que formaba la huella de la propia rueda en la que se practicaban unos ojales y por los que se pasaban algunas correas o cuerdas.

Esta fabricación aún alcanzó el rango de trabajo en serie, pues la ductilidad del caucho sometido al calor desarrolló un ingenioso aparato, que moldeaban media docena de albarcas cada vez. Colocados los trozos rectangulares de goma sobre un molde éste se calentaba a la red eléctrica y a su vez se oprimía con una huella metálica que era en realidad una prensa que dejaba formada la plantilla sobre la que se coserían con lañas de alambre las piezas del talón, empeine y puntera. En las versiones más rústicas, sencillamente lo que se hacía era cortar una sección de la cubierta de la rueda y trabar el inicio y final con una tira de la propia goma o de material para que recogiera un poco el pie, como ocurre con las albarcas que aún siguen fabricando para los carnavales navaloseños y que gastan las figuras de los llamados cucurrumachos, personajes característicos de este tiempo. (24)

Poco a poco se fueron adaptando otros modelos de sandalias, alpargatas y calzados similares que se trababan por hebillas también. Poca fortuna han tenido en la recreación de los coros y danzas, donde tan emblemático calzado se ha visto disfrazado de un engendro entre estas últimas

albarcas de goma y unas sandalias carmelitanas, olvidando que el relío de los cueros gastó majeza del baile ante los propios monarcas, en la famosa comitiva de la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes en 1878. Aunque la comparsa segoviana calzara para la ocasión zapatos bajos de hebilla y alpargata (lo mismo que la comparsa de la danza de palos abulense) los serranos que representaban a Madrid y los alcarreños de Guadalajara con los cueros así se plantaron ante Sus Reales Majestades.

NOTAS

1. La mayor parte de testimonios antiguos de calzados que nos han llegado se observan en las esculturas o relieves mesopotámicos y egipcios junto a los vestigios arqueológicos que refieren un calzado de piel de vaca localizado en Armenia hacia el 3500 A. Xt°. Otro de los calzados más antiguos conservados está realizado en fibras vegetales trenzadas y cuero procedentes de Missouri junto a un calzado de planta de cuero y ojales por los que se pasarían unas correas procedente de Israel siendo el más el conocido calzado del hombre de Ötzi, (3000 a. Xt°), un cadáver encontrado congelado en muy buenas condiciones -para lo que es- en un glaciar en el Tirol de Italia, en la Edad del Cobre. Este calzado consistía en unas suelas de cuero de piel de ciervo y oso y sujeto al mismo por trenzas de elementos vegetales a modo de red o malla recubiertas a su vez de piel. Destacamos también unas chancletas de esparto neolíticas (3000-2700 a. Xt°) procedentes de la cueva de Albuñol (Granada) realizadas a partir de un núcleo central rodeado de trenzados en torno a la suela, al modo de una primitiva alpargata.
2. “Las almadreñas de Burgos”, de José M. González Marrón en *Revista de Folklore* n.º 45, 1984.
3. Apenas en algún grabado aparecen vascos con este calzado de madera. En cambio, las abarcas vascas de piel de buey preferiblemente son muy habituales aunque fueron desplazadas en la década de los años 30 del siglo XX a partir de la fabricación en 1935 de las de goma de la empresa Juan López e Hijos S.L. de Pasajes; la puntilla a tal honorable calzado vendría de las manos –más bien de los pies- de las alpargatas industriales en el 1/4 del XX, las denominadas *abarketak*. Así se recoge en *Pasado de moda*, Museo arqueológico, etnográfico e histórico vasco. Bilbao 2003. Léanse también las reflexiones de Gustavo Cotera en su obra alistan el capítulo de “En ausencia de abarcas y madreñas”. Pg. 29 y 224.
4. Véase el artículo de Carlos del Peso “Del arca al lienzo. Las ropas en el regionalismo pictórico segoviano” en *Indumentaria de Segovia*. Carlos Porro Coord. Instituto de la Cultura Tradicional González Herrero de la Diputación Provincial de Segovia, 2018.
5. Casado, C. y Díaz, J. Estampas castellano leonesas del siglo XIX. Trajes y costumbres. Ed Leonesas, León, 1988. Carmen Ramos y Agustina Calles *Indumentaria Tradicional de Sayago*, Dip. Provincial de Zamora, 2018. Pg 132.
<http://emigrantemaragato.blogspot.com.es/2012/05/zapatero-los-tus-zapatos.html>
6. La misma coplilla cantaban en Tordehumos (Valladolid) cuando bailaban las habas verdes: *...me acuerdo de las estrofas “chátaras de burro, chátaras de buey, chátaras de burro tiene mi mujer”, y de las otras estrofas no me acuerdo y eran muy antiguas, “chátaras de burro, chátaras de buey, chátaras de burro tiene mi mujer”, el uno iba hacia atrás y el otro hacia delante, eso, era eso..* (Isabel Belmonte de 87 años. Entrevista de Carlos Porro el 15 de diciembre de 2016, Tordehumos (Valladolid).
7. Para comprender los estudios en detalle pormenorizados véase el artículo de Marcos León “El abrigo de las pastoras en la Tierra de Buitrago (Madrid)” en *Revista de Folklore* n.º 401. Valladolid, 2015.
8. Así lo indica Gustavo Cotera: “...para reivindicar la importancia de lo humilde, lo polvoriento, lo insignificante, junto a la necesidad de alzar la vista lejos, en busca de una composición de lugar que

- ayude a nuestras valoraciones” (*La indumentaria tradicional de Aliste*, G. Coterá. Caja España, 1999. Pg. 224).
9. De este calzado, ahora una bota de media caña, refiere Carmen Bernis que en la Edad Media era un calzado blando y cómodo, sin suela dura sino “que la fina piel envolvía por igual todo el pie. Los borceguíes venían a ser para las piernas lo que los guantes para las manos” siendo calzado más frecuente en hombres que en mujeres (*Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Carmen Bernis. Ins. Diego Velázquez, C.S.I.C. 1979. Pg. 62). A pesar de ello debieron conservarse también con suela, tal vez entre las clases más populares, pues nobles y potentados acostumbraban a sobrecalzarse, a colocarse alcorques, chapines, galochas y todo tipo de zapatos de suela más dura sobre la multitud de tipos de zapatillas finas que gastaban, y junto a los zapatos de tacón. De vez en cuando en las excavaciones arqueológicas aparecen los calzados de suela en enterramientos populares como la imagen abulense de los borceguíes que añadimos de *La memoria de Alá. Mudéjares y Moriscos de Avila*. Castilla ediciones, 2011. Asoc. De amigos del Museo de Avila. Javier Jiménez Gadea y otros).
 10. Datos que recoge Marciano Cardaba en *Historia de Olombrada*, Castilla Ed. 2006.
 11. Versión de Mariano Arévalo, de Sacramenia de 88 años. Grabado por Luis Ramos en agosto de 2013. *Cancionero de la memoria, Encuentros con la tradición oral en Tierra de Pinares de Segovia*. Ed. Ismur y Cas, Segovia, 2013. Pablo Zamarrón recoge en *Indumentaria de Segovia* (2018) en el capítulo “La Indumentaria en la Tradición Oral” del libro *Indumentaria de Segovia* (Carlos Porro, coord. 2018) y muchas otras referencias a esta prenda en la literatura por él ampliamente manejada.
 12. Versión del libro de Carlos del Peso: *El avío serrano avilés: el traje de rabo*. Archivo de Folklore de Avila, 2017. Otras versiones indican que son quince días como recoge Fraile Gil “*Las albarcas de toro negro duran quince días con pelo, quince días sin él, quince rotas, quince con sostras y quince esperando otras*” (El Boalo, Madrid) en “Las albarcas de coracha en la tierra madrileña”, *Revista de Folklore*. Obra social y cultural de Caja España de Valladolid, 2006, nº 307. XXXVI-2, pp.23-24.
 13. Referido por Ángeles San Miguel, de Valladolid, tema 33. Díaz, J. y Porro C. *La Indumentaria*. Ser y estar. Junta de Castilla y León, 2006.
 14. “*Aún en el cercano Navalморal, nos recordaban cómo se cambiaban las albarcas de rueda por los zapatos al llegar a la función de los pueblos vecinos, entre ellos El Barraco*” en Carlos del Peso *El avío serrano avilés: el traje de rabo*. Archivo de Folklore de Avila, 2017, pg. 103.
 15. Julia Gómez Olmedo, *El traje en las provincias de Salamanca y Segovia*. Fondo del Museo del Traje de Madrid, 1918. Pg. 101 y 102.
 16. Andrés Cassinello Pérez en su artículo “La dirección de la guerra 1808-1810”. *Revista de Historia Militar*, extra 2 de 2009, pg. 141-194.
 17. Sinesio Delgado. España al terminar el siglo XIX: apuntes de viaje. Dibujos de Ramón Cilla. Hijos de M.G. Hernández, Madrid, 1897.
 18. *La indumentaria de Casla*. Museo de Segovia. Trabajo inédito, 1932-33
 19. Fernanda Campos *Memoria explicativa del traje regional segoviano*, 1924. No parece que hubiera sido muy frecuente en estas tierras reforzar la suela de las albarcas con clavillos o tachuelas, dada la finura del corte. Sí aparece esta costumbre en algunas “abarcas” pirenaicas de Ansó donde una gruesa suela y resuela actúa de amortiguación de las filas de clavos que buscarían hacer más duradera la calzadura.
 20. Andrés Cobos, Pablo de A. *Monografía de la provincia de Segovia*. “Notas breves sobre costumbres segovianas”. Ed. Centro segoviano de Madrid, 1952.
 21. Andrés, Cobos, Pablo de A. “Vocabulario segoviano”. I. Diego de Colmenares. *Rev. de Estudios segovianos*, Tomo XIX, 1958. El uso segoviano no debió ser muy diferente al que se conservó en la contigua vertiente de la sierra hacia Madrid. Véase el fundamental artículo

- de J. M. Fraile Gil “Las albarcas de coracha en las tierras madrileñas” en *Revista de Folklore*, n. 307, Valladolid, 2006.
22. Porro, Carlos *La etnografía de la Imagen en Segovia: La colección del Padre Benito de Frutos*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana González Herrero, Diputación Provincial de Segovia, 2015.
23. Al hilo de la documentación de estas austeras líneas coincidí con una vecina de cierta edad en los deshumanizados bloques de la capital vallisoletana y resultando de una conversación (acerca de las miserias antañonas y de aquellos soberbios venidos a más, de nuevas) la mujer, procedente de Piedrahita me espetó: -¡Pero si venimos todos de las albarcas!, ¡y mi marido se las quitaba para arar, que araba descalzo!.
24. Cotera publica para el caso alistano que estas albarcas de goma que llamaban los naturales del país “calzau de la moda” se preparaban con abrazaderas metálicas. A tal propósito recoge en Zamora un curioso diálogo de los naturales de la tierra alistana:
-Manuel ¿te acuerdas cuando mi abuelo vendió la cortina La cañada?, Ahí, te acuerdas que no había entrada que se la cedió a mi abuelo y después le pusu el pueblo tres hilos de alambre en los fincones...? A ver si te acuerdas. ¡Nos robaron todo el alambre pa alañas de las albarcas!. No dejaron ni una cuarta de alambre, que ni alambre había. Venían de noche los hombres, pa alañar las albarcas (*La indumentaria tradicional en Aliste*. Op, ci.t, 1999).



1. Descalzos en el andar cotidiano. Lagartera (Toledo). Types y coutumes de la province de Toléde s/a. Fot. de Pablo Rodríguez. Hacia 1914.



Aldeano vasco

4. Aldeano vasco. Estudio general de las razas. Etnografía. Michael Haberlandt, Labor, Buenos Aires, 1926, (traducc. de T. Aranzadi)



2. Para no gastar el calzado. Alfred Diston, 1/2del XIX Juan de la Cruz. La Indumentaria tradicional de la Isla de la Palma. Ed. Pinolere, 2007.



3. Calzado de albarcas de madera. Palencia.



9. Chonclos de Tordehumos (Valladolid).



10. Albarcas de Fresno el Viejo (Valladolid). Museo etnográfico local, 2018.



11. El baile del tambor (Soria). V. Bécquer, 1866.



Hombres en la plaza de Rioseco. Principios del siglo XX

Fotografía: Archivo Carrascosa 1345 A.H.P.Sn

12. Rioseco (Soria), Principios del siglo XX.



13. Coricies de Arenas de Cabrales (Asturias). Colecc Carlos Porro.



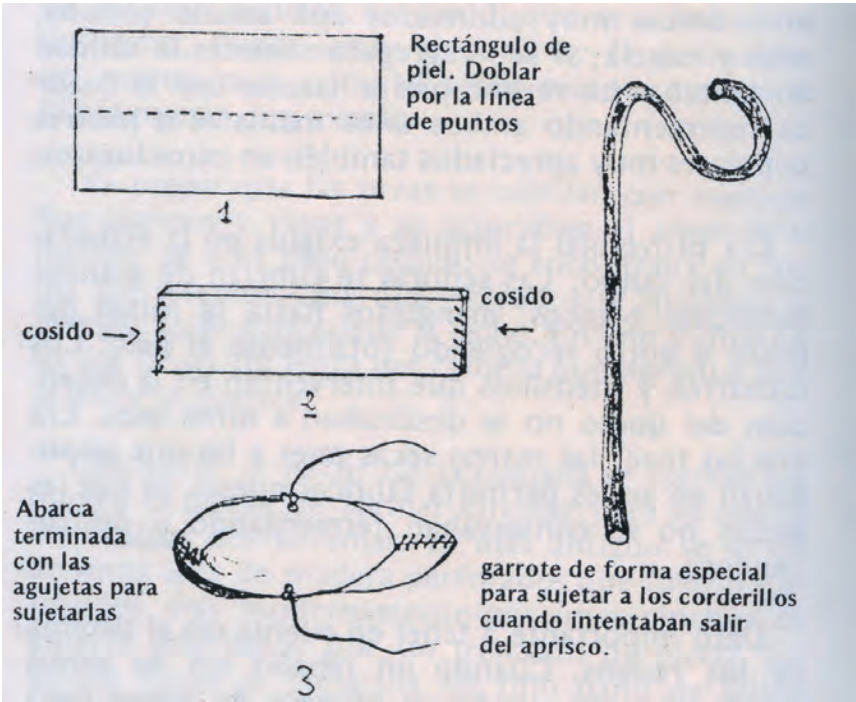
14. De caza en Valdeón (León). Grabado de Bacin en Le Tour du Monde, 1894.



15. Abarcas de Curueña (León). Concha Casado. Op. Cit.



16. Chátaras de Villadiego (Burgos). Museo de Villadiego.



17. Chátaras del Cerrato Palentino. Revista Narria, n.º 14, 1979.



El chico que no haya pa
no se haya precipitado
donda, ansioso de via
nombres de todas las d
olvidan, se borran ó se
de Miranda está impres
todo el que haya sali
rumbo al Norte, para
dedicarse á los negocios
Los aficionados á los
del ferrocarril, que son
de lo que parece (los pl
dos), gozarían lo indeci
tranquilidad desde los
verdaderamente endiab
los cruces. Los expres
mixtos procedentes de
de Bilbao, de Irún, van
mente y dejándose el si
abren de golpe y porra
zuelas, se descuelgan p
personas que se despar
y la cantina, y á los poc
á ocupar sus puestos p
Especialmente en las
y fin de veraneo aquel
maremagnum; puede d
desfila toda España ant
y devorando el clásico é
con sus hojitas de lechu

18. Mercado de Aranda (Burgos). “España al terminar el siglo XIX”. Madrid Cómic, 1897. Año XVII.



19. Mercado de Aranda (Burgos). “España al terminar el siglo XIX”. Madrid Cómic, 1897. Año XVII.



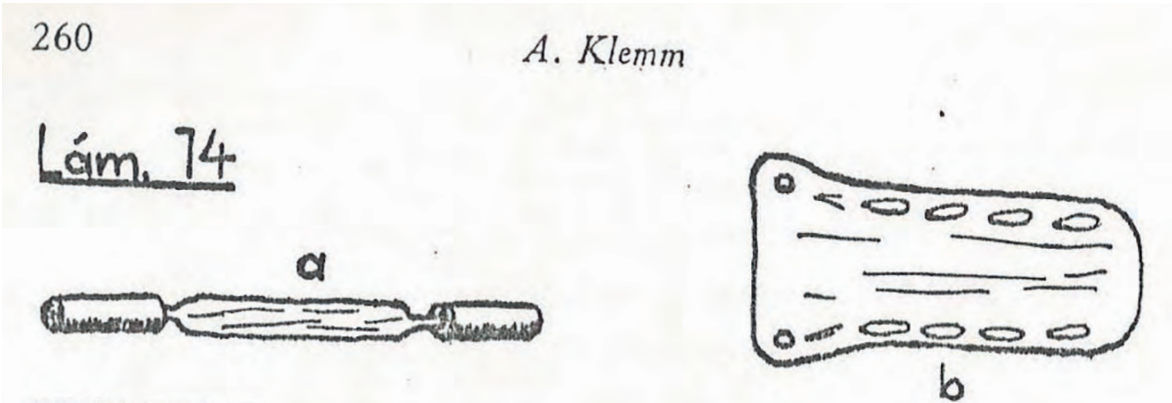
20. “El ajero de Burgos”, de Isidro Gil. La ilustración Española y Americana, finales del siglo XIX.



21. Exvoto de Avila (Avila), 1935. Museo del Traje. C.I.P.E. Madrid.



22. Idem.
23. Idem.



24. Modelo de albarcas de Avila y raedera para limpiar el cuero. La cultura popular en la provincia de Avila de Albert Klemm. Univ. de Mendoza, 1962. Pg. 260.



25. Labrador de la serranía de Piedrahita (Avila), Grabado de J. Ribelles y Helip 1825. Colecc Fundación Joaquín Díaz.



26. Serrana de Castilla la Vieja. Con las mañas del lino. Ribelles, 1825. Colecc Fundación Joaquín Díaz.jpeg



27. Tipos del País (Avila), postal de J. Mayoral. Hacia 1920.



28. De camino al mercado con los borceguíes y el mandil de tramado de Berrocal. Otto Wunderlich, 1923.



29. Diversos modelos de albarcas de Pedro Bernardo (Avila).



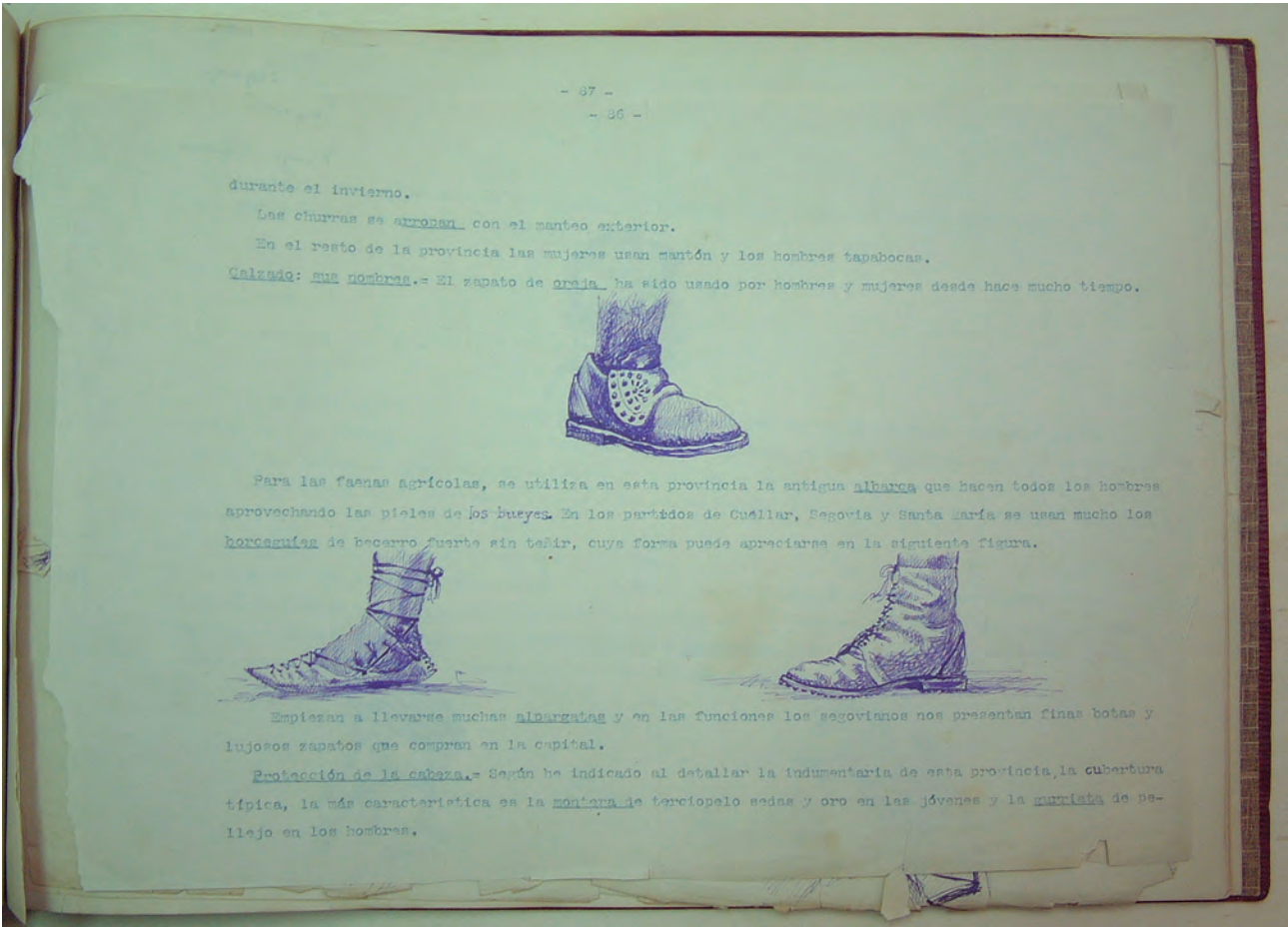
30. Serranos de Madrid. Laurent, 1878.



32. De Ciudad Real, Laurent, 1878.



31. Serranos de Guadalajara, Laurent, 1878.



33. Modelos de calzados en Segovia. Julia Gómez Olmedo, El traje en las provincias de Salamanca y Segovia. Fondo del Museo del Traje de Madrid, 1918.



34. Toros en Turégano. Poy Dalmau, finales del XIX. Colecc. Fundación Caja Segovia.



35. Danzantes de Lastras de Cuéllar (Segovia), 2014. Foto. Carlos Porro.



36. En el mercado de Segovia, hacia 1925.



38. El alcalde de Riomoros y su mujer. Zuloaga, 1899.



37. Segoviano. Museo de Costumbres, de Aubert, 1850. Colecc Carlos Porro.



40. Pastor segoviano. Kurt Hielscher, h. 1921.



42. El segoviano. Programa de ferias de 1911. Archivo Histórico Municipal de Segovia.



39. “La siembra en Castilla” o “Labradores castellanos” (Burgos-Segovia), Julio del Val y Colomé, 1905.



41. Los guardas de Pedraza (Segovia). Ortiz Echagüe. 1917.



43. Serranos de Riaza. Fot. Benito de Frutos, 1923. Monasterio del Henar (Cuéllar).



44. Peales para albarcas. Castrojimeno (Segovia).



45. Portada de una caja de costura. Segovia, hacia 1910. Colecc. Particular..



46. Serrana (Segovia). 1918. Colecc. Ángela López.



47. Serranas (Segovia). Fot. Benito de Frutos, 1926.



48. El guarda de Sepúlveda. 1910. En el arca. En torno al vestido tradicional de mujer de Sepúlveda. M. A. Antoranz, 2014.



49. En la plaza mayor de Segovia, H. 1915.



50. Borceguíes de Avila. Siglo XV-XVI.



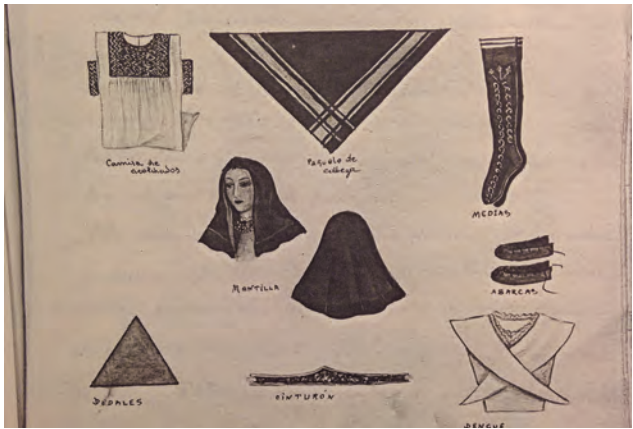
51. Riaza-Cantalejo (Segovia). Prensa de hacer albarcas de neumático, posiblemente originaria de las tierras de Almazán (Soria).



52. Avila. España al terminar el siglo XIX. Madrid Cómico, 1897. Año XVII.



53. Grupo de aldeanos. El Barco de Avila. “España al terminar el siglo XIX”. Madrid Cómico, 1897. Año XVII.



54. Albarcas cerradas y otras indumentarias de Casla (Segovia). Maruja Gil. Museo de Segovia, 1932.



56. Albarcas de goma de los cucurrumachos de Navalosa (Avila), 2018.

55. También se rompen las albarcas. Tipo serrano (Avila o Segovia) de Carmen Martínez Kleiser, 1935.

EL TRAJE PASIEGO HACIA 1800

Amaya Medina González

Son los pasiegos los habitantes de los Montes de Pas, enclave situado en Cantabria lindando con los valles de Soba, Ruesga, Miera, Saro, Villacarriedo, Toranzo y Luena, y en su vertiente burgalesa con los territorios de Valdeporres, Sotoscueva y Espinosa de los Monteros, villa esta última de la que dependieron oficialmente durante varios siglos.

Comenzaremos señalando las imágenes que por primera vez muestran a los pasiegos de manera diferenciada, en la segunda mitad del siglo XVIII, inmediatamente antes de los cambios que su indumentaria experimentaría a partir de 1813, como se verá en los textos que más abajo comentaremos. En la primera mitad del siglo XIX, el traje pasiego experimenta una evolución a partir de la indumentaria que podemos observar en diversos cuadros e ilustraciones del siglo XVIII y en algunos textos como el de Nicolás Barquín, testigo de excepción de la transformación de la vida y costumbres pasiegas hacia 1800. Poniendo en relación imágenes y textos podemos comprender el carácter de dichas transformaciones.

PASIEGOS HACIA 1800: LAS IMÁGENES

En cuanto a la indumentaria de los pasiegos, durante la segunda mitad del siglo XVIII, empieza a aparecer en grabados y pinturas. La más antigua representación de indumentaria pasiega localizada hasta ahora se encuentra en un cartón firmado por Lorenzo Tiépolo (1736-1776) (figs.1 y 4). Este pintor era hijo de Giovanni Battista Tiépolo, pintor y grabador veneciano llegado a España en 1762 junto con sus hijos Lorenzo y Giovanni Domenico a requerimiento de Carlos III, para decorar el Salón del Trono del Palacio Real Nuevo de Madrid, datándose el cartón en 1774.



Fig.1.- Lorenzo Tiépolo, “La nodriza y los soldados”, hacia 1774. Palacio Real, Madrid.

En él, aparece una nodriza pasiega, con jubón pardo y puños vueltos, forrados de color rojo, toca blanca cubierta por otra de lana marrón, arracadas en las orejas y collarada de corales. Porta su cuévano niño, y lleva en brazos el niño que amamanta.

Inmediatamente posterior es la figurilla de la pasiega del Belén creado por Francisco Salzillo y sus colaboradores (José y Roque López, y otros) por encargo de Jesualdo Riquelme, que Salzillo comenzó en 1776 (fig.2), y que se halla en el Museo Salzillo de Murcia. Lleva esta pasiega, al igual que la de Tiépolo, toca de lana oscura y jubón pardo, saya amarilla, camisa con cuello de cabezón y justillo sin pechero.

En 1777 aparecería otra pasiega entre la serie de grabados de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla incluidos en el libro titulado “Colección de trajes de España...”, un novedoso tipo de representación de la indumentaria española inspirado en colecciones similares francesas, y que por primera vez se introduce en España¹. Más tarde, aparecerían parecidas colecciones debidas a Antonio Rodríguez, Manuel Gambrino y José Ribelles. El atuendo de esta pasiega se aprecia algo diferente del de las otras imágenes que conocemos. Gustavo Cotera en su obra “El traje en Cantabria” nos dice que posiblemente el autor se limitase a copiar la cabeza de la obra de Tiépolo, fantaseando con el resto del aparejo, que no parece responder al atuendo llevado por otras figuras, ni anteriores ni posteriores².

El dibujante Antonio Rodríguez y el grabador José Vázquez publicaron en 1801 la colección de grabados titulada “Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en 1801 en Madrid”³, donde aparece una pasiega con la leyenda “Mas me dan en otra parte”. Esta pasiega, no lleva ya su toca de lana marrón, como habíamos visto en las anteriores imágenes, sino que va tocada con montera. También observamos ya el pechero, que sobresale unos pocos centímetros por encima del justillo.

Por su parte, el grabador Miguel Gamborino (Valencia, 1760 – Madrid, 1828) introdujo una pasiega en su serie “Los gritos de Madrid”⁴, hacia 1816, donde figura como vendedora de telas, la cual aparece ya sin montera ni toca, sino con pañuelo a la cabeza. Lleva camisa y justillo, saya de color claro, sin pechero y cuévano a la espalda.

También vendiendo telas se representa a una pasiega en la “Colección de trajes de España”⁵, dibujada por José Ribelles y Helip y grabada por Juan Carrafa en 1825. En algunos de estos grabados coloreados aparece la pasiega con saya encarnada galoneada de negro en el ruedo, jubón negro ribeteado de rojo, justillo del que asoma un pechero rojo, camisa de cabezón, collaradas de coral y tocada con pañuelo al igual que la anterior imagen de Gamborino.

Encontramos a una pasiega en el óleo de Antonio Carnicero titulado “Ascensión de un globo Montgolfier en Aranjuez”, de hacia 1784 (Fig.3). El cuadro es un fiel reflejo de la época de la

1 *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios: dividida en dos volúmenes, con ocho quadernos de a doze estampas cada uno dispuesta y gravada por D. Juan de la Cruz Cano y Holmedilla*. Dibujante: Manuel de la Cruz. Grabador: Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Primer cuadernillo, 1777. Con el N° 8, “Pasiega. Paysanne des montagnes de Burgos”. Grabado calcográfico. Versiones de Blanco y Negro, y Color. Los dibujos originales se encuentran en la Biblioteca Nacional de España.

2 Cotera, Gustavo: *El traje en Cantabria*, Santander, 1999, p. 107.

3 *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España principiada en 1801 en Madrid*. Madrid, Librería de Castillo y viuda de Cerro, 1801. Grabado n° 56, “Montañas de Santander” y “Mas me dan en otra parte, Pasiega”. Firmado A° Rz. y J.Vz. Talla dulce, aguafuerte y buril sobre papel verjurado, 172 x 110 mm.

4 *Los gritos de Madrid*. Madrid, Imprenta Real, c. 1816. Serie de 18 grabados calcográficos, mostrando 72 pregones de vendedores callejeros. Lám. N° 6, “Musulina y Curtes de Chalecus”.

5 *Colección de trajes de España*. José Ribelles y Helip, dibujante; Juan Carrafa, grabador. Talla a buril. Real Calcografía, 1825. Son 112 figuras de trajes de los que existen ejemplares en Blanco y Negro y en Color. C°. 4°, N° 13: “Pasiega de las Montañas de Santander”.

Ilustración, donde por una parte aparece la novedad del vuelo en globo, es decir la revolución científico-técnica, y por otra figura la alta sociedad del Antiguo Régimen. Aparece la pasiega en el ángulo inferior derecho, de espaldas, con su cuévano, toca de lana oscura, como las de Tiépolo y Salzillo, y saya y mandil en tonos oscuros, posiblemente la nodriza de alguno de los personajes de la aristocracia presente.

En un ámbito geográfico y cultural muy diferente, en los frescos de la ermita de San Tirso y San Bernabé, en Sotoscueva (Burgos) se muestra una escena de una pasiega, tomada como ejemplo de persona codiciosa, con la siguiente inscripción: “UNA PASIEGA QUE VINO A ESTE SANTUARIO CON UN CUÉVANO DE OLLAS CAYÓ DE ESTA PEÑA INVOCÓ A LOS SANTOS POR LAS OLLAS NO ROMPIÉNDOSE LAS OLLAS Y QUEDANDO MUERTA LA PASIEGA”. Las pinturas de esta ermita datan inicialmente de 1705, pero fueron repintadas en diversas ocasiones y algunas sin duda pintadas después. Entre los repintes se citan las fechas de 1809 y 1877. Pensamos que la pasiega, considerando su atuendo, podría haber sido pintada hacia 1809⁶. Lleva saya amarilla, mandil verde, jubón pardo del que sobresalen cuatro dedos de pechero en rojo. Va completamente destocada, con el pelo suelto.

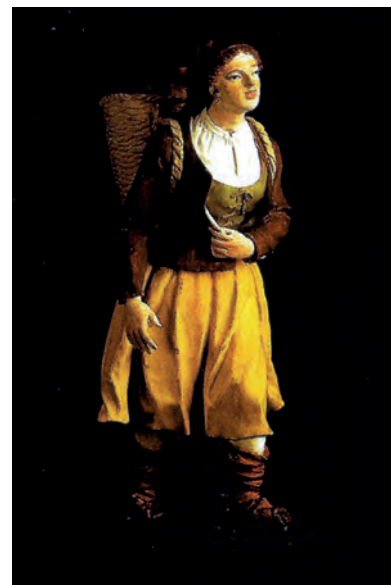


Fig.2.- Francisco Salzillo (o colaboradores), figura del “Belén Riquelme”, hacia 1776. Museo Salzillo, Murcia.



Fig. 3.- Antonio Carnicero, “Elevación de un globo Montgolfier”. Óleo sobre lienzo, hacia 1786. Museo Nacional del Prado.

⁶ Martín Criado, Arturo: “Los milagros de San Tirso pintados en su ermita de la Merindad de Sotoscueva (Burgos)”, *Revista de Folklore*, (Fundación Joaquín Díaz), nº 422, abril 2017, pp. 4-18; cit. p. 12.

PASIEGOS HACIA 1800: LOS TEXTOS

En cuestión de textos que nos informen sobre la indumentaria pasiega en el siglo XVIII, hasta ahora solo conocíamos el de José Martínez Mazas, escrito entre 1771 y 1777 e incluido en las “Memorias de la Iglesia y Obispado de Santander”, que dice así: “*La vestimenta, especialmente en los pasiegos y campurrianos que retienen más los usos antiguos, es corta, y las mujeres generalmente traen cubiertas las cabezas con toca o velo de lino y aún de lana, y las doncellas tienen su distintivo de las casadas*”⁷. Martínez Mazas era natural de Liérganes, población muy cercana a las comarcas pasiegas y que de hecho estaba recibiendo abundante inmigración pasiega. Esta descripción de las tocas se corresponde con las imágenes anteriormente citadas, y también con la mención del Diccionario Geográfico de Pascual Madoz editado entre 1846 y 1850: “*El traje de las mujeres es una saya corta y tosca, con una especie de toca en la cabeza y muchos collares y otros colgajos en el cuello y garganta. Su calzado ordinario son las abarcas*”⁸.



Fig.4.- Lorenzo Tiépolo, boceto para “La nodriza y los soldados”, clarión y sanguina sobre papel verdoso, hacia 1774. Museo Nacional del Prado.

A ello añadimos otra descripción muy detallada, en un documento firmado por don Nicolás Barquín Arana, Abad de Pechón, natural de la villa de Espinosa de los Monteros⁹. Este documento manuscrito, propiedad de D^a. María del Socorro y D^a. Lola Samperio Fernández Alonso, nos ha sido facilitado por don Félix Castrillejo Ibáñez, Secretario del Ayuntamiento de Espinosa de los Monteros.

Del autor del texto, don Nicolás Barquín (de inequívoco apellido pasiego), sabemos por su escrito que nació en 1775, fue bachiller en 1807, y en 1816 retorna a sus estudios eclesiásticos, interrumpidos por la Guerra de la Independencia. En 1817 le situamos en Pesués, Cantabria, donde se ordena Presbítero. Entre otros cargos, fue canónigo de la Catedral de Osma (Soria), secretario del obispado, gobernador interino, juez subdelegado del subsidio eclesiástico, etc. La última noticia que tenemos de él es que figura en una carta del Obispado de Osma enviada al Papa el 28 de julio de 1862, donde aparece su nombre, no conociéndose la fecha exacta de su muerte.

No data don Nicolás su escrito, pero por datos que va desgranando a lo largo de él, deducimos que escribió sus memorias con posterioridad a 1850. Su primer apellido, y el hecho, de tener

7 Martínez Mazas, José: *Memorias de la Iglesia y Obispado de Santander*, Estudio, transcripción y notas por Joaquín González Echegaray, Santander, 2002, p. 77. Martínez Mazas (1731-1805) fue un clérigo Ilustrado que llegó a ser deán de la catedral de Jaén y entre sus obras manuscritas hay abundante información etnográfica.

8 Madoz, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-50, en la voz: “Pas”. Citado por Hoyos Sancho, Nieves de: “El traje regional de la provincia de Santander”, *Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore “Hoyos Sainz”*, Vol. I, 1969, pp. 11-45; p. 20.

9 Un extracto del texto figura en VV.AA.: *La Batalla de Espinosa de los Monteros. Extracto de las memorias de D. Nicolás Barquín Arana. Abad de Pechón*. León, 2008.

parientes en Vega de Pas, delatan su linaje pasiego, circunstancia que no se da en otros narradores como Martínez Mazas. Extraigo de dicho manuscrito solamente las descripciones referentes a indumentaria. Dice así:

“Hasta principios del año de 1800 se puede decir conservaban su antiguo traje y costumbres y nunca casaban sino unos con otros.... La estrechez de su terreno y la abundancia de familia les ha hecho esparcirse y salir a ganar su vida por todas las provincias de España y otras partes, y ha hecho que muden el traje y las costumbres. Las del país, y que alcancé en mi niñez, eran en cuanto al traje: Los hombres cortados el pelo a raíz menos por atrás y un poco encima de la frente, camisa con un cuello muy pequeño y todo labrado, abarcas de cuero muy curiosas, envuelto el pié en un pedacito de sayal (pero en sus cabañas o casetas, descalzos de pierna, y en invierno con almadreñas que ellos mismos hacen), medias sin pié y muy labradas que atan por debajo de la rodilla, calzoncillos de lino”.

En relación con el lino, hemos de señalar que existió en Espinosa de los Monteros una Real Fábrica de Linos y Velas, fundada en 1752 por Juan Fernández de Isla. En ella se confeccionaban las lonas de lino de las armadas castellanas. Esta Fábrica, junto con los Reales Astilleros de Guarnizo y las Reales Fábricas de Cañones de Liérganes y la Cavada, en Cantabria, formó todo un sistema de abastecimiento para la industria naval del momento, así como también proporcionó telas de lino a las comarcas circundantes¹⁰.

Continúa Nicolás Barquín describiendo la indumentaria pasiega diciendo que usaban *“calzón corto pero sin darse los botones de las rodillas para mayor soltura, chaleco abierto por delante, una ropilla por lo común encarnada, pero abierta por la parte que pertenece al sobaco, por donde meten los brazos, quedando las mangas fuera y colgando, montera de paño pequeña en la cabeza, que las veces llevan doblada encima de ella y en el invierno una capilla blanca que llega a la cintura, tiene para meter en ella la cabeza y su frente adornada con cintas encarnadas cosidas, y en medio la forma o figura de cruz”.*

Varios son los autores que nos hacen reseña de esta prenda que se acaba de mencionar, aunque con posterioridad a la descripción de don Nicolás. El primero de ellos es Gregorio Lasaga Larreta, natural de Viérnoles (Torrelavega, Cantabria), en 1865, en su obra *“Compilación Histórica, Biográfica y Marítima de la Provincia de Santander”*¹¹. Se deja influenciar no poco este autor por la leyenda negra que llevó a los pasiegos a formar parte de la lista de *“pueblos malditos”*, en la que también se incluyeron a Vaqueiros de Alzada (Asturias), Maragatos (León), Agotes (Navarra), Chuetas (Baleares) y Gitanos, como supuestos descendientes de judíos o de moros, provocada sin duda por el hecho de tener una forma de vida diferente del resto de sus convecinos. Dice Lasaga Larreta: *“Por último, lo que principalmente revela su origen (-agareno según él-) es la capucha que gasta tanto el hombre como la muger, y que llaman ellos capiruz; es un albornoz moruno, sin modificación de ninguna clase”.*

Luis de Hoyos Sáinz, dice en su artículo *“Unidad y variedad antropológica de la cuenca del Ebro”* que el capillo no es solo peculiar de los pasiegos: *“Al pasar el Ebro por el país Vasco-Navarro encontramos el capuxai que usaban hombres y mujeres para defenderse del agua y viento. Era una prenda rectangular cosida por dos lados que se ponían encajando la cabeza en el pico, quedando encima la parte cosida del lado más corto, tapando así hombros y espalda”*¹².

10 Maiso González, Jesús: *La difícil modernización de Cantabria en el siglo XVIII: D. Juan F. de Isla y Alvear*. Santander, 1990.

11 Lasaga Larreta, Gregorio: *Compilación Histórica, Biográfica y Marítima de la Provincia de Santander*. Cádiz, 1865, p. 31.

12 Hoyos Sáinz, Luis de: *“Unidad y variedad antropológica de la cuenca del Ebro”*, en *Unidad y variedad del Valle del Ebro*. Curso de Conferencias de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander, julio de 1951. Publicaciones de la U.I.M.P., Santander, 1952. Hoyos Sancho, Nieves de. *“El traje regional en la provincia de Santander. Publicaciones del Instituto de Etnografía y Folklore “Hoyos Sainz”*. Vol.I, 1969, pp. 11-45.

En 1908, Francisco de Navedo, alcalde de Penagos (Cantabria), hacía una reseña periodística, donde reiteraba el dato de la cruz en la frente, que ya había aportado Barquín Arana: “*conocí pasiegas que llevaban un cuévano sobre el que ponían una desca o cestaña cubierta con un paño blanco, del que nacía una caperuza que rodeaba su cabeza, quedándole ceñida a la frente, en la que tenían bordada una cruz en hilo encarnado*”¹³.



Fig. 5.- “Square of Vitoria”, grabado de J.W. Giles. Publicado en Major C.V.Z.: Civil War in Spain, London, Dickinson, 1837. El dibujo fue tomado en 1835.

Posteriormente, el abogado y periodista Buenaventura Rodríguez Parets, hijo de indianos, nacido en Cienfuegos (Cuba) en 1860, y colaborador y copropietario del diario “*El Cantábrico*”, publicó en este periódico diversos artículos de tema etnográfico, en uno de los cuales reseñaba, al igual que Lasaga Larreta, el capillo, cuya cruz encarnada identifica como signo de conversos.

Existe un óleo de Carlos de Haes (Fig. 6) (Bruselas, 1826-Madrid, 1898), pintor hispano-belga, en el que sin duda se plasma la figura de un pasiego, tal y como la describe don Nicolas Barquín, con su capillo y su cruz en la frente. Haes viajó por el norte de España entre 1871 y 1876, época a la que pertenecerá este cuadro.



Fig. 6.- Carlos de Haes, “El Pastor”. Comercio de arte.

13 Coteria, Gustavo: *El traje en Cantabria*. Santander, 1999, p. 123.

Nicolás Barquín describe también los capillos femeninos:

“Las mujeres usan una igual capilla en invierno, en mi tiempo tocado que tenía un morcillón alrededor del pescuezo, y después se usa otro mas sencillo, hueco que se ponía con mucha facilidad en la cabeza, camisa hasta mitad de los muslos, con un botón a la garganta con pliegues encima del pecho, sin pañuelo ni cosa alguna sobre ellas, mas que en las casadas un pedazo de bayeta encarnada de lado a lado”.

Fig.7.- Mujeres de Resconorio con capillo a principios del siglo XX, Archivo Gustavo Cotera.



En este párrafo aparece una de las primeras descripciones de un pechero, que atribuye únicamente a las mujeres casadas, lo que explicaría por qué en algunos grabados aparecen pasiegas sin él. Esta prenda no era privativa de los pasiegos.



Fig. 8.- Miguel Gamborino, “Los gritos de Madrid”, 1807-1819. “Musulina y Curtes de Chalecus”. Pasiega sin pechero.

Encontramos prendas prácticamente iguales en Portugal, con el nombre de “faixa”, en la comarca de Trasmontes, donde se usa también un rectángulo de bayeta, generalmente de color rojo. Según qué zonas, se usaban también en amarillo y las viudas las llevaban de color morado en Miranda do Douro.



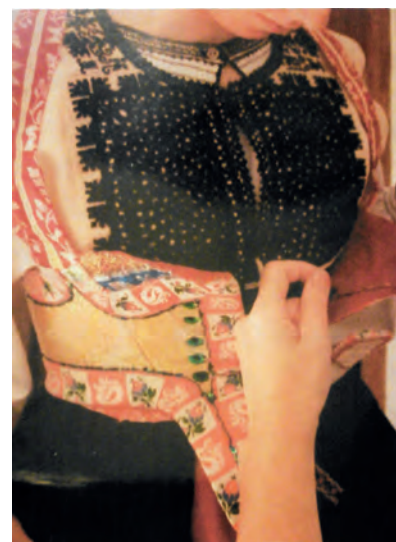
Figs.- 9, 10, 11 y 12. Reconstrucciones de trajes mirandeses por el Rancho Folklorico Mãe d'Água de Braganza, Portugal. Fotos: Rui Pedro Gomes Magalhaes.

Esta prenda aparece documentada también en Asturias durante los siglos XVIII y XIX, con el nombre de “*facha*” (Fig. 13), confeccionada en paño de Caldas, estameña, palmilla y sayal¹⁴. Se sabe que lo usaban las “*vaqueiras de alzada*” según los testimonios de Acevedo y Huelves, recogidos en el pueblo de Lleiriella (Valdés) y publicados en 1893¹⁵: “*Las vaqueiras vestían camisa plegada o rayada sin cuello, con botón de hilo, justillo con Facha (un pedazo de franela de color que va entre el justillo y la camisa y suple la falta que el escote deja)*”. Otro testimonio es el de Abel Infanzón, en un artículo publicado en el periódico “*El Comercio*”, de Gijón, en 1881: “*...y el de las mujeres, en que se cubren únicamente de cintura para arriba con un justillo, debajo de cuya parte anterior colocan un trozo de bayeta de color encarnado o verde*”.



Fig. 13.- Vaqueiras de Alzada, Asturias. Oviedo 1909.

En Toledo, concretamente en Lagartera, encontramos también este rectángulo de bayeta llamado “*faisa*”, que se enrolla en la cintura, entre la camisa y el justillo, pero que no llega a cubrir el pecho y no se ve por la abertura del corpiño, quedando éste completamente cerrado (Figs. 14, 15 y 16).



¹⁴ Dato procedente del Archivo Histórico Provincial de Oviedo, proporcionado por María Teresa Reigada García.

¹⁵ Fernande Gutierri, Gausón: *El Paxellu Asturianu o “Traxe'l País”*, Oviedo, 2007, p. 221.



Figs.- 14, 15 y 16. Faisa Lagarterana mostrando su colocación. Fotos Cairel Atelier (Toledo).



Fig.17.- Serrana de San Millán de Juarros. “Las mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas”, 1872. Dibujo de Francisco Aznar-Magín Pujadas.

En Burgos y su Alfoz también se usó un pechero similar entre las serranas de Juarros, como vemos en la siguiente litografía. (Fig. 17).

Continúa Nicolás Barquín describiendo el traje de la pasiega después de haber hablado del pechero, señalando que lleva:

“justillo largo hacia abajo que por delante sujetan con un cordón, que apenas llegaba a los pechos, dejándolos desahogados y cubiertos con la camisa aunque no tanto que no se vean en parte, en invierno un llamado sallo con mangas pero con aldillas encima de las caderas, que sacuden el agua fuera, sayas de Bayeta regularmente amarillas y otras de una estameña gorda y negra pero muy cortas, pues apenas cubren mas que la rodilla. En tiempo de fiestas y romerías ponen otras o las mejores que tienen unas sobre otras, pero que de todas se ve algo, el pelo cortado a raíz casi como el de los hombres, medias sin pie por lo común coloradas y laboreadas, y calzado de abarcas de cuero a la manera del de los hombres, estos no dejan de la mano su palo alto, liso y de avellano, ni aún para entrar en la iglesia, el que le sirve ayuda para saltar y aún defenderse, pues le juegan con mucha soltura, hombres y mujeres andan casi siempre con el cuévano al hombro”.

Sigue diciendo Barquín más adelante: *“En el verano los hombres andan por lo común en las cabañas y prados, con solo camisa y calzoncillos, mostrando bastante lo que tienen de hombres, y las mujeres con sayas tan cortas que al subir y bajar sus escaleras, que están sin resguardo, dejan ver bastante de sus muslos, y en el abrigo de sus pechos en casa no tienen el mayor recato (...) Son muy amigos del baile... y como en tales días suelen poner zapatos, parece no pueden andar con ellos: en tales días las pasiegas llevan a lo menos la saya encimera con una franja de seda, o de plata u oro, y al pescuezo una sarta de santos de plata u oro, y es muy común en todos los tiempos en ellas un delantal negro. Las recién casadas desde que se desposan en la iglesia suelen llevar por ocho días un pañuelo de seda atado a la cintura. Los pasiegos en estos días ponen calzones y chalecos fruncidos sus ojales de seda verde, y botones de quitar y poner de plata colgante”.*

Y continúa: *“Sus entierros son muy concurridos (...) los parientes más cercanos van con capa, sombrero puesto y el pelo todo desgredado cubriendo la cara, y las mujeres se tapan con la mantilla”.*

Para finalizar, don Nicolás añade: *“Lo que he dicho de trajes y modo de vivir es conforme a lo que se estilaba en mi niñez, y aún se conserva entre los de mas avanzada edad, porque desde que han dado en salir por todas las provincias de la España, no solo los que salen han mudado en mucho, sino a las familias y vecinos se les pega algo de la mudanza que traen en modo de vestir, comer y otras cosas; pudiendo yo asegurar que hasta la guerra con los franceses desde el año mil ochocientos ocho hasta el de ochocientos trece, no vi vestir pantalón a pasiego alguno, aún de los que andaban por las provincias.... Todo esto servirá de advertencia para saber hasta que tiempo conservaron sus puras costumbres y traje, por si con el tiempo le llegan a perder e inmutar”.*

Nicolás Barquín ha señalado en este párrafo el cambio en la indumentaria pasiega que se produce a partir de la Guerra de la Independencia, y concretamente desde 1813. Hacia 1850 la indumentaria tradicional pasiega comenzaría a desaparecer definitivamente. Y además, Barquín señala las causas del cambio: la influencia foránea causada por los viajes de los propios pasiegos por el resto de España. Queda esto último como base de posteriores estudios sobre el tema.



Fig.18.- Leonardo Alenza: La Pasiega. c. 1839. Dibujo a pluma en papel avitelado. Biblioteca Nacional de España. Sig. DIB/15/41/121. Dibujo preparatorio, no utilizado, para el grabado publicado en el artículo de Enrique Gil y Carrasco, "Usos y trages Provinciales", *Semanario Pintoresco Español* 30-VI-1839, pp. 201-203.



Fig.19.- Leonardo Alenza: Los Pasiegos. c. 1839. Dibujo a pluma en papel avitelado. Biblioteca Nacional de España. Sig. DIB/15/42.

Nota Final: Mi agradecimiento a Gustavo Coterá, Carlos del Peso, Marcos León, Rui Pedro Gomes Magalhaes, María Teresa Reigada García, Rancho Folklórico Mãe d'Água de Bragança y Cairel Atelier por haberme animado y aportado datos e imágenes para escribir este artículo.

INTERPRETACIÓN DE LA INDUMENTARIA POPULAR BURGALESA A TRAVÉS DE LAS FUENTES

Alba Chicote Cuesta / Ana Flores Cantero

Partimos desde una realidad que explica muy bien José María Fraile Gil en su publicación *Disquisiciones galanas*:

“... surgen -y si no se inventan- realidades que poco o nada tienen en común con un pasado que aunque reciente en la memoria diríase ya remoto a juzgar por la fantasía y libertad con que se intentan manosear usos y costumbres”¹.

Este es el gran problema al que nos enfrentamos al adentrarnos en la indumentaria popular burgalesa, como en tantos otros lugares, y es que la mayoría de las veces trabajamos sobre aspectos ya muy asentados en el tipismo burgalés que no son cuestionados y, que junto a escasez de información publicada al respecto, hacen ardua la labor al que de verdad quiere conocer la realidad en esta materia.

En la actualidad existe una nueva manera de ver y tratar la indumentaria, desde un punto de vista científico, histórico, incluso deberíamos decir arqueológico. La indumentaria antigua está volviendo a cobrar la importancia que siempre debió tener dentro de la etnografía como disciplina científica.

Partiendo de las labores ya hechas por otros investigadores, con nuestro trabajo pretendemos poner en valor una parte del verdadero acervo cultural que aún se conserva nuestra provincia, la indumentaria tradicional burgalesa. En este artículo haremos un breve repaso a la manera de abordar la indumentaria como objeto de estudio científico. Profundizaremos en ella con determinados ejemplos que nos hemos encontrado en nuestro trabajo y en como las fuentes documentales nos han servido para conocer más en profundidad la indumentaria burgalesa.

Somos conscientes de que la tendencia actual es buscar la identidad de cada comarca y de cada pueblo, pero es muy difícil crear un prototipo de un determinado lugar. Partimos de información muy sesgada y al componer un traje no dejamos de estar haciendo una interpretación personal de la indumentaria. Pero si queremos hacerlo cuánta más información podamos contrastar mas fundamento tendrá esa interpretación. La realidad de Burgos es que en contadas ocasiones se encuentran trajes compuestos completos, lo que nos encontramos normalmente son piezas por separado, en ocasiones modificadas y generalmente junto a otras de otras modas.

¹ FRAILE GIL, José Manuel. *Disquisiciones galanas: reflexiones sobre el porte tradicional*. Centro de Cultura Tradicional, 2002, Pp 13.

NUESTRO MÉTODO DE TRABAJO

Cuándo llevamos a cabo una investigación etnográfica, en este caso sobre la indumentaria popular, hay que conocer y abordar las diferentes fuentes que nos pueden dar información al respecto y esta información debe de pasar el correspondiente análisis crítico. Estas fuentes nos van a aportar toda la información con la que debemos trabajar y todo el contexto que necesitamos para realizar un buen trabajo científico. Como en cualquier otra investigación el objetivo final es reconstruir la historia de la manera más veraz posible y para ello debemos utilizar todas las herramientas que tenemos a nuestro alcance.

Las fuentes más utilizadas en el mundo de la etnografía, desde nuestro punto de vista, son las siguientes:

- El trabajo de campo es una tarea que consideramos fundamental y que debe realizarse de una manera sistemática para obtener resultados veraces. A través de este trabajo se obtiene información de muy distinta índole como las propias piezas en sí y toda la información que de ellas podemos obtener en cuanto a hechuras, materiales, decoraciones, confección y un largo etcétera. Pero también y no menos importante, todo el contexto de las mismas, aspectos como la historia de la pieza y toda la información que nos aportan a través, generalmente, de testimonios orales son sumamente enriquecedoras e imprescindibles.

Cierto es que cada vez es más complicado encontrar estas piezas en su contexto original, las casas donde por herencias han pasado de una generación a otra. En muchas ocasiones no se han valorado y se han terminado perdiendo y en otras ocasiones por desconfianza o recelos se ponen trabas y no se muestran debido a malas experiencias. Esto en Burgos, por desgracia, es una constante ya que en el pasado se ha abusado mucho de la buena fe de la gente de los pueblos. Como vamos a ver posteriormente son muchos los años en los que se llevan utilizando estas prendas para distintos menesteres.

Este trabajo debe de realizarse de manera sistemática para obtener una visión real.

Si solo miramos lo nuestro podemos llegar a conclusiones erróneas por falta de comparaciones.

- Las fuentes documentales nos van a aportar una cantidad ingente de información. Contamos con fuentes primarias y secundarias. En este apartado damos mucha importancia a la documentación archivística, siendo la documentación notarial uno de los mayores fondos de información como veremos en algunos ejemplos posteriormente.
- Cuando hablamos de fuentes artísticas lo hacemos de grabados, estampas, pinturas, ilustraciones, fotografías e incluso grabaciones que nos pueden ayudar enormemente si las tratamos con rigor ya que se trata en todos los casos de fuentes secundarias.
- Las fuentes bibliográficas nos aportan un estado de la cuestión fundamental para saber desde donde debemos partir y trabajar desde ahí. Un aspecto a tener en cuenta es que al ser fuentes secundarias siempre deben ser puestas en cuestión, no todo lo escrito es verdad. En ocasiones se pueden cometer errores que, bien por falta de información en el momento de la publicación o una mala praxis a la hora de realizarla, asientan información errónea que pasa de boca en boca por no cuestionarse. Siempre hay que ser críticos con el trabajo ajeno y más con el propio.

Para hacer un buen trabajo debemos realizar un buen análisis comparativo de toda la información obtenida, usando todas las fuentes anteriores, que nos confirme o desmienta las hipótesis planteadas en un primer momento. En los ejemplos posteriores veremos la importancia de utilizar todas las herramientas que tenemos a nuestro alcance y como es necesario y bueno hacerlo simultáneamente, yendo de unas a otras, según nos requiera la investigación.

EJEMPLO DE ESTUDIO DE TRABAJOS PREVIOS

Los grupos de Educación y Descanso y la Sección Femenina con sus Coros y Danzas comenzaron, a partir de los años 40, a ir por los pueblos burgaleses en busca de material, este fenómeno se dio en toda España. El material que se obtenía, tanto folclore como indumentaria, lo utilizaban para sus formaciones y se presentaba en los certámenes regionales en los que competían las distintas provincias.

Estos materiales obtenidos se embellecían a su manera y en muchas ocasiones se llegaba incluso a sustituir lo real. Un ejemplo claro de esto es la indumentaria y el baile de las mayas de Neila, lo real se “ordena y adorna” para que estéticamente sea más vistoso y llamativo.

Contemporáneo e incluso antecesor a este movimiento surge una figura destacable que dejó una gran impronta en Burgos, Justo del Río. Justo se recorre la provincia de 1930 a 1945 recogiendo folclore junto a Antonio José, Sarmiento o Amoreti². En 1940 será el encargado de formar el grupo de danzas perteneciente al Orfeón burgalés. Con este grupo llevará a cabo las *Estampas Castellanas* para las cuales, en un principio, pedía prestadas piezas originales en los pueblos que luego utilizaba según un criterio propio.



Imagen 1: Estampas castellanas en 1944 en el Teatro Principal de Burgos

2 <https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?id=38>

Una vez asentada esta corriente interpretativa y habiendo conseguido que se valorará todo lo “castizo” que nos representaba como provincia (a lo que ayudó la creación, por parte del Ayuntamiento de Burgos, en 1948 de los Concursos de Danzas), Justo se desliga del Orfeón creando su propio proyecto.

En este periodo comienza una nueva andadura junto a José María González-Marrón, quien será presidente fundacional de la Asociación Danzas Burgalesas Justo del Río y fundador y director del museo del traje de dicha asociación. Este museo contaba con innumerables piezas originales de indumentaria recogidas por la provincia. González Marrón fue miembro de la Junta de Festejos municipal y por ello propició el *I Simposio del Traje Regional* en 1982. Posteriormente a través de la Excm. Diputación Provincial de Burgos, se organiza una campaña de recuperación del Traje Burgalés que culmina con el *II Simposio del traje regional*. Fruto de este trabajo es el libro monográfico *El vestir burgalés e Indumentaria burgalesa popular y festera* publicada en 1989. Con estos trabajos se pretende concluir y marcar unas pautas de referencia, estereotipando los llamados trajes regionales de todas comarcas de Burgos, unas con mejor acierto que otras, tratándolas como conjuntos cerrados y estáticos, algo que sigue muy asentado actualmente en algunas corrientes.

En este periodo de los años 80 surgen nuevas agrupaciones, descendientes del grupo primigenio Justo del Río. Salen con las bases y el legado que el maestro enseñó, un legado basando en la visión personal que el propio Justo había hecho de la tradición.

Uno de estos grupos, el Grupo tradicional Gavilla romperá esta tendencia para volver al origen. A través de una serie de excursiones que realizaron por la provincia se fotografiaron y apuntaron explicaciones de los detalles que consideraron importante y lo dejaron plasmado en una serie de fichas. La consulta de estos fondos nos ha permitido ver parte de las piezas originales en las que se basaron otros trabajos posteriores como por ejemplo algunos modelos de las láminas que Román realizó para las publicaciones de los dos simposios anteriormente mencionados. Para representar a Cabañes de Esgueva se dibujó el conjunto que se preparó para una exposición con la ropa antigua del pueblo, en dicha exposición se colocó como saya encimera lo que sería más bien un refajo bajero (una tipología bastante común también en otras partes de la provincia). Estos trabajos siguen siendo de referencia y por ello actualmente es muy normal ver a mujeres bailando en refajo, en definitiva a medio vestir.



Imagen 2 Dibujo del Simposio para representar a la mujer de Cabañes de Esgueva.



Imagen3: Piezas originales del pueblo de Cabañes de Esgueva³

3 Fuente: Archivo fotográfico G. T. Gavilla.

En este testamento de la localidad de Villovela en 1868⁴ no se profundiza en las prendas salvo el origen del material de la capa:

Una enagua y cuatro camisas valuado todo en treinta y un escudos ochocientas milésimas.

(...) Cuatro pares de calcetas, dos mantillas, un delantal, cuatro manteos, tres pañuelos, una faja de niños...otra mantilla, otro delantal, un pantalón, otro par de calcetas, un par de medias (...) tres chalecos (...) tasados todas estas ropas en cincuenta y seis escudos doscientas milésimas.

(...) una camisa, otras tres camisas, otra enagua, dos camisas (...) tasada toda esta ropa en cuarenta y nueve escudos ochocientas milésimas.

Otro par de medias (...) un par de alpargatas todo valuado en treinta y dos escudos trescientas milésimas.

*(...) un par de zapatos (...) en veinte escudos trescientas milésimas.
(...) una capa de paño Astudillo (...) todo valuado en noventa y nueve escudos trescientas milésimas.*

Un ejemplo mucho más extenso y con otra estructura, lo vemos en este inventario de bienes de Roa en 1869⁵, en el que encontramos prendas de mujer, hombre y niño. En este caso se señala el estado de las prendas, los materiales e incluso en algún caso el origen de los mismos. También habría que destacar la mezcla de modas entre las ropas documentadas:

51. Diez y nueve camisas para hombre buenas, malas y medianas que se han valuado en veinte y cinco escudos quinientas mill.....	25,500
52. Once camisas para muger buenas, malas y medianas en	19,400
53. Seis pares de calzoncillos buenos, usados y medianos tasados en tres cuatrocientas mill.....	3,400
54. Siete pares de enaguas buenas, usadas y medianas en	10,200
55. Dos justillos remendados en	0,400
56. Un bolsillo de cutí y otro de retor doscientos mill0	200
57. Cuatro moqueros de hilo blanco a cuatrocientas mill	1,600
58. Otro blanco con picos bordados cuatrocientas mill.....	0,400
59. Otros dos color de barquillo seiscientas mill	0,600
60. Un pañuelo de paten de cinco cuartas en	0,500
61. Otro de seda de la India en un escudo quinientos mill.....	1,500
62. Ocho pares de calcetas de algodón para muger a seiscientas mill	4,800
63. Otros dos pares de id. a setecientas mill	1,200
64. Tres abanicos en setecientas mill	0,700
65. Un miriñaque de acero un escudo y otro de esterilla en quinientas mill	1,500
66. Un bestido negro de merino diez y ocho escudos.....	18,000
67. Otro de raso lana con cuadros dorados y morados doce escudos	12,000
68. Otro de escocesa bastante usado en siete escudos	7,000
69. Otro del Carmen en ocho escudos	8,000
70. Otro de percal negro pintas blancas	3,000
71. Otro id. de id. rayas blancas y moradas.....	3,500
72. Otro id. de id. color aplomado	3,000
73. Otro id. de. Floreado tres escudos	3,000

4 Archivo provincial de Burgos.
5 Archivo provincial de Burgos.

74. Un zagalejo de lo mismo.....	0,800
75. Un manteo lana encarnado, tinte fino.....	5,500
76. Otro paño de damas, tirana de terciopelo.....	11,000
77. Otro id. lana encarnada bastante usado	2,000
78. Otro como el anterior	2,000
79. Otro de muletón blanco un escudo cuatro mill.....	1,400
80. Otro id. de lana bastante viejo.....	0,800
81. Dos jugones, uno de percal y otro del Carmen	1,200
82. Dos chambras de percal.....	0,800
83. Unos manguitos blancos, el uno con gemelos	0,600
84. Un mantón de lana enramado	5,500
85. Otro de merino enparrado cinco escudos	5,000
86. Otro de lo mismo con raya encarnado.....	3,500
87. Otro id. color de clavo estrellas verdes y encarnadas	3,000
88. Otro id. de ramos negros bastante andado	1,400
89. Otro de varés negro con fleco un escudo.....	1,000
90. Otro de crespón amarillo cuatro escudos	4,000
91. Otro de seda color grosella dos escudos.....	2,000
92. Otro percal achinado en ochocientas mill.....	0,800
93. Otro de percal negro quinientas	0,500
94. Otro de lana y algodón negro en	1,000
95. Un delantal de alpaca negro seiscientas.....	0,600
96. Otro de seda deteriorado.....	0,600
97. Una mantilla de seda para la cabeza siete escudos.....	7,000
98. Una de lo mismo más usada cuatro escudos.....	4,000
99. Dos pares de medias de lana negras	1,200
100. Otro para de algodón azul y blancas	0,200
101. Un par de zapatos de cordobán buenos	1,000
102. Otros más usados setecientas mill.....	0,700
103. Otro de tela blancos	0,500
(...)	
105. Una capa de paño fino con bozos de tartán	25,000
106. Un pantalón de corte cinco escudos	5,000
107. Un chaleco de terciopelo con flores moradas	4,000
108. Un marsillé de paño fino labrado cien escudos	100,000
109. Dos pares de calceta de algodón para hombre	1,600
110. Tres pares de id, de cáñamo a nuebecientas	2,700
111. Otros dos pares de id viejos setecientas mil	0,700

ROPA DE LA NIÑA

267. Un gorro con su caja	2,800
268. Dos mantillas de vayeta.....	2,000
269. Otra de muletón blanca.....	1,000
270. Una chaquetilla de id.	0,400
271. Una talma de muletón.....	1,000

En ocasiones podemos encontrar conjuntos de ropa que forman un vestido, bien de mujer o de hombre. Estos casos, no muy frecuentes, son excelentes para ver de que piezas estaba compuesto ese traje en concreto en ese lugar y en ese año. Como ejemplo este de Torresandino de mujer del año 1872⁶:

6 Archivo provincial de Burgos.

Un vestido completo a escoger que se compondrá de las prendas siguientes: camisa, jubón, justillo, tres manteos, delantal, dos pañuelos para la cabeza y cuello, mantilla, medias y zapatos.

O este otro en el que se describen las Galas de Petra Rioyo y Pedro Manrique, de Aranzón. 8 de octubre de 1846.

PETRA

Una mantilla de pano lembiste con Terciopelo ancho y Tirana = Un pañuelo de seda = Unos botones para la Camisa = Dos Santos de plata amarillas = Tres onzas de Corales con Canutos y una Cruz de plata = Un Jugon de pana con ocho botones de plata = Una Saya de paño = Un delantal de anascote merino = Unos Zapatos y unas Calcetas = Una Saya encarnada con Terciopelo y dos Sortijas de plata

PEDRO

Un Sombrero = Una Capa de paño bueno = Un Chaleco de pana con diez y seis botones de plata = Una Chaqueta de Sayal = Una faja = Un par de Calzones de Sayal = Zapatos Medias = Unos botones de plata para la Camisa.

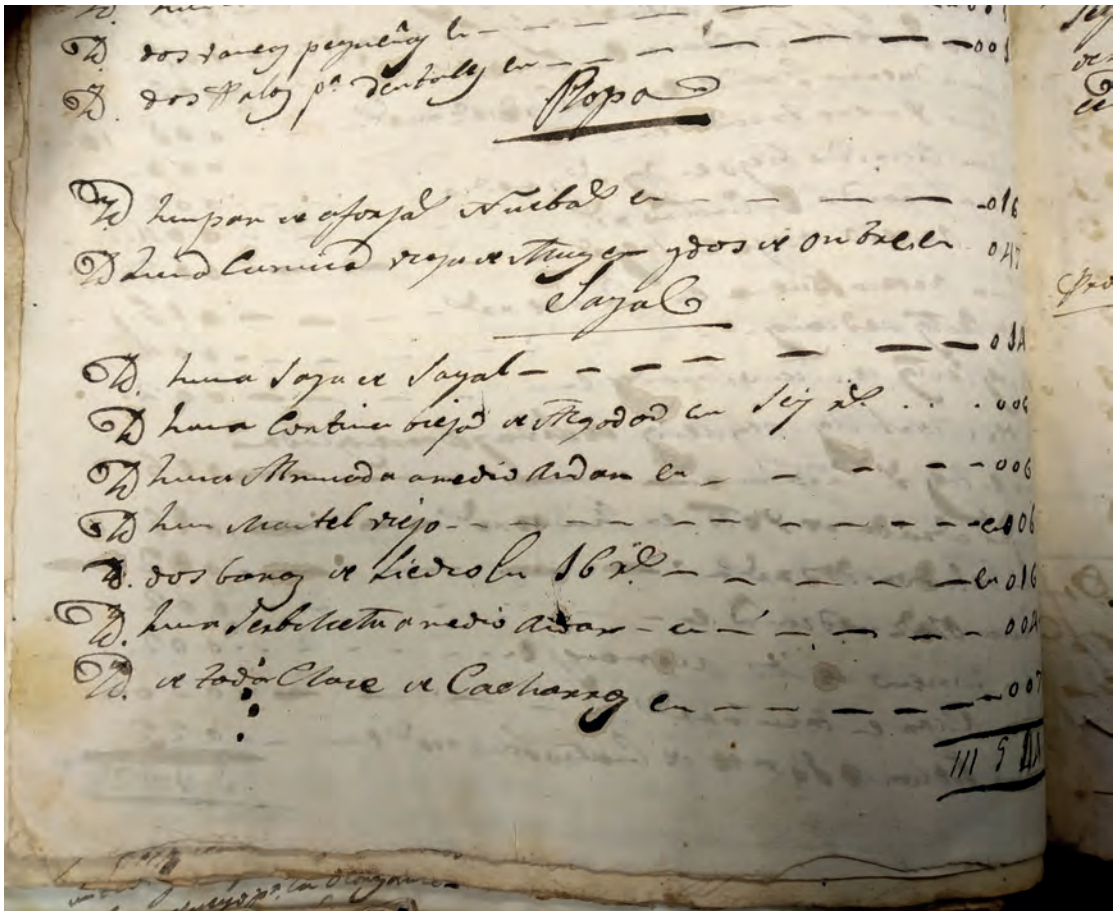


Imagen 5: Ejemplo de descripción de ropa en un inventario de bienes.

Siguiendo con los documentos como fuente, los grabados o dibujos de época también son soporte que aporta información de interés. Para trabajar con estos materiales debemos tener algún aspecto en cuenta cómo por ejemplo cual es el momento en el que están realizados, ya cuanto más contemporáneos al momento retratado, más veracidad daremos a lo que nos muestre.

Vamos a utilizar como hilo conductor una pieza local documentada solo en unas comarcas concretas de Burgos, la mantilla parda.



Imagen 6 y 7. Colocación mantilla parda, pieza de Palazuelos de la Sierra⁷.

La mantilla parda, se caracteriza por ser una pieza de sarga de lana sin abatanar. Los ejemplos que han llegado a nuestros días, tienen una decoración lineal que acaba formando cuadros contraponiendo la lana blanca con la lana parda. En bastantes ejemplos podemos encontrar también una línea verde y otra de color rojo como adorno siempre en la decoración vertical.

El primer dato de esta pieza lo encontramos en un grabado realizado



Imagen 8: Feria de las criadas. La Ilustración Española y Americana". Madrid, s/a. Composición y Dibujante: Isidro Gil. Xilógrafo: Tomás Carlos Capúz. 1885.

⁷ Fuente: Archivo fotográfico del G. T. Gavilla.

por Isidro Gil en 1885, en el cual se representa la feria de las mozas o de las criadas, feria que se celebraba en la ermita de Villalbura el día 11 de Junio, San Bernabé. Para realizar este grabado el autor toma el encuadre de una fotografía de su archivo. Tradicionalmente se ha adjudicado la imagen a la antigua ermita de Villalbura pero esto es un error de catalogación. Realmente lo que Isidro Gil representó en realidad fue la iglesia de San Cristóbal de Ibeas de Juarros, la ermita de Villalbura fue mucho más modesta.

Por licencias como estas no se pueden tomar los grabados como fuentes totalmente fidedignas y siempre hay que tener en cuenta las posibles licencias del autor.

En la imagen podemos ver a un grupo de mozas vestidas para la feria, analizando el resto de atavíos y cómo van peinadas podemos deducir que irían ataviadas con ropa de gala, en una de las figuras centrales, una moza, se aprecia un delantal de cuadros que bien podría tratarse de una mantilla parda.

Las zonas en las que hemos encontrado referencias a esta prenda van desde la zona de Rioseiras, Hurdos, pasando por toda la comarca de los Juarros y la comarca de Lara al completo. Esta pieza perduró incluso al perderse el atavío popular y permaneciendo en el día a día por su gran utilidad como prenda de abrigo y protección.

El hecho de que en el grabado la moza se adorne con lo que parece a todas luces una mantilla parda contrasta con los testimonios que hemos obtenido en el trabajo de campo (personas que han usado, han visto usar o que conservan las piezas originales) y en referencias fotográficas donde siempre aparece en el día a día o incluso usada como mantilla de diario de bebe.

Tras analizar todos los testimonios obtenidos en el trabajo de campo, y las referencias fotográficas donde la pieza sale en su contexto real, la conclusión a la que llegamos sería que su último uso es como una pieza de diario para abrigo, para realizar las labores del campo y de la casa, así como las labores de ordeño del ganado. Bien es cierto que estas fuentes nos hablan del uso a finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, hasta aproximadamente los años 60. Pero las fotografías contemporáneas a estos periodos en las que sale esta prenda nos confirman nuestras referencias orales.

Siguiendo el hilo argumental del artículo vamos a ver ejemplos de trabajo de campo a través de la documentación de piezas realizada en el verano de 2017 en Peñaranda de Duero. Este es un ejemplo de tarea multidisciplinar a la hora de abordar la indumentaria de una localidad ya que nos llevó a descartar piezas que estaban en el imaginario colectivo.

Hemos señalado anteriormente que las piezas testigo son importantes porque aportan los rasgos identitarios de la comarca,



Imagen 9: Iglesia de San Cristobal. Ibeas de Juarros. Isidro Gil. Fondo Diego Porcelos.



Imagen 10: Detalle mantilla parda. Fotografía pieza original obtenida en el trabajo de campo



Imagen 11. A.M.Bu FC-0562



Imagen 12. A.M.Bu FC-0563



Imagen 13. A.M.Bu. FC-0564

ya que son las que más información aportan del gusto local, pero tanto o más importante es su contexto y su historia, como se ponían, cuándo se utilizaban y con qué o su lugar de origen. Es importante saber por ejemplo si la familia portadora era de la localidad donde se encuentran las piezas o si por el contrario llegaron allí por un casamiento desde lugares lejanos o incluso cercanos. En casos así habría que estudiar si pertenecen a la misma comarca o si por el contrario son zonas inconexas que no tienen nada que ver entre sí, en este caso no se deberían tomar estas prendas como representativas del lugar ya que su aparición allí es meramente circunstancial y no era el gusto de la zona.



Imagen 14. Granja de las Mijaradas (Hurones). Finales del siglo XIX. Colección particular familia de Felipa Ibeas Ruiz.

El fruto del trabajo de campo y documentación de piezas que realizamos en Peñaranda nos hizo ver aspectos interesantes por los que entendimos un poco más la comarca y lo que veíamos en ella. A continuación nos vamos a centrar en los manteos y mostraremos algunos ejemplos de las piezas que documentamos:

Las imágenes 16 y 17 corresponde a un manteo de paño rojo decorado con galones de plata y tiranas de terciopelo. Ruedo de percal con dibujos geométricos, vuelo recogido en tablas estrechas cogidas con un bordado a punto de escapulario en rojo. Presenta una única abertura central que coincide con la costura, la cinturilla se remata con cinta de telar en varios colores que sirve de atadero. El bajo y el ruedo se rematan con una cinta de trencilla negra.



Imagen 15: Traje de Peñaranda de Duero completo perteneciente a una misma casa.



Imagen 16 y 17



En las imágenes 18 y 19 encontramos un manteo de paño rojo adornado con ancha tirana de terciopelo central flanqueada por dos cintas plateadas con forma de S, además presenta galones dorados y dos cintas de seda negra. Ruedo de percal rayado. El bajo y el ruedo se rematan con una cinta de trencilla negra. La cintura ha sido retocada.

La imagen 20 es un manteo de paño rojo con dos cenefas centrales de paño negro recortado con figuras geométricas, entre ambas cenefas se intercalan galones plateados y dorados del mismo grosor. Presenta una única abertura central que coincide con la costura, la cinturilla se remata con cinta de telar en varios colores que sirve de atadero.

A continuación, mostraremos dos manteos que nos llamaron la atención por ser distintos a los demás. El primer manteo (imagen 21 y 22) está confeccionado en algodón asargado con entretela color crudo, carece de ruedo. La decoración se caracteriza por anchas cenefas de lentejuela dorada con motivos florales y de pájaros, formando en dibujo la propia lentejuela. Presenta tres galones de plata sobre las cenefas de lentejuelas, llegando a tapar el dibujo en algunas zonas. Están dispuestas de tal modo que enmarcan la cenefa inferior y una cinta de pasamanería con cristal negro que está entre la cenefa inferior y la central.



Imagen 18 y 19



Imagen 20



Imagen 21 y 22



Imagen 23 y 24

Entre la cenefa central y la superior presenta una tirana de terciopelo que se repite en el bajo, el cual va rematado con una puntilla de bolillo en hilo de oro. El vuelo se recoge en la cintura con tablas y la cinturilla se remata con una cinta roja que sirve de atadero.

El segundo manteo (imagen 23 y 24) está realizado en un pañete muy fino asargado en el mismo color, lleva una cenefa central sobrepuesta de algodón negro con dibujos florales bordada con hilo dorado, en la parte inferior se observa una hilera de botones metálicos dorados y plateados dispuestos en zigzag, con una borla de cristal plateado pendiente de cada pico, el conjunto se remata con dos tiranas de pasamanería dorada estrecha y por fuera de estas dos tiranas de terciopelo. El bajo se remata, como en el manteo anterior, con una puntilla dorada y también carece de ruedo. El vuelo se recoge con tablas y la cintura esta rematada con una cinturilla de la misma tela de 3 cm de ancho atada por medio de unos ataderos de hiladillo blanco.

Al encontrarnos estas piezas disonantes nos pusimos a rastrearlas y no fue especialmente difícil dar con una de ellas, concretamente el decorado con lentejuelas, ya que llevaba mucho tiempo utilizándose como manteo en eventos de Peñaranda y por tanto quedaba constancia en documentos gráficos como fotografías y videos. De la otra prenda no hemos podido seguir ningún rastro, imaginamos que al salirse más de los cánones y al ser de la misma familia era más vistoso el de las lentejuelas, por ello vamos a centrarnos solo en el manteo de lentejuelas.

La primera referencia que encontramos de su uso es en la romería castellana que tuvo lugar en la localidad de Huerta del Rey en el año 1957, organizada por el Orfeón Burgalés. Gracias al archivo del No-Do podemos ver imágenes de este día. Siguiendo la pista de las imágenes fuimos a consultar el archivo fotográfico del Orfeón donde conservan fotografías de las romerías y acontecimientos a los que acudían. Nuestra sorpresa fue comprobar que el manto se ha ido modificando a lo largo del tiempo.



Imagen 25: Romería en Huerta de Rey. Año 1957



Imagen 26: Año 1949

La siguiente vez que aparece será en las exposiciones que se realizaron a finales de los 80, principios de los 90. Estas exposiciones las pudimos consultar en el archivo del Grupo Tradicional Gavilla.

Desde esa fecha habrá que esperar ya al verano de 2017, cuándo la Asociación de mujeres de Peñaranda organizó una exposición de indumentaria de la comarca con prendas antiguas muy interesantes. Entre ellas pudimos encontrar, casi 60 años después de su primera aparición documentada, el manteo en cuestión. Cuándo la exposición terminó se nos permitió documentar y catalogar toda la ropa que allí había. Nos explicaron que estos dos manteos eran de la misma familia y que, según contaban, los habían hecho las monjas de la localidad *quien sabe cuándo...* Con este testimonio nuestra teoría iba justificándose poco a poco.

Visitando la exposición “Iconos del estilo”, del Museo del Traje de Madrid en 2018, nos llevamos la sorpresa al ver el traje que representaba a Murcia, esta prenda tenía las mismas características que los dos manteos localizados en peñaranda. El material de la prenda era el mismo, también tenía el forro interior e incluso las decoraciones exteriores corresponderían a la misma tipología que uno de ellos. Coincidió el material, el entretelado, la decoración de lentejuelas e incluso se podía ver como la pieza del museo tenía hilos blancos en el bajo, señal de que había llevado algún remate, quizás también la puntilla.

Comparando las piezas entre sí, vemos que si quitamos la decoración puesta posteriormente para adaptar la pieza a la estética local burgalesa del manteo de flores y pájaros, añadiendo los galones (se puede ver en la imagen 21 y22 como el galón plateado tapa parte de la decoración con lentejuelas), las semejanzas entre el peñarandino y el murciano del Museo del Traje son muy grandes.

Juntando todos estos datos, analizando la prenda en comparación con el resto de piezas localizadas, los testimonios locales señalando la confección por parte de las monjas de la localidad, no sabiendo cuándo ni la procedencia de las mismas (quizás alguna monja era de la región de Murcia y trajo sus manteos como dote) y conociendo la modificación posterior añadiendo los galones para asemejarla más al gusto local, sería una irresponsabilidad, como investigadores, tomar estas prendas como ejemplo de indumentaria Peñarandina



Imagen 27: Huerta de Rey año 1957



Imagen 28. Pieza de Murcia Exposición Iconos de Estilo. Museo del Traje de Madrid.

y por tanto, una vez poseedores de esta información, nuestra labor es divulgar estos datos para que este error sea conocido y no se siga difundiendo.

DIVULGACIÓN DE ESTOS ESTUDIOS

A lo largo del artículo hemos visto la importancia que tiene conocer todas las herramientas para poder realizar un trabajo con criterio siguiendo el método científico adecuado para cada caso. Pero no todo el mundo tiene los conocimientos, el acceso a estas fuentes o la capacidad de analizar toda esta información, por ello es tan importante que los investigadores divulguen los resultados de sus estudios.

La divulgación de estos materiales obtenidos es un apartado tanto o más importante que la investigación en sí, porque de nada sirve almacenar todo este arduo trabajo que cuesta tanto esfuerzo, tiempo y conocimientos si nadie puede beneficiarse de ello.

Para conseguir que la información llegue a los demás se pueden utilizar distintos medios, uno serían los foros científicos como congresos y la publicación de sus posteriores actas, ámbitos universitarios o publicaciones en revistas científicas. Estos medios son los principales lugares para dar rigor a un trabajo ya que para formar parte de estos ámbitos debe de estar realizado con un método adecuado. Por estos medios académicos generalmente se llega a un público ya docto y no muy numeroso, por ello si lo que queremos es llegar al público general debemos utilizar otros medios como por ejemplo las redes sociales⁸, charlas divulgativas, o exposiciones locales.

BIBLIOGRAFIA

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE BURGOS

ARCHIVO HISTÓRICO DEL NO-DO. <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

ARCHIVO FOTOGRÁFICO INSTITUTO CONDE DIEGO PORCELOS

ARCHIVO GRÁFICO DEL ORFEÓN BURGALÉS

ARCHIVO GRUPO TRADICIONAL GAVILLA

ARCHIVO MUNICIPAL DE BURGOS

FRAILE GIL, José Manuel. Disquisiciones galanas: reflexiones sobre el porte tradicional. Centro de Cultura Tradicional, 2002.

GONZÁLEZ-MARRÓN DE LA PUENTE, José María. Indumentaria burgalesa popular y festera. Excma. Diputación Provincial de Burgos, 1989.

INCLAN LEIVA, Ramón: "Ignotus", Danzas típicas burgalesas, en colaboración con Justo Del Rio Velasco, Burgos, 1959.

PORRO, Carlos (Coord). Indumentaria de Segovia. Capítulo 3 La indumentaria y los ajuares en los protocolos notariales. Borobio Crespo, Enrique / Chicote Cuesta, Alba. Diputación de Segovia, 2018.

RIO, Justo del. Danzas burgalesas: jota serrana. Revista de Folklore número 3, 1981.

⁸ Facebook: *Con las Alforjas al Hombro*. Youtube: canal Con las Alforjas al Hombro. Blog: <https://conlasalforjasalhombro.wordpress.com/>

EL TRAJE DE VISTAS NAVALCÁN. TOLEDO.

José Luis Sánchez Sánchez

El Traje de Vistas de Navalcán es una de las indumentarias más arcaicas de la provincia de Toledo que se ha mantenido vivo en el transcurso de los años gracias a la antigua costumbre de vestirlo como traje de gala, por la novia, la madrina y las amigas o familiares acompañantes en las bodas tradicionales de este pueblo.



Fig. 1. Traje de Moza Madrina. Año 1932.

Desde antaño a esta indumentaria tradicional se le conoce como Traje de Vistas o “las vistas”, en su sentido genérico para todas las piezas que lo componen. El Traje de Vistas navalqueño, se puede clasificar en tres diferentes tipos: El Traje de Vistas, El Traje de Novia y el Traje de Moza Madrina.

El Traje de Vistas, es un atavío de gala de carácter festivo y ceremonial, dada la riqueza y ornamentación de sus prendas. Se compone básicamente de camisa, jubón (jugón), pañuelo “guapo” y guardapiés. El peinado en este tipo de traje es de moño partido atrás (tipo picaporte) con dos moños o rizos a los lados por encima o debajo de las orejas dependiendo de las modas del momento (el actual lleva dos moños o rodetes laterales) aderezado con horquillas de plata. El número de orquillas ha ido variando con el tiempo, pudiendo variar en número (4, 6, 8) horquillas en el moño central y los moños laterales no llevaban o iban sujetos con un horquillón a modo de pasador.



Fig. 2. Moza navalqueña
con peinado de rizos y moño de picaporte.

El Traje de Vistas navalqueño va variando dependiendo de sus diferentes tipologías, siendo comunes a todas ellas, los guardapiés bajeros, el guardapiés cimero, la faldriquera, el mandil, las medias o las calcetas y los zapatos.

Comenzaremos por hacer la descripción de las piezas que componen el Traje de Vistas propiamente dicho.



LA CAMISA

La camisa navalqueña esta realizada de ordinario lienzo casero fino, habiéndose utilizado de antiguo otros tejidos como *holanda* u *ruán*. Las *faldas* de esta pieza llegan hasta la rodilla siendo del mismo tejido y en otros tiempos de otros más burdos, como pudiera ser la estopa. Está abierta por delante hasta la cintura y suele cerrarse con botón de hilo o filigrana plateada. Esta camisa lleva bordados el cabezón y los puños con hilos de color rojo carmesí, amarillo azafranado y negro.



Fig. 3. Camisa con cabezón bordado en rojo y amarillo azafranado. (Detalle) puño bordado a tejidillo o “acolchado, con botón de hilo.



Fig. 4. Camisa con cabezón bordado en negro. (Detalle) puño bordado a tejidillo o “acolchado” en negro, con botón de nácar.

El tipo de bordado con el que va guarnecida la camisa navalqueña, es a técnica de “hilos contados” para el cabezón en color negro o en combinación rojo carmesí y amarillo azafranado. Los puños van bordados a “tejidillo” o “acolchado” típico navalqueño, siempre bordado en negro. El cabezón y los frunces de la manga, llamados en la comarca, *pliegues gallegos* van por lo general bordados en dos o tres líneas de color rojo carmesí, estando ambos rematados por los llamados *caireles* labor en forma de cordoncillo de color amarillo azafranado y rojo carmesí que recorre todo el borde del cabezón y del puño.

EL PAÑUELO DE HOMBROS

Dentro de los pañuelos de hombros o de talle existen diferentes tipos. Existen pañuelos blancos de lienzo ornamentados con deshilados y bordados generalmente a *punto de cruz* en color negro o rojo, aunque se han encontrado en otras técnicas en color amarillo azafranado y carmesí. Estos pañuelos son de un solo pico, van bordados alrededor de dos lados de la pieza llevando en el vértice, motivos como el árbol de la vida, jarrones o florones acompañados de pajaritas o claveles estilizados propios de la escuela toledana. En ocasiones en paralelo con el bordado del vértice se puede encontrar las iniciales o el nombre de la propietaria e incluso la leyenda de: “lo hizo...”.

Los pañuelos blancos de lienzo van por regla general guarnecidos con puntilla de bolillos del tipo torchón técnica de encaje elaborada por artesanas de este pueblo, pues es conocido que antes de la comercialización de los bordados, existieron buenas encajeras en Navalcán y que en los últimos tiempos se ha ido recuperando.



Fig. 5. Pañuelo de lienzo, bordado en negro

Este tipo de pañuelo, al igual que en otras localidades del occidente toledano debió ser un pañuelo interior utilizado encima del jubón y por debajo de otro tipo de pañuelo como de seda adamasca, el llamado en la zona, pañuelo de Ávila o pañuelos de merino. Estos últimos iban sujetos a la altura del pecho con broche de plata llevando las puntas hacia atrás con lo que dejaba libre un espacio en forma de triángulo por el que se ve el cruce del pañuelo blanco. En Navalcán se han localizado pañuelos de lienzo más elaborados y ornamentados lo que hace suponer que fueron se fueron modificando momento o conviviendo con ellas adaptando a las modas del hasta llegar a los pañuelo de tul o “pañuelos guapos”.



Fig. 6. Pañuelo blanco, bordado en amarillo y rojo carmesí.



Fig. 7. Pañuelo blanco, bordado al deshilado, con leyenda a punto de cruz



Fig. 8. (Arriba) Pañuelo de tul bordado en color monocromo y lentejuelas.



Fig. 9. (Abajo) Pañuelo de tul bordado en color policromo, lentejuelas y abalorios

El *pañuelo guapo* es un pañuelo de tul bordado generalmente en blanco o en diversos colores. Va rebordado o “guapeado” con abalorios y lentejuelas doradas o plateadas y guarnecido con puntilla de hilo metálico en plateado o dorado. Este pañuelo puede presentarse en forma de un solo pico o en forma cuadrada doblado para darle consistencia a la prenda. Otro tipo de pañuelo blanco es el confeccionado con tejidos de algodón muy fino como muselinas, organzas o batistas lisas o labradas, posteriormente bordados en amarillo o amarillo azafranado. En este tipo de pañuelo ya comienza a utilizarse la puntilla de hilo metálico.



Fig. 10. Pañuelo blanco de batista labrada, bordado en amarillo con lentejuelas.

LOS GUARDAPIESES

La falda o saya, se conoce en Navalcán al igual que en otras zonas de España, como guardapiés. Atendiendo a su etimología, es una prenda que llega hasta los piés, como antecedente próximo al brial, pero más corto. Según el *Diccionario de Autoridades*, brial: Género de vestido ò trage, de que usan las mugéres, que se ciñe y ata por la cintura, y baxa en redondo hasta los pies, cubriendo todo el medio cuerpo: por cuya razón se llama tambien Guardapiés, ò Tapapiés, y de ordinário se hace de telas finas: como son rasos, brocádos de seda, oro, ò plata”¹.

El guardapiés por su forma corta, acampanada y vuelo por detrás también esta emparentado con el *zagalejo*, que en los siglos XVII y XVIII, se llamó también guardapiés². El traje de vistas navalqueño lleva al menos dos *guardapieses* bajeros de paño fuerte frecuentemente de color amarillo y azul.

Los *guardapieses* bajeros van ceñidos a la cintura, llevando tres ordenes de frunces, habitualmente en dos colores iguales y uno desigual. Al conjunto de los frunces y sus crucetas se le denomina *cuenta*. Estos llevan en la parte superior dos aberturas frontales en forma de V o *tapadera*, llevando sus bordes con picados terminando en ocasiones su extremo inferior en forma de corazón. Van cerrados con ataderos artesanales de telar. Estos *guardapieses* bajeros por la forma de su estructura quedan con mucho vuelo distribuido por definidas ondas o *candiles* lo que da una silueta

1 AUTORIDADES, voz *brial*

2 SOUSA CONGOSTO, (2003) pp. 459

acampanada y hueca a la figura. En la parte inferior estos *guardapieses* bajeros al igual que el cimero llevan un ribete o vivo que puede ser de alpaca, verde generalmente en el guardapiés amarillo y rojo o amarillo en el guardapiés azul. En la parte inferior lleva un ruedo o guarnición interior de paño en contraste con el color de la prenda. El ruedo sirve para dar consistencia y caída a la vez que protege el guardapiés. El ancho de estos ruedos suele ser aproximadamente de unos doce centímetros y en ocasiones van haciendo unos pequeños picos o castañuelas en su parte superior.



Fig. 11. Guardapiés bajero amarillo

Los *guardapieses* cimeros son los más vistosos y de más gala formando parte del traje de vistas propiamente dicho, como su nombre indica van encima de los guardapieses bajeros. Los hay de diferentes tejidos y colores. La tipología es similar a los guardapieses bajeros llevando en mismo orden de frunces a la cintura, si bien estos solo llevan una única abertura en la parte superior que se cierra por delante y va cubierta por el mandil siendo el ribete o vivo inferior de alpaca o raso en contraste con el color del guardapiés. Los *guardapieses* de vistas de más gala vienen a ser el guardapiés de damasco azul³ y el rojo de barragán⁴ con pequeñas labores labradas, si bien actualmente los hay confeccionados en otros tejidos como el paño fino y en otros colores como amarillo y verde.

3 “y el guardapiés de sus vistas de Damasco Azul”.(NAVALCÁN, 1804.)

4 Según el Diccionario de la RAE, Barragán: Del ár. hisp. bar[ra]kán[i], este del ár. *Barkānī*. Tela impermeable de lana.



Fig. 12. Guardapiés bajero azul y detalle de abertura, con picado.



Fig. 13. Guardapiés de barragán rojo, con puntilla de bolillo (los morgaños) en el borde inferior.

En los protocolos hasta ahora consultados antaño había *guardapiés* en variedad de tejidos y colores diferentes⁵. Curiosamente en el trabajo de campo realizado se han localizado escasos *guardapiés* de color verde, en cambio si vienen relacionados con bastante asiduidad en los protocolos⁶

La decoración del guardapiés de vistas navalqueño es el encintado por medio de banda de bolillos, cintas de seda o colonias, agremanes y pasamanerías. El número tradicional de cintas contando la banda de bolillos en blanco son cinco, aunque suele ir variando en mayor número con galones y pasamanerías lo que ha hecho en los últimos tiempos elevar la proporción ascendente hasta ocupar casi un cuarto de la prenda. La banda de encaje de bolillos va en el borde inferior por encima del ribete o vivo, alcanza entre ocho y diez centímetros de ancha y esta realizada con la técnica de encaje denominada torchón, realizada artesanalmente por encajeras navalqueñas, pues como ya hemos comentado, antes de la comercialización de los bordados populares toledanos, había magníficas artesanas de este oficio en Navalcán y toda la provincia de Toledo, decayendo al

5 Vn guardapiés de senpiterna açul" "Vn guardapiés de baieta berde". (NAVALCÁN, 1721).

6 Vn guardapiés nuevo de Vaieta Verde de la nueva fabrica". "Vn guardapiés de Gerguilla berde". NAVALCÁN. 1734) "Un guardapiés verde" (NAVALCÁN, 1737)

intensificarse el bordado popular⁷. Algunas de estas bandas de encaje de bolillo, tienen su denominación local como: las *emes*, los *morgaños*, *el rabo de alacrán*, etc.



Fig. 14. Guardapiés de paño fino colorao, con cintas de seda colonias, pasamanerías y agreman dorado en el borde inferior.

En el trabajo de campo realizado también se han encontrado *guardapiés* de vistas en que la primera banda inferior de encaje de bolillos se sustituye por un galón, agremán o cinta de encaje de hilo metálico en plateado o dorado del tipo Puntos de España. En lo que a este punto refiere no sabemos con exactitud cual sería más antigua o si convivieron ambas al mismo tiempo. Pudiera ser también, como en otros casos, que dependiera del poder adquisitivo y el estatus social de la propietaria dada la diferencia de los materiales empleados en cada uno de los casos. Lo que si es cierto es que actualmente y en toda la documentación fotográfica consultada del últimos del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, aparecen con mucha más frecuencia los *guardapiés* guarnecidos con la puntilla de bolillos en sus distintas variantes.



Fig. 15. Guardapiés amarillo de paño fino, con cintas de seda colonias, pasamanerías y puntilla de bolillos (los morgaños) en el borde inferior.

7 GONZÁLEZ MENA (1976) pp. 240.

Respecto a las cintas de seda o colonias son las más utilizadas casi en exclusiva en los *guardapiés* más antiguos, existen una variadísima gama de modelos y colores, las medidas son de unos seis centímetros, aunque a veces aparecen más estrechas de unos tres centímetros alternándose con galones, pequeñas puntillas metálicas o diferentes tipos de pasamanería. Estas cintas de seda o colonias, como veremos más adelante se utilizan tanto como cintas zagueras o del “culo”, para los lazos o escarapelas de hombro y de pecho, incluso para atar las gargantillas o aderezos al cuello y por supuesto, para el característico tocado del Traje de Novia.

La proliferación de estas cintas se debe, sin duda a la existencia desde mediados del siglo XVIII de la Real Fábrica de Sedas de Talavera, que estaría en vigencia 1851.



Figs. 16. Arriba. Guardapiés de paño azul, cintas colonias, pasamanerías y puntilla de hilo metálico en el borde inferior. Abajo. Guardapiés con ruedo interior de algodón estampado tipo indiana en fondo azul oscuro. Navalcán. Colección particular.

EL JUBÓN

El jubón navalqueño suele utilizar en su confección paño fino, raso liso o adamascado, terciopelo llano o labrado o en combinación de dos tipos diferentes de tejido para el cuerpo y las mangas. Es escotado y cerrado con cordones mediante ojetes.

El color más generalizado es el negro⁸ aunque aparecerán de otros colores. Al igual que en otros lugares de España y en todo el occidente toledano, en Navalcán se lo conoce como *jugón*, prevaleciendo la ge sobre la be. Durante el trabajo de campo se han localizado varios jubones de diferentes épocas y tipologías, si bien la mayoría de ellos datan del siglo XIX, presentando en algún caso patrones con influencias del siglo XVIII.



Fig. 17. Jubón de paño probablemente reciclado por la inscripción⁹ (ilegible) de la pieza. La manga va muy adornada con galones, pasamanerías y cintas de terciopelo labrado o bordadas de fábrica. Este modelo de jubón corresponde al utilizado en el siglo XIX que ha pervivido con ciertas variaciones hasta la actualida. Va ceñido a la cintura y presenta haldetas o alrededor de la prenda o al menos en la parte central posterior



Fig. 18. Jubón de seda labrada con haldetas y cierre con ojetes de diferente color.

8 Un Jubon de senpiterna negra de mujer=32 rs.»(Navalcán, 1700); «un Juvon de Senpiterna ngro=10 rs.» (Navalcán, h. 1710); «un Jubon de Jerguilla negro=18 rs.»(Navalcán, 1714);«Vn Jubon de paño fino negro forrado en lienzo blanco=30 rs.»(Navalcán, 1732);«Vn xubon de sempiterna negro de muger=10 rs.»(Navalcán, 1732);«Vn Jubon para muger de rraso liso negro Ya demediado=10 rs.»(Navalcán, 1733);«Vn Jubon de Droguete negro nuebo=28 rs.»(Navalcán, 1734).

9 Según averiguaciones de indumentaristas y otros trabajos etnográficos, la aparición de dichas leyendas se debe al nombre de la fábrica del pañero y la localidad de origen, insertando en algunos casos una numeración de tiraje.

EL TRAJE DE NOVIA

Una de las peculiaridades del Traje de Novia, es el jubón, al ser este confeccionado con tejidos más ricos que al no llevar “pañuelo guapo” van guarnecidos en las costuras de la manga y en la parte posterior formando una V y en la vertical central con pasamanerías o agremanes. A su vez, el jubón de novia lleva un cuello postizo en forma de gola rizada realizada con encaje de bolillos con una decoración de abanicos y vilanos en blanco, pasando por el medio una cinta de raso generalmente de color rojo.

El Traje de Novia lleva prendido en el hombro izquierdo el ramo compuesto antiguamente por un ramillete de flores de oropel, cera y talco, con un lazo o escarapela de cintas colonias. Este lazo de hombro es el que se conserva actualmente y al que se le ha venido agregando en el medio algunas flores a azahar de las que había utilizado en tiempos más actuales en el vestido de novia blanco. De este lazo de hombro cuelgan las *santas o santos*, que no son sino relicarios de forma redonda u ovalada portando por una o las dos caras imágenes religiosas, estas pueden litografiadas, pintadas sobre vitela o sobre el propio vidrio. En algún caso se llevan más de un relicario o alguna medalla calada.



Fig. 19. Traje de Novia de Naval can. Año 1930.

El jubón de novia lleva por debajo del vértice del cuello postizo, lleva un gran lazo de entre cinco y siete lazadas con dos puntas sueltas que cuelgan por debajo de la cintura del mandil, de él también suelen prender cruces o medallas caladas.

Complemento especial en el Traje de Novia es el rosario. Por regla general es de madera de diez o quince misterios intercalados por borlas de seda carmesí. La sarta de cuentas se une con un borlón también de seda carmesí del que pende una cruz frecuentemente de Jerusalén de madera con incrustaciones de nácar (sustituida a veces por Cruces de Caravaca, otras detalla más barroca e incluso grandes medallas caladas).

Durante el trabajo de campo se han encontrado algunos ejemplares con cuentas de pasta vítrea con pequeñas medallas intercaladas entre la borlas de seda y pequeñas palomas representado en Espíritu Santo franqueando el borlón principal, así como rosarios gordos de Jerusalén con las cuentas poliédricas estrelladas de nácar.



Fig. 20. Traje de Novia.
Detalle de lazos o escarapelas de hombro y pecho.
Fotografía: Julio Sánchez Castro



Fig. 21. (Izda.) Tocado antiguo de cintas colônias.



Fig. 22. (Dcha.) Tocado de cintas bordadas. Fotografía: Julio Sánchez Castro

Un elemento principal del aderezo de la novia navalqueña es el tocado a modo de corona se levanta por encima del moño en una composición a modo de “cresta” almenada formando una media luna del que penden cuatro cintas de seda, una que queda cerrada en dos en el medio y las otras dos penden a los lados de esta. Este tocado está confeccionado en cintas de seda colonias necesitándose para su confección unas cuatro varas (unos 3,34 m).

EL TRAJE DE MOZA MADRINA

Una figura importante dentro de la boda tradicional navalqueña es, la Moza Madrina, viene a ser una especie de *dama de honor* o lo que también se denomina en el occidente toledano *hamayera* o *jamellera*. Así lo indica Julián García en su obra: “*hamayera: Dama de honor de la novia en las bodas, Son jóvenes solteras, muy próximas en parentesco a la misma, como hermanas, primas o cercanas parientes, que alrededor de ella son una verdadera cohorte de belleza y lujo, Van vestidas brillantemente como la novia*”,¹⁰ La moza Madrina acompañaba a la novia en todo momento, en cualquier cosa que fuera menester, en el arreglo del atuendo, el peinado o en las necesidades mas elementales.

La Moza Madrina navalqueña, va ricamente vestida, con el Traje de Vistas la diferencia de las otras mozas vestidas con sus mejores galas en que sobre el “pañuelo guapo” lleva garboso el lazo de hombro. Este lazo sigue la misma tipología del lazo de hombro o lazo del *ramo* que porta la novia. Los más antiguos van confeccionados con cintas colonias formando un lazo grande de seis a ocho lazadas, llevando en el centro otro más pequeño de las mismas características.



Fig. 23. Lazo de hombro. Moza Madrina

¹⁰ GARCÍA SÁNCHEZ (1998) pp. 38.

LA JOYERÍA

Las piezas de joyería utilizadas en Navalcán, son algunas de las comunes usadas en el occidente toledano y las provincias limítrofes como Cáceres y Ávila. Aunque por aderezo se entiende todo el conjunto de joyas con que la mujer lleva para resaltar su belleza y su jerarquía social y económica, el aderezo navalqueño propiamente dicho se refiere a la gargantilla de cuentas gordas o *gargantillona* del que cuelga dos dijes diferentes, bien el llamado *de galapago* o bien el de *tembladera*. El primero simula el caparazón, en forma esquematizada, del animal del que toma el nombre, y de mayor antigüedad que la tembladera¹¹. Este último es una especie de cruz de dos o tres cuerpos el primero en forma de lazo del que penden los inferiores, de estos a su vez cuelgan unos pequeños elementos en forma de almendrada. Este dije de tembladera, es denominado también como de *chorros* así llamada porque sus pinjantes caen como las chorreras de un arroyo. El conjunto de este *aderezo* se complementa con las con los pendientes de herradura en forma de luna creciente. Estas arracadas según Covarrubias define: “*Arillos con sus pinjantes que las mujeres se ponen en las orejas y porque los desposados envían a sus esposas ordinariamente con los anillos que se han de poner en los dedos el adorno de las orejas, y este presente se llama arras, tomaron el nombre de arracadas, como cosa perteneciente a ellas*”¹², mantienen un evidente similitud con la joyería de la cultura tartésica y los tesoros de la Aliseda (Cáceres) y el Carambolo (Sevilla), modelos que se han mantenido en toda la zona de la Vía de la Plata durante milenios quedando definidas durante la dominación árabe.

Así, los pendientes de herradura del traje navalqueño están formados por una doble media luna, quedando una tercera en el medio lisa y movable, se rodea toda la pieza con filigranas caladas que toman diferentes nombres locales, como de *aguilas*, o *azuces*. En el centro de la luna superior suele situarse un motivo floral estilizado. Se cierran con una charnela y anilla soldada sobre una bola hueca decorada con círculos de hilos y esferillas de filigrana, -esta tipología se repetirá en las cuentas de collares y gargantillas-. Suelen ser de oro bajo o plata sobredorada.



Fig. 24. (Izda.) Aderezo, gargantilla de tembladera y pendientes de herradura
Fig. 25. (Dcha.) Gargantilla con cruz venera (dcha.)

11 PECES AYUSO (1996) pp. 22.
12 COVARRUBIAS (1611) pp. 90

Otra pieza de joyería utilizada en Traje de Vistas navalqueño son los *corales*. Se trata de un collar o gargantilla de coral de una o varias vueltas y se suele simultaneear con el *aderezo* y la *gargantilla*, ceñido al cuello. Aunque actualmente los *corales* se utilizan en contadas ocasiones, aparecen citados frecuentemente en los protocolos notariales, calculados por onzas y engastados junto con cuentas de plata. Por el numero de vueltas y la cuentas de plata (llegan a tener de ocho a trece cuentas en algunas ocasiones)¹³ podemos suponer que se durante el siglo XVII y XVIII estos corales podrían alcanzar una longitud considerable cubriendo el cuello o el pecho de la dama. Durante el trabajo de campo se han encontrado algunos corales más cortos pero de más de una vuelta y engastados con cuentas de plata o cuentas de pasta vítrea y algunas medallas.



Fig. 27. Coral con bola de plata.
Fig. 26. Corales con cuentas de pasta vítrea (Adaptación de broches actuales)

Otro de los aderezos más característicos del peinado navalqueño son las horquillas, dado el peculiar peinado con rizos o cocas lateras y moño partido de picaporte y la manera de sujetar y adornar tal tocado. Las horquillas solían ser en su mayoría de filigrana de plata o plata sobredorada variando en número dependiendo de estatus social y económico de la portadora, al que se ha sumado en los últimos tiempos una proporción más elevada.

13 Dos bueltas de Corales Con ocho cuentas De plata Y una patena sobredorada.. Dos bueltas De Corales con treçe cuentas De plata Y una patena redondilla De plata sobre Dorada. Otra buelta de Corales Y cuentas de ambar con vn Cristo de plata. (NAVALCÁN, 1629). Dos onzas de corales=24 rs. (NAVALCÁN, 1722) Vna onza de Corales=12 rs. (NAVALCÁN, 1732).



Fig. 28. Peinado con horquillas.
Fotografía: Inge Morath
Década de los años 50

Fig. 29. Horquillas de plata con chorrillos

Las horquillas son de doble vástago terminando en una bola de filigrana que en ocasiones llevan suspendidas otras bolitas más pequeñas llamadas popularmente chorrillos.

Característicos en la indumentaria femenina navalqueña son los relicarios, joyeles y medallas que como en otras provincias van prendidos de los lazos o escarapelas. Este tipo de adornos, se disemina por los trajes hispanos más arcaizantes, las novias lagarteranas y navalqueñas, la escapapela de la ansotana (Huesca), la novia de Villacastín (Segovia), los manojos de las mayordomas del Andévalo (Huelva) son algunos entre un sinfín de ejemplos¹⁴.

De estos relicarios quedan escasas piezas testigos pues al ser piezas antiguas en ocasiones de plata han pasado a formar parte de colecciones y museos. Se han encontrados algunos ejemplares ovalados de latón o bronce con cerco de cordoncillo y alguna pieza de plata en crestería, como ya se ha mencionado con anterioridad estos son conocidos como los santos o las santas, pudiendo ser a una o doble cara que estrecha entre vidrios imágenes religiosas, pudiendo ir realizados en vitela, litografía o estampa coloreada, pintados sobre el propio vidrio o sobre porcelana, algunos de estos llevan el reverso pequeñas reliquias. También se ha localizado otro con forma de farolillo, con imagen esculpida en madera o hueso, que bien se pudiera haber utilizado como relicario o como amuleto.

14 DEL PESO TARANCO (2017) pp. 119



Fig. 30. Relicario de plata pintado sobre porcelana Santa Bárbara y San Antonio

Como alhajas de las vistas es emparentada con la patena así definida en el Diccionario de Autoridades: “Lámina, o medalla grande, en que está esculpida alguna imagen, que se pone al pecho, y la usan por adorno las labradoras”¹⁵. Las patenas solían ir cinceladas a buril con la advocación de algún santo o como suelen aparecer en los protocolos con el Agnus Dei.

Junto con los relicarios aparecen también las medallas y las cruces, suelen ir prendidas de los lazos de hombro y de pecho o formando parte de los rosarios. En el trabajo de campo se han encontrado varias formando parte de estos elementos y algunas de ellas descontextualizas. Dentro de tipo de medallas caladas las que con más frecuencia aparecen en Navalcán son la Virgen del Prado, patrona de Talavera de la Reina y la Virgen del Sagrario, patrona de Toledo, con cierta frecuencia también la Virgen de Guadalupe.



Fig. 31. Relicario de plata con cresteria con la advocación de San Juan

15 AUTORIDADES (1737) voz , *patena*

Varias son las cruces que se han localizado durante el trabajo de campo como se ha mencionado anteriormente descontextualizadas y guardadas como recuerdos personales. Algunas pendieron de cintas y escarapélalas y otras pertenecieron a antiguos rosarios de novia. La mayoría son cruces de metal plateado o bronce de molde o de plata cinceladas. Cabe destacar las cruces veneras de filigrana o esmaltadas muy apreciadas en toda la zona.



Fig. 32. Arriba (izda.) Medalla calada. Virgen del Prado.

Fig. 33. (Dcha.) Virgen del Sagrario.

Fig. 34. Abajo (Izda.) Cruz con Cristo cincelado.



Fig. 35. Rosario de Traje de Novia con borlón de seda y cruz barroca.

Durante el trabajo de campo han aparecido algunas cruces siguiendo modelos barrocos del siglo XVIII, quizás de la zona de Salamanca por la trashumancia que se llevaba a cabo con tierras más al norte o debido al comercio de las famosas plateras que por regla general venían casi siempre de provincias cercanas. Los ejemplares localizados, -a veces, con los pendientes o parte de ellos a juego- suelen ser de dos o tres cuerpos sobredorados e incrustaciones de pequeños cristales verdes.



Fig. 36. Cruz de tres cuerpos.
Fig. 37. Pendientes de “a tres” y cuerpo de anti-gu pieza. Tres modelos del siglo XVIII.

ZAPATOS Y MEDIAS

Tres son los tipos de calzado que se utilizan en el Traje de Vistas navalqueño. El más utilizado es el abotinado de terciopelo negro bordado con motivos florales y ribetes en rojo o verde, con tacón de carrete y abrochados con cordones de hilo de diferentes colores llevando en sus extremos sendos madroños de lana.

Este modelo por la documentación fotográfica consultada debió aparecer a mediados del siglo XIX, pues anteriormente se había venido utilizando un zapato de tacón bajo. Este zapato más plano es un modelo va con lengüeta y orejetas llevando decoración calada en zig-zag y ojales metálicos decorativos, cerrándose con lazada de cinta de seda colonia. Este tipo de zapato es el más antiguo documentado en la indumentaria navalqueña y debió ser utilizado tanto con el Traje de Vistas como con el Traje de Novia.

Conviviendo con los zapatos bordados de pana lisa o terciopelo se han localizado otro tipo de zapatos de fabricación local realizados en piel con “picados” o calados en negro con dibujos en diferente color y respunteados. Existen otros realizados en cordoban que llevan el empeine de terciopelo y la puntera con picados.



Fig. 38. Arriba (Izda.) zapatos antiguos de orejetas y lazada de cinta colonia. Fig. 39. (Dcha) zapatos “picados”. Fig. 40. Abajo (Izda.) zapatos de cordoban y terciopelo. Fig. 41. (Dcha.) zapatos de terciopelo bordados.

Las medias se pueden clasificar en tres tipos, las medias blancas de hilo u algodón caladas en bandas con diferentes tipos de punto haciendo algunos recordar los motivos aspados o en rombo propios del tejidillo u “acolchado” navalqueño. Estas medias cubren todo el pie hasta casi llegar a la rodilla. Una segunda media o calceta blanca, más corta y sin puntera dejando libre el peal, también suele llevar labores diversas distribuidas en banda con similares dibujos característicos del bordado navalqueño y los motivos propios del tejidillo.

En tercer lugar encontramos las calcetas rojas tejidas a cinco agujas con diseños geométricos formando a los lados un motivo en “espigón”. Estas medias difieren a las lagarteranas en que están íntegramente tejidas a aguja, tanto el fondo como las figuras en cambio, la media encarnada lagarterana está tejida en lana roja y después bordada a punto de cadeneta o seda¹⁶. Los motivos de esta calceta roja navalqueña están tejidos en su mayoría en blanco formando corazones con el motivo de las S inscritos en azul o motivos geométricos en zig-zag blancos con pequeños dibujos también en azul. Se remata en la parte superior del motivo central con una forma de corazón con pequeños elementos ornamentales – lo que en el arte del bordado popular se viene a llamar, el “corazón florido”. El borde o arrequite superior de la prenda suele cerrarse con bandas horizontales en blanco, rojo y azul con motivos geométricos como aspas o motivos sigmoidales, por debajo de estas bandas y acercándose al motivo central del corazón, suelen intercalarse pajaritas empenachadas afrontadas en solitario o a un motivo floral o jarrón con claveles estilizados.



Fig. 42. (Izda.) Medias con labor calada. Fig. 43. (Dcha.) Calcetas sin puntera con labores en banda con motivos inspirados en el tejidillo o “acolchado” navalqueño.

Estas serian los tres tipos de medias características en la indumentaria navalqueña, si bien, hay que añadir que como en otras indumentarias tradicionales españolas, sobre todo durante el siglo XIX, se utilizaron medias listadas de varios colores en composición de dibujos geométricos. Estos ejemplares debieron ser muy apreciados en todo el occidente toledano, como queda constancia en muchas localidades del contorno y de las que hemos encontrado algún ejemplar durante el trabajo de campo realizado en Navalcán.

16 GARCÍA SÁNCHEZ (2000) pp. 90.

Hasta tal punto, debió ser la aceptación de este tipo de medias listadas que se ha encontrado documentación fotográfica de principios del siglo XX en que aparecen dichas medias vestidas con el traje de novia navalqueña. Hay que tener también en cuenta que la Fábrica de Sedas de Talavera de la Reina se dividía en varios ramos productivos destinados tanto a la decoración como a la indumentaria, existiendo un productivo ramo de fabricación de medias¹⁷



Fig. 44. Calcetas de lana rojas tejidas

PIEZAS EN DESUSO

La investigación y el trabajo de campo sobre el Traje de Vistas de Navalcán es un estudio que se ha comenzado recientemente y está en pleno proceso de ejecución. Durante la visitas a este pueblo se han establecido contactos en casas particulares donde se han encontrado varias piezas que han quedado en desuso desde hace varias décadas, piezas por otra parte, relacionadas en hijuelas y protocolos notariales, del las que también hay constancia y uso en otros pueblos de la Comarca de la Campana de Oropesa y que se tenía relativamente conocimiento por parte de las gentes actuales del pueblo.

EL CORPIÑO

Siguiendo el rastro de una pieza catalogad en el Museo del Traje de Madrid, con el número de inventario CE004129 con la descripción: “Justillo rojo forrado en crema con adornos de seda amarilla en la sisa, haldeta y abrochado con cordón”, se han localizado varias piezas de estas mismas característica, e incluso una de ellas, prácticamente con la misma tipología, tejido y decoración que la del Mueso del Traje mencionada. Cotejado con los protocolos, con piezas similares del occidente toledano, diferimos del nombre con el que se cataloga esta pieza del Museo del Traje, pues como justillo entendemos piezas mas cortas de cuerpo de talle, con la espalda en forma troncocónica, sujeta al busto por tirantes o brazaes, identificando como *justillo* el tradicional *sayuelo* lagarterano, que en otras localidades de la Campana de Oropesa también se viene denominando como justillo.

¹⁷ FERNÁNDEZ SANGUINO (2014) pp. 85.

En este estudio diferenciaremos entre justillos y corpiños, pues así nos los encontramos en los protocolos y hemos encontrado piezas con marcadas tipologías diferentes. Por tanto, llamaremos *corpiños* a prendas más cerradas que cubren y se ajustan el torso, a modo de jubón pero sin mangas, abrochado al cuerpo mediante ojetes y cordones. Los corpiños localizados están confeccionados en barragán, seda brochada y espolinados. La mayoría de ellos llevan las sisas de las mangas guarnecidas de un picado en seda de diferente color al de la prenda en forma de zig-zag o *dientes de perro*, peculiar nota y bastante característica de esta prenda navalqueña. Generalmente estas prendas van forradas en lienzo casero o estopa.



Fig. 45. Corpiño en seda brochada verde con ribete picado en azul.



Fig. 46. (Arriba) Corpiño en seda espolinada verde con ribete picado en azul. (espalda).



Fig. 47. (Abajo) Corpiño de seda brochada en blanco marfil con ribete picado en azul (espalda)

EL JUSTILLO

El justillo es otra de las piezas localizadas y prácticamente en desuso en la indumentaria actual navalqueña. En los trabajos de campo realizados hasta el momento se han localizado dos ejemplares manteniendo ambas tipológicas similares y particularidades propias de la indumentaria tradicional de este pueblo. De las dos piezas, una esta realizada en seda espolinada y la otra en barragán encarnado, sin embargo existieron de droguete, damasco, raso, gorgorán, como lo atestiguan los protocolos.

El primer justillo localizado esta realizado en seda espolinada de fondo blanco marfil brochado. El dibujo es un motivo floral de rosas, utilizado simétricamente en la confección de la pieza. Va ribeteado con una cinta de seda amarilla en todo su contorno, presentando las dos hojas delanteras en la parte superior forma triangular escotada y en la inferior unas pequeñas haldetas cuadradas. Va abrochado con ojetes de color rojo y se ata con cordón de hilo de colores.

El justillo navalqueño al igual que el *sayuelo* lagarterano es en la parte posterior de forma troncocónica invertida llevando un corte una cuña o nesga que se va ensanchando hacia arriba, estos cortes han sido disimilados y tapados con cintas de seda colonias formando una V y rematada en la parte superior por una cinta metálica de color plateada colocada en forma de V invertida.



Fig. 48. Justillo de seda espolinada.

Una peculiaridad de los dos ejemplares localizados en Navalcán, es que en ambos casos en la parte posterior de la prenda el vértice superior va guarnecido con unas cintas colonias dobladas sobre sí mismas, sobresaliendo por encima del ribete de la pieza unos dos o tres centímetros. Este rasgo característico les hace adquirir una identificación propia, no encontrándose en piezas similares del occidente toledano.

El segundo ejemplar de barragán encarnado mantiene una tipología similar con el anterior siendo las haldetas delanteras en forma puntiaguda, va ribeteado el frente con cinta de seda amarilla y la parte de atrás y los tirantes con cinta verde en mal estado de conservación. La singularidad de este ejemplar es que lleva en la parte superior a ambos lados de los delanteros y la parte posterior donde se unen los tirantes o brazales, lo que en Lagartera se denominan *gallos*¹⁸. El *gallo* es una pieza de tela, cinta o como en este caso guarnecido con una tira de encaje de bolillos, que se ponen en la parte superior de los tres puntos donde se juntan los tirantes para amortiguar el roce de las costuras de estos y a la vez proteger del roce a la *gorguera*, pieza delicadamente bordada que ve por debajo de esta prenda, de la que hablaremos más adelante.

La parte posterior de este justillo encarnado va guarnecido por tres cintas colonias dos formando una V y una tercera central. La parte superior del triangulo se adorna con dos agremanes de pasamanería en V invertida. Los tirantes o brazales lleva una cinta de alpaca amarilla haciendo zig-zag. Como ya hemos mencionado anteriormente por encima del pico del triangulo asoman tres cintas colonias dobladas sobre sí mismas en orden de tres a cada lado.

18 GARCÍA SÁNCHEZ (2000) pp. 106.



Fig. 49. (Arriba) Justillo de seda espolinada.

Fig. 50. (Abajo) Justillo de barragán

LA GORGUERA

La gorguera es una de las piezas más singulares y arcaicas de todo el occidente toledano. El termino gorguera aparece en los textos del siglo XV haciendo referencia a cualquier complemento femenino que cubriera el escote o el cuello por lo que no puede separarse del cabezón y pechos de la camisa. Así en la primera mitad del siglo XVI los vestidos se escotaron hasta la línea de los hombros por lo que la zona que quedaba descubierta se cubría o bien con la camisa, con el cabezón que bordeaba el cuello de la camisa o con la gorguera. Estas gorgueras no eran, en general, transparentes como años anteriores y se podían adornar con pedrería, bordados o con un aro metálico fino llamado **gorquerín** o **gorjal**. A mediados de este mismo siglo casi todas las gorgueras cubrían el cuello y llevan los rebordes superiores rizados o plegados es decir, con el complemento que daría lugar al cuello de *lechuguilla*.

La lechuguilla será sustituida por la *golilla* en tiempos de Felipe IV prenda que siempre iba acompañada con la *valona*, cuello sencillo, hecho de cartón, que quedaba en posición horizontal redondeado en todo su diámetro menos por delante que formaba un ángulo. El cartón se forraba con una tela y sobre ella se colocaba la *Valona*. En España el uso de la *valona*, en un principio, no fue bien aceptado por su sencillez, lo fácil que se arrugaba y por su origen flamenco. Hacia 1623 Felipe IV obliga por pragmática a usar la *valona*, pero siempre colocada sobre la golilla perdurando su uso hasta el siglo XVIII.

Esta es la evolución que tendrán los cabezones de la camisa bien altos y encanutados o más bajos y horizontales si bien, la gorguera del occidente toledano mantiene el modelo de las gorgueras isabelinas de tiempos de los Reyes Católicos, protegiendo el pecho, con peto y espaldar.

La gorguera comenzó a usarse en el siglo XIV, cuando en la indumentaria empieza a utilizarse grandes escotes. Al llegar el siglo XV empezaron a utilizarse unas que dejaban al descubierto todo el cuello o parte del pecho, de gasa muy fina que transparentaba las formas y el color de la piel con pliegues menudos en el borde superior confeccionadas contenidos finos como la *muselina* a veces recamada con algún dibujo pequeño de florecillas o puntos de oro. Estas gorgueras estuvieron de moda hasta mediados del siglo XV por esta época, disminuyó el escote y entonces la gorguera sólo sobresalía unos cuatro dedos, iba bordada con hilo negro o hilillo de oro, rematada por un cuello guarnecido que se va haciendo cada vez más alto hasta llegar el siglo XVI que como hemos comentado anteriormente aparecen las altas *lechugillas*.

En la indumentaria tradicional del occidente toledano, la gorguera, mantiene el modelo del siglo XV presentándose baja y cerrada alrededor del cuello, bordada con motivos de tradición morisca. La gorguera navalqueña está confeccionada en lienzo casero de hechura rectangular alargada que deja una escotadura en el centro para pasar la cabeza, dejando una pequeña abertura en el centro rematada por los llamados *piquillos*. Si cierra a los lados con unas cintas o *ataderos*.

Se han localizados tres gorgueras en Navalcán, dos de ellas presentan ambos lados del pecho bordado al tejidillo o “acolchado” con diferentes motivos de este tipo de bordado en bandas verticales que suelen ir adornadas con otras labores propias del bordado popular toledano y en ocasiones con los llamados *deshilos viejos*, -un tipo de deshilado en el que solo se sacan hilos en una sola dirección-. Alrededor de estas cenefas y del escote, suelen aparecer motivos como, claveles estilizados, *carrascos*, *pajaritas* afrontadas o *árboles de la vida*., o medias *piñas* o *escudos* que pueden aparecer también en los extremos de la pieza. En ocasiones en la parte posterior del escote, lleva bordada una *encomienda*, *jarrón de gracia*, *águilas bicéfalas* o *explayadas* o cualquier otro motivo principal.



Fig. 51. Gorguera bordada al tejidillo o “acolchado”.



Fig. 52. Gorguera bordada con el motivo de los “ceazos”

Una peculiaridad de las gorgueras navalqueñas que se repite con asiduidad, es que muchas de estas van guarnecidas en sus extremos con pasamanerías de hilo metálico tipo “puntos de España” de igual manera, pueden aparecer adornadas alrededor del cuello y/o la abertura central con una guarnición de puntilla de bolillos rizada. Estas características podríamos decir, son casi propias de Navalcán, pues no se da con demasiada frecuencia en otras localidades del occidente toledano.

Otra de las gorgueras localizadas, presenta el conocido bordado de los *ceazos* con esta denominación se le conoce en Lagartera por derivación de cedazo instrumento de labranza compuesto de un aro y de una tela, por lo común de cerdas, más o menos clara, que sirve para cribar o limpiar de salvado e impurezas las semillas. Este bordado forma una doble espiral que figura a ambos lados de su parte frontal. Según expertos este motivo podría tener reminiscencias celtas pues estas figuras de círculos, espirales y *eses* enlazadas son muy representadas en cerámicas, joyas y armas del pueblo vetton, pueblo de origen celta que habitó esta comarca toledana¹⁹. Observando su diseño vemos que se trata de un roleo renacentista en forma de sigmas que al formar múltiples *enrollamientos* da la impresión de circunferencias concéntricas.

La materia prima utilizada en la bordadura de estas gorgueras fue en un principio de hilo fino de lana, pasando más tarde a emplearse la hebra de seda o seda mezclada con hilo, para terminar empleándose la hebra de hilo mercerizado. El color del bordado siempre es en negro para gorgueras de gala, aunque existen ejemplares bordados en color amarillo o tostado, para gorgueras de menos lujo o de luto, que por tradición se utilizaron en casi todo el occidente toledano con este fin.

Esta decoración en doble espiral es frecuente en muchas antiguas tradiciones apareciendo en ciertas figuraciones femeninas paleolíticas, marcando los puntos sexuales femeninos, al igual que aparecen en la indumentaria judía sefardí adornado la pechera de la chaquetilla denominada *Gombaiz* (*kasot*, en ladino) donde encontramos esta misma espiral decorando simétricamente ambos lados del *gombaiz* apareciendo en número de cuatro espirales grandes, alternadas con trenzas y cordón de oro²⁰. No obstante, las espirales son representaciones simbólicas que aparecen con frecuencia en las ornamentaciones de casi todas las culturas primitivas y en ciertas figuraciones femeninas paleolíticas, marcando precisamente, los puntos sexuales femeninos²¹.

19 REVIRIEGO (1996), pp. 94.

20 SÁNCHEZ SÁNCHEZ (2017), pp. 47.

21 REVILLA (1990) pp. 146.



Fig. 35. Traje de Novia de Navalcán
Fotografía: David Blázquez

CONCLUSIONES

Como se ha venido mencionando a lo largo del texto, el estudio e investigación, tanto del Traje de Vistas, como de la indumentaria tradicional navalqueña es muy reciente. Aunque conocido en todo el occidente toledano por el esplendor de sus galas y las peculiaridades que le distingue de otras localidades vecinas, la indumentaria tradicional de Navalcán no está lo suficientemente conocida y reconocida. A pesar de la difusión que tuvo a raíz del reportaje que la fotógrafa austriaca Inge Morath esposa del celebre dramaturgo Arthur Miller, realizó en su visita Navalcán en 1954, donde dejó inmortalizado el Traje de Vistas, exhibido con la ocasión de la celebración de una boda tradicional a la que fue invitada y la labor que ha venido haciendo en los últimos años por su difusión el grupo folklórico Revolvedera de esta localidad, no ha habido hasta ahora ningún estudio en profundidad de esta indumentaria ni de este traje que se ha mantenido vivo en el tiempo conservado en su esencia, pero también como ha ocurrido con otras indumentarias españolas, con muchas carencias y modificaciones en su tipología más antigua.

El Traje de Vistas, el de Novia y el de Moza Madrina son los tres trajes que han pervivido hasta la actualidad si bien, se han perdido en cierta medida la autenticidad de algunas de sus piezas, como es el caso del “pañuelo guapo” que ha sufrido notorias alteraciones, al igual que los *guardapieses* de vistas, que han ido aumentando en número y en la calidad estética de su *encintado*. Otras piezas como es el caso de la joyería ha ido desapareciendo por la pérdida y venta que se hizo tiempo atrás y que se han ido sustituyendo por otras no solo de menos valía, sino por otras que no corresponden a la indumentaria propia navalqueña. Similares circunstancias se dan en otras piezas de esta indumentaria con mayor o menor acierto.

Algo muy alentador acaecido en los primeros y aún escasos trabajos de campo realizados ha sido descubrir que se han conservado innumerables piezas de ajuar e indumentaria en arcas particulares que son magníficas piezas testigos y un material imprescindible para poder documentar y recuperar con rigor la indumentaria navalqueña. Producto de este mismo trabajo ha sido sacar a la luz piezas que habían caído en desuso, de las que no se tenía apenas recuerdo y se desconocía su uso y el orden que guardaban en el vestir.

Queda mucho camino por recorrer, cotejar y rastrear datos, investigar hijuelas y protocolos y cualquier documento que pueda ayudar a aportar conocimiento de este “vestir navalqueño” traje señero del occidente toledano merecedor de un estudio en profundidad no solo para que pueda ocupar el lugar que le corresponde dentro de la indumentaria tradicional española, sino sobre todo y ante todo para recuperar toda la riqueza etnográfica que conlleva y el valor intrínseco que posee.

BIBLIOGRAFÍA

AUTORIDADES

AUTORIDADES, Diccionario de, 1726-1739. Real Academia Española. Madrid. Consultado en: <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/diccionarios-anteriores-1726-1996/diccionario-de-autoridades>

COVARRUBIAS (1611)

COVARRUBIAS, Sebastian, Tesoro de la lengua castellana o española. Madrid. 1611. Fondo Antiguo Versión digitalizada de la Universidad de Sevilla.

COROMINAS (1987)

COROMINAS, Joan, Breve diccionario etimológico de la lengua castellana. Ed. Gredos. Madrid, 1987.

DEL PESO TARANCO (2017)

DEL PESO TARANCO, Carlos El avío serrano avilés:: El Traje de Rabo. Ed. Archivo de Folklore de Ávila. 2017.

FERNÁNDEZ SANGUINO (2014)

FERNÁNDEZ SANGUINO, Julio. La ilustración en Talavera. Ed. Liber Factory. Madrid, 2014.

GARCÍA SÁNCHEZ (2000)

GARCÍA SÁNCHEZ, Julián, El traje de Lagartera. Ed. García Moreno. Toledo. 2000.

GONZÁLEZ MENA (1976)

GONZÁLEZ MENA, M^a Ángeles, Catálogo de encajes. Instituto Valencia de D. Juan Madrid. 1976.

JOYAS POPULARES

JOYAS POPULARES, Museo del Pueblo Español. Museo Arqueológico Nacional. Madrid. 1984 -85.

PEÑALVER RAMOS (2000).

PEÑALVER RAMOS, Luis Francisco. La Real Fábrica de tejidos de seda, oro y plata de Talavera de la Reina: de Ruliere a los Cinco Gremios Mayores 1748-1785. Talavera de la Reina. Toledo. Ayuntamiento, 2000.

REVIRIEGO ALÍA (1996)

Reviriego Alía, Miguel Ángel. "Historia de los bordados de Lagartera". Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra. N° 3. Talavera de la Reina, 1996.

SOUSA (2003)

SOUSA CONGOSTO, Francisco de, Introducción a la historia de la indumentaria en España. Ed. Istmo. Madrid, 2007.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ (2017)

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, José Luis El traje de paños sefardí, tradición y simbología. Datatextil.. Circuito de Museos Textiles y de Moda en Cataluña N° 34. 2017.

