

**FE SANTOVEÑA ZAPATERO**

# **TRAJE TRADICIONAL, INDUMENTARIA POPULAR Y CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN ASTURIAS**

**(1860-1920)**



**MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIÉS**  
**2018**





TRAJE TRADICIONAL, INDUMENTARIA POPULAR  
Y CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN ASTURIAS  
(1860-1920)

SERIE ETNOGRÁFICA

15

FE SANTOVEÑA ZAPATERO

TRAJE TRADICIONAL, INDUMENTARIA POPULAR  
Y CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO EN ASTURIAS  
(1860-1920)

MUSÉU DEL PUEBLU D'ASTURIES

2018

## RED DE MUSEOS ETNOGRÁFICOS DE ASTURIAS

Muséu del Pueblu d'Asturies  
Paseo del Doctor Fleming, 877  
La Güelga, 33203 Gijón / Xixón (España)  
Teléfono: 34 / 985 18 29 60

[museopa@gijon.es](mailto:museopa@gijon.es)  
<http://museos.gijon.es>  
<http://www.redmeda.com>

© del texto: Fe Santoveña Zapatero  
© de esta edición: Muséu del Pueblu d'Asturies - Fundación Municipal de Cultura,  
Educación y Universidad Popular. Ayuntamiento de Gijón / Xixón  
Diseño y maquetación: Marina Lobo  
I.S.B.N.: 978-84-96906-51-8  
D.L.: AS 03243-2017

## AGRADECIMIENTOS

Este texto es el resultado de la investigación llevada a cabo durante cuatro años para la documentación y redacción de mi tesis doctoral. Un camino en el que recibí la ayuda de muchas personas que me facilitaron información y conocimientos, o me brindaron apoyo todas aquellas veces que fue necesario.

A mis directores de tesis doctoral, Jorge Uría González y Honorio Manuel Velasco Maíllo, por apoyarme y guiarme durante el proceso de investigación y redacción de la misma.

A Juaco López Álvarez, por su ayuda y colaboración tanto en esta edición como en otras muchas tareas del Muséu del Pueblu d'Asturies.

A Juan Alfonso Fernández García, mi amigo y compañero de fatigas, fuiste mi referencia fundamental.

A todos los que me prestaron su colaboración. En el Muséu del Pueblu d'Asturies: Jesús Suárez López, Sonia Gayo Arias, Elena Pérez Morán, Sara Campomanes (recuerdo con cariño nuestras largas horas mirando meriñiques y mangas de jamón), María Jesús Sánchez Barral y Carlos González Espina. En el Centro Asociado de la UNED en Asturias: Adolfo García Martínez y José Antonio Méndez. En la Universidad de Oviedo: Marco de la Rasilla y Carmen García. A los que me ayudaron con sus archivos y conocimientos personales: Francisco Crabiffosse Cuesta, Amadéu Benavente, Viky Bernabéu, Fernando Ornos Fernández, Heliodoro Díaz Viñuela, Maribel López Parrondo, Mercedes Pérez Gayol, Atilano Rodríguez Álvarez, Gausón Fernande Gutierri, Javier Emperador, Paloma Suárez Ferruelo y María Luisa Luque Cañizares. En el Museo Nacional del Traje: María Antonia Herradón, Irene Seco Serra y Juan Carlos Rico. En el Archivo de *El Oriente de Asturias*: Pacoché López Maya y Manuel (Lolo) Maya Conde. En la Biblio-

teca Pública de El Fontán: Juan Miguel Menéndez Llana y Juan Carlos Menéndez. Me echaron dos manos con las traducciones: Andrew Harrison y Patricia Cachero. A todos los que me prestasteis una ayuda en su momento: Gloria Roza, Ánxel Vega, Daniel García de la Cuesta, Vicente Álvarez Cuesta «Vichu», Alejo Fernández, Arnaud Späni, Seila Quirós, Iñaki Sánchez Santianes, Anelís González, Irene González, Gema Torre, Jorge Fernández Areces, José Antonio Lobato, Sara Gladis Pérez Priede, Alfonso Aguirre, Iván Aparicio Canal, Israel Alonso, Antonio López «Cuestas», Moisés Álvarez, Yolanda Cerra Bada, Álvaro Álvarez «Vizconde de Valmont», Félix Feito Álvarez, Enrique Menéndez, Germán Vetón y Emilio Torres Martín.

A Rafael Peñalver, Encarnita Bermúdez, vuestra acogida fue fundamental en este trabajo, y Frank Martín Sobrino. Sin vosotros, Madrid habría sido muy distinto.

A Fernando Rodríguez Pérez, por soportar con estoicismo cuatro años de convivencia con un doctorando.



Símbolo: cualquier objeto, acto, hecho,  
cualidad, relación que sirva como vehículo  
de una concepción.

CLIFFORD GEERTZ



## PRESENTACIÓN

La fotografía que se desarrolló en la España de mediados del xix coincide en el tiempo en buena medida con un fenómeno general de diferenciación cultural, «el tipismo» como variedad fuerte del «costumbrismo», que marca costumbres y gentes de las áreas rurales y de las pequeñas ciudades en las distintas regiones de España, cuando se contrastan con las prácticas de vida asociadas a la Revolución Industrial y con las actividades y hábitos de la burguesía principalmente urbana y moderna residente en las grandes ciudades. La construcción social y política del traje típico regional, del vestido «tradicional» en suma, es uno de los escasos campos temáticos de estudio en el que es posible contar con material gráfico como «información etnográfica» con registro temporal incorporado, en un giro de funcionalidad imprevisto, pero de indudable validez. La fotografía del xix y de la primera mitad del xx tiene como objeto de foco en particular el retrato de personas y grupos (familiares, aunque no solo) y se han acumulado tanto en los archivos públicos como sobre todo en los privados un número importante de imágenes de gentes vestidas para distintos actos y ceremonias. Es conocido que la fotografía se reservó muy a menudo para acontecimientos relevantes en la biografía de las personas, para las grandes ocasiones en la vida de los grupos domésticos y para solemnidades en la vida social de los pueblos. En menor frecuencia registró también escenas de la vida cotidiana y actividades rutinarias. En un giro de funcionalidad imprevisto, tales documentos gráficos pasaron con el tiempo a sumarse a los generados por aquellos otros profesionales que registraron intencionadamente el «tipismo» logrando así formar una línea de continuidad en el tiempo que de otro modo habría sido muy difícil componer. No es lo mismo, sin embargo, ver en la fotografía «tipos y trajes» que ver al tío Cristóbal en el campo, a Lucía la de Petronila en el día de fiesta o a Rafaelillo el día que fue a la feria, todos

ellos, eso sí, luciendo sus respectivos «trajes regionales». La diferencia que produce el reconocimiento de personas devuelve a las fotografías ese punto de presencia y de interrelación que emociona a quien las mira, mientras que la categoría genérica produce solo ausencia y distancia.

Los distintos documentos gráficos además de mostrar la vigencia de determinadas costumbres, son también una constatación, no irrelevante, de los cambios introducidos a lo largo del tiempo o incluso en ocasiones del ámbito y de la generalización del uso. Pero otra vez es obligado advertir que las intenciones no aparecen siempre explícitas y cuando la etnografía lo hace se perciben multitud de experiencias diversas. El valor de la autenticidad parece a veces traslucirse en aquellas fotografías que se hicieron sobre los acontecimientos biográficos de las personas pero no tanto sobre los trajes que portaban. Aún con todo, no siempre ni necesariamente se trasluce en las imágenes captadas. Caben por tanto numerosas cautelas a la hora de buscar conclusiones definitivas. Ciertamente la investigación ha progresado mucho gracias a esos documentos gráficos y la tradición va siendo cada vez más objeto de cronología precisa, aunque eso conlleve cierta pérdida de aura. Ortega y Gasset tituló su introducción a la obra de Ortiz Echagüe sobre *Tipos y trajes*, «Para una ciencia del traje popular», pero no incluye sorprendentemente ninguna reflexión hacia la fotografía —materia estricta del libro—, lo que hubiera sido esperable puesto que proporcionaba las evidencias que daban contenido a tal ciencia. «Con su máquina fotográfica Ortiz Echagüe —decía— ha conseguido algo épico... No sé bien qué, ¿tragedia, comedia, fábula más bien?». Una vez escrito, el título se le esfuma de las manos a Ortega. ¿Cómo habría de ser una ciencia del traje popular? Una ciencia que sin duda además llevaría algo de tragedia, de comedia y de fábula, pero que ante todo debería haber delimitado su ámbito de estudio, definido sus datos relevantes y los métodos rigurosos de obtención, para desarrollar luego sus hipótesis y proporcionar interpretaciones y explicaciones sobre los procesos y pautas hallados en esos datos.

Ortega, en cambio, comienza haciendo un leve guiño semiótico a la construcción del signo —fotografía—. Descubre en él dos elementos: la

Piedra y el Paño. La primera de fondo y el segundo en primer plano. En realidad, hay una pequeña proporción de fotos con piedras de fondo en la colección de Ortiz Echagüe, con lo que parece que ha sobredimensionado el relieve dado a la piedra. No obstante, se hace obvio que el signo construido tiene dos planos para los cuales Ortega ha seleccionado dos materias que desea elevar a la condición de «elementales», prototípicas. En la obra de Ortiz Echagüe hay muchos fondos diluidos o imprecisos porque el foco está puesto en el traje, en los tipos. Pero ciertamente en algunas aparecen fondos abiertos, paisaje-historia, paisaje-tradición, paisaje-tierra... y también fondos interiores, paisajes domésticos (cocina, alcoba, patio...) A su modo es una etnografía de exhibición, de programa museístico al modo de la ciencia natural con tipos y entornos esquemáticos apropiados. Fue más bien Ortiz Echagüe quien hizo acopio de datos sobre el traje popular, mientras que Ortega acabó escapándose de un proyecto que él mismo se propuso limitándose a ofrecer lo que llama unos «apuntes» y además breves.

Pero se trata de ideas provocadoras. Para empezar, descubre que el pueblo que se supone lleva la indumentaria que Ortiz Echagüe fotografió «ya no existe o casi no existe», por lo tanto cuando se pone estos trajes, en realidad, «se disfraz»: «Raro será ya el sitio donde el pueblo no sienta ya como disfraz, su traje popular». A continuación arriesga una explicación según una «ley». «Hay épocas históricas en las que los pueblos adoptan un traje común, universal y solo algunas en las que se visten con trajes populares». Esta es de las que se sigue un traje común. No consta de dónde se sacó Ortega esta supuesta ley. Pero para entonces la Etnología ya había recogido datos de numerosas poblaciones, los suficientes como para que más bien hubiera confirmado y admirado la gran variedad de vestimentas entre los pueblos del mundo (La Smithsonian y el Museo Pitt-Rivers en Oxford eran una buena muestra de ellos). Tal vez Ortega pretendía hacer universal lo que solo pudiera ser válido para civilizaciones europeas.

Mucho más interesante es otra apreciación que aparece más adelante: «Su gracia (la del traje popular) no está en su efectiva antigüedad, sino precisamente en la portentosa ilusión de vetustez, más aún de sin-edad, que

el pueblo da a cuanto adopta, aunque sea de ayer... Ningún traje popular es autóctono ni eterno, y sin embargo, todos lo parecen. En esto revela, efectivamente, la clase inferior social su potencia de estilo». Y antes había advertido que «los trajes populares no son ni más o menos modas que los usados por las aristocracias», si bien todo lo popular produce la «ilusión óptica» de parecer antiquísimo, vetusto, espontáneo. La idea está expresada, pero Ortega asume la vieja explicación de que el pueblo rural imita a la aristocracia y a los centros urbanos, recoge de ellos sus modas y luego las mantiene unas en un lugar, otras en otro. Una explicación ilustrada que apenas se sustenta en unos cuantos casos y tiene por tanto recorrido corto. Lo que llama «ilusión óptica» pudiera ser más bien una proyección buscada y lo que considera «disfraz» pudiera ser más bien imagen diferenciada. En realidad, Ortega dejó sin apreciar el proceso que ya entonces estaba empezando a cobrar vigor y animaba a muchos grupos a agitar sus identidades. Para el caso del traje popular se trataba de interpretar la indumentaria en clave de identidad. Eran los trajes populares, sin duda, trajes de oficios, pero ante todo los trajes que se convirtieron en imágenes ricas en significado, en representación, de los pueblos fueron los regionales o mejor —formulándolos en su concreción— el traje asturiano, gallego, andaluz, vasco, aragonés, valenciano, canario,... e incluso los trajes de comarcas y de poblaciones concretas (Ansó, Maragatería, Pas, Sayago, Lagartera, Montehermoso, Candelario, La Alberca, etc). Y en ese proceso los dos criterios instrumentales de la diferencia fueron precisamente esos que había detectado Ortega, la impresión de antigüedad y la singularidad marcada (ejercitando la gramática de la identidad). El valor que emergió de ellos fue —y no es ironía— la autenticidad.

Este libro de Fe Santoveña es un ensayo de ciencia del traje popular, pero ese proyecto lo ha hecho desde la Antropología y la Historia. Posiblemente una ciencia del traje popular no sea otra cosa que un estudio interdisciplinar, pero aún más que una cuestión de disciplinas pertinentes importa adoptar una perspectiva holística, que es ante todo no reduccionista. El foco dirigido hacia los trajes no puede hacer olvidar que no hay traje sin cuerpo,

sin cuerpos. No cabe presentar simplemente paños y piedras o tipos y trajes. El entorno no solo es el fondo apropiado de una fotografía, sino que es a la vez ambiente, contexto, campo, ciudad, vida social, ritual, moralidad, religión... Y no en abstracto sino en lugares y tiempos variados y cambiantes. Y el traje, los trajes, son cuerpos socializados y no figurines estáticos sino acciones, posturas, gestos, y sobre todo, prácticas, *habitus*, habilidades que han sido educadas, disciplinadas según reglas y que a menudo son objeto de valoraciones y apreciaciones por parte del grupo social y que en ocasiones se ofrecen como signos o emblemas en representación de familias, grupos profesionales, género, clases e incluso pueblos.

En distintas etapas se ha ido «construyendo» una indumentaria («popular», «tradicional») no *ex novo* sino a partir de elementos de la vestimenta que fueron usados en algún tiempo durante los siglos XVIII y XIX o que se adoptaron después, fundamental, pero no exclusivamente en el mundo rural a la vez que se agitaban las nociones y sentimientos de pertenencia a comunidades imaginadas (como las llamó B. Anderson). Entre el costumbrismo del XIX y las reivindicaciones identitarias del XX hay una considerable distancia ideológica, lo que no impide que parezca que exista continuidad. Y no ha debido ser por azar que las prácticas de la representación adoptaron el traje como icono para cristalizarla. No solo en el caso de Asturias, sino también de Galicia, Valencia, Aragón... del mismo modo que había ocurrido en el Tirol, en Provenza o en la Calabria. Innumerables grabados, pinturas, fotografías, carteles, postales... han difundido profusamente imágenes de pueblos presentando parejas (o grupos) vestidos con trajes «típicos». El tipismo, sin embargo, paraliza y esencializa todo un proceso de construcción y cambio que aparece cuando de forma rigurosa se ha hecho acopio de imágenes realizadas a lo largo del tiempo y se analiza con detalle y perspicacia, como se ha hecho en este libro.

Pero el conocimiento de la «construcción» del traje popular no lo desvirtúa. La intuición a Ortega no le engañaba. El traje popular estaba sujeto a la moda, pero siempre parecía antiguo. Está construido, pero no es menos «auténtico». Efectivamente aquí la autenticidad lleva la pátina del tiempo.

Si bien Ortega se engañaba: no es un disfraz. Si de lo que se trata es de mostrar la imagen de un pueblo, la pertenencia a él. Algo que se expresa siguiendo las reglas de una gramática de la identidad cuyos términos son una selección y una combinación de elementos de indumentaria. Todo un proceso social se activa en ocasiones festivas y rituales y las gentes ponen sus cuerpos y sus gestos y con ellos su memoria y sus sentimientos no para ocultarse con el disfraz, sino para mostrarse, para exhibirse, para transformarse a través de él.

Este libro que ha escrito Fe Santoveña es toda una lección de antropología e historia de los trajes asturianos.

HONORIO MANUEL VELASCO MAÍLLO



## PREVIO

Uno de los problemas principales con los que se encuentra quien quiere trabajar en el campo de la moda y de la indumentaria es el de los nombres que reciben las prendas de ropa. Ya François Boucher dejaba constancia de esta circunstancia cuando escribía:

Gran número de autores que escribieron sobre el traje desde un centenar de años a esta parte han evitado el problema de la concordancia de las prendas de vestir con su denominación. Se contentaron con una terminología muy aproximada y fácil, adaptada a sus fines, sin crítica ni control. Cuando se examinan los textos, se observa que en ellos ciertas prendas de vestir recibieron nombres cuya aparición en el lenguaje es ochenta o cien años posterior a la época en cuestión<sup>1</sup>.

La palabra «jubón», por ejemplo, puede hacer referencia a distintos elementos de la ropa de cuerpo: una prenda militar de la época medieval como sinónimo de cota; una pieza ajustada que cubre la parte superior del cuerpo masculino; y una cotilla o ajustador de mangas femenino que se diferencia del corpiño, que no las tenía. La cuestión se complica si, además, reconocemos que este último vocablo, «corpiño», en algunos países de Hispanoamérica, como Argentina, es una pieza de lencería que se conoce normalmente en castellano como «ajustador» o «sujetador»<sup>2</sup>, prenda que, para las asturianas de principios del siglo xx que vieron la aparición y difusión del mismo, era un *teteru* o *temperelles*.

Los nombres de las piezas del traje asturiano utilizados aquí proceden de esta tradición y es posible que los mismos no se correspondan con los

---

<sup>1</sup> François BOUCHER: *Historia del traje en occidente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona: Montaner y Simón, 1967, prefacio a la edición española.

<sup>2</sup> *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en línea, <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> [consulta: 22.01.2013].

utilizados en otras partes y en otro tiempo, tanto en la propia Asturias como del resto de España. Por ello, se añadirá la definición aceptada que figura en el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, siempre que se considere oportuno o necesario para una mejor comprensión del texto.

## INTRODUCCIÓN

### INDUSTRIALIZACIÓN, FOTOGRAFÍA E INDUMENTARIA

Describir y entender los cambios en las modas campesinas, en el vestir de las clases bajas de los asturianos, transformándose en sucesivos *lectos* indumentarios diferentes, al mismo tiempo que evoluciona la sociedad que los viste, desmontando y estableciendo nuevas relaciones entre las distintas clases sociales, es el propósito de este texto<sup>1</sup>. De entre todos estos *lectos* y requiriendo una descripción y tratamiento particular, se encuentra la institucionalización del traje asturiano, traje regional o traje del país, vinculado ahora a la concepción identitaria de Asturias surgida al amparo de la conformación de los regionalismos españoles a finales del siglo XIX. Todo este proceso se puede documentar mediante las imágenes atrapadas y conservadas en la fotografía, cuya llegada y consolidación como profesión caminan a la par que las modas y los trajes del momento. En 1833, con capital español y belga, se creaba la Compañía Asturiana de Minas de Carbón para explotar los yacimientos de Arnao, en el concejo de Avilés. Con el tiempo, llegaría a ser la empresa conocida como «Asturiana de Zinc». Pese a las casi tres décadas que separan la fundación de esta empresa y el periodo de tiempo delimitado para el presente estudio, se la ha elegido como ejemplo del proceso de industrialización en Asturias en el siglo XIX; primeramente, por haber comenzado la explotación del carbón de piedra en la que tanto había insistido el político y escritor asturiano del siglo XVIII, Gaspar Melchor

---

<sup>1</sup> El término *lecto* procede de la antropología lingüística y se refiere a las distintas formas o registros en el habla dentro de una comunidad lingüística estándar. Vid. Honorio Manuel VELASCO MAÍLLO: *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de antropología lingüística*, Madrid: Uned, 2007. En relación con la indumentaria, alude a las distintas categorías en las que se pueden agrupar las ropas que visten los individuos dentro de una comunidad en función de su sexo, posición social, edad o actividad que se desempeñan, conformando mediante la ropa un código de comunicación.

de Jovellanos, así como también por la importancia que tuvo en la mejora de las comunicaciones, participando en una expansión del ferrocarril que no solo serviría para exportar los productos asturianos, sino que facilitaría tanto la entrada de mercancías como el tránsito de viajeros. En unos pocos decenios, la industria y la minería transformarán la economía y la sociedad:

El carbón hizo la Asturias contemporánea. La explotación sistemática desde hace un largo siglo de este recurso natural. [...] Conformó una nueva identidad regional articulada en torno a las cuencas mineras, donde las industrias prosperaban, las mentalidades cambiaban y los trabajadores se organizaban. Desde las zonas hulleras, los dineros, las ideas y la acción derivados de las actividades mineras fueron transformando a la región entera: Asturias es sobre todo el carbón<sup>2</sup>.

En este creciente desarrollo industrial se inscribe la fundación de la fábrica de vidrio La Industria, que arranca su producción en Gijón en 1844, cuyos técnicos especialistas procedían del extranjero, principalmente de Francia y de Suiza, creando un grupo cerrado para proteger sus conocimientos y su arte. Con ellos llegaron a la villa costera las técnicas y los avances en la fotografía<sup>3</sup>. A este centro habrá que añadir otros dos importantes núcleos de difusión de la nueva práctica de fijación de la imagen sobre un soporte de papel: la Fábrica de Armas de Trubia y la Escuela de Bellas Artes de Oviedo, fundada a partir de las escuelas populares propiciadas por la Sociedad Económica de Amigos del País<sup>4</sup>.

En la década 1860, las ciudades aumentaban de tamaño. Grupos de emigrantes buscaban trabajo y el proletariado se consolidaba como grupo social, al mismo tiempo que lo hacía la burguesía industrial. A su modo, Armando Palacio Valdés retrató este cambio en su conocida novela *La aldea perdida*<sup>5</sup>, idealizando la vida campesina y rural frente a la violencia de la

<sup>2</sup> Germán OJEDA: «Las comarcas mineras en la economía asturiana», *BIDEA*, 126, 1988.

<sup>3</sup> Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, Gijón: TSK y Museo Casa Natal de Jovellanos, 2000, pág. 14.

<sup>4</sup> Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de una profesión. Los fotógrafos en Oviedo (1839-1936)*, Oviedo: Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, 1997, pág. 6.

<sup>5</sup> Armando PALACIO VALDÉS: *La aldea perdida*, en línea, <http://www.gutenberg.org>. [consulta: 16.02.2013].

industria y el asfixiante ambiente de la ciudad que se desarrollaba al mismo paso. En la introducción al libro *Asturias. Informe sobre su presente estado moral y material*, del periodista Salvador Canals, publicaba el novelista asturiano su reflexión «La Asturias verde y negra», una mirada pesimista sobre un mundo rural transformado desde aquella sociedad sencilla, noble y feliz en otra corrompida por los fuegos de la minería y la industria, portadores de valores violentos y negativos, agentes de la fragmentación y desaparición de un mundo campesino idealizado:

Amigo, señor y compañero: El Asturias que usted tan magistralmente describe en el libro que ha tenido la bondad de enviarme no es el mío. Es el Asturias negro que apenas conozco. Yo no conozco ni amo más que el Asturias verde. Pero ¡ay! éste todos los días pierde algunos palmos de terreno, batido y arrojado hasta de sus más escondidos recintos por el otro. ¡Si usted lo viera, amigo Canals, como lo he visto yo en mi infancia! ¡Si usted hubiese trepado por sus augustas montañas, si hubiera dormido sobre sus praderas inmaculadas, si se hubiera bañado en sus ríos cristalinos lloraría, como yo lloro, sobre su tierra deshonrada y profanada, y maldeciría de la industria, como maldigo yo! En aquellos riscos, donde sólo se posaban algunas nubecillas arboladas para velar quizá los secretos amores de algún dios, la piqueta ha abierto surcos negros y sangrientos; en aquellas praderas, donde antes no sonaban más que las esquilas del ganado, se escuchan ahora los silbos penetrantes de la locomotora; en aquellos ríos, donde al salir de la escuela me chapuzaba con mis compañeros, ahuyentando a los rojos salmones y las plateadas truchas, ya no quieren bañarse ni los hombres ni los peces, porque no son más que negros, hediondos lodazales. ¡Oh, qué dolor!<sup>6</sup>

Los años cincuenta del siglo XIX, que asistieron al impulso industrial y con él a los cambios que traía a Asturias, se cerraron con un acontecimiento social extraordinario, dotado también de un trasfondo político: la visita de la reina Isabel II acompañada de su marido y de sus hijos. Juan de Dios de la Rada y Delgado, cronista oficial de la reina, publicaría las incidencias del viaje en 1860 bajo el título de *Viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Castilla*,

---

<sup>6</sup> Cit. en Salvador Canals: *Asturias. Informe sobre su actual estado moral y material*, Madrid: M. Romero, 1900, págs. XIV-XIX.

*León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858.* En esta obra se puede apreciar ya una consideración separada del traje de los asturianos campesinos, diferente y diferenciado como el propio de la región. La primera referencia son unas madreñas que, en el camino de Mieres, le fueron ofrecidas a la soberana para su hijo Alfonso, por entonces un bebé de corta edad. Más adelante, se narra el paseo de su majestad por el parque de San Francisco con el niño vestido con un traje del país, lo que desata el entusiasmo de las gentes:

El siguiente día 2, varios jóvenes vestidos con exquisito gusto al estilo del país, hicieron en nombre de los Concejos a los Augustos viajeros modesta pero apreciable ofrenda de flores y de frutos; y a las cuatro de la tarde se dignó S. M. recibir a las autoridades de Oviedo. Una hora después visitaban el convento de Santa Clara, y dirigiéndose desde allí al hospital civil, y recorriendo luego el delicioso jardín botánico de la Universidad, sorprendieron al pueblo de Oviedo, presentándose a pie en el paseo del Bombé, vistiendo el Príncipe de Asturias un lindo traje de labrador del país, y llevando calzadas las almadreñitas que le regaló el anciano en el camino. Los gritos de «viva la Reina, viva el Príncipe, y viva la Real familia», que arrancaba el entusiasmo a los habitantes de la ciudad, se mezclaban con los gritos de los aldeanos, que repetían «viva el paisanín, viva el de la monterina, viva el rapacín de Asturias, viva el nenu», frases todas que escuchaba conmovida la augusta madre, mezcladas con otra como las que siguen: «¡qué hermosu está el anxelín! ¡qué príncipe tenemos! ¡Benditu sea Dios!». Y aun hubo algún aldeano que al ver en aquel traje al augusto niño, exclamó con esa fecunda inspiración que nunca muere en nuestro pueblo:

Vestiu de asturianín  
semellaba una muñeca;  
fincábase en el garrote,  
entornaba la montera.  
La chaqueta al recostín,  
la camisa muy abierta;  
si toviera pelu en pechu  
fora mozu de la aldea<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Juan de Dios de la RADA Y DELGADO: *Viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*, Madrid: Aguado, 1860, pág. 460.

Con motivo de esta visita, le fue obsequiado a la infanta Isabel, «La Chata», un traje de asturiana en el que destaca el manteo<sup>8</sup> negro y un dengue<sup>9</sup> de color rojo<sup>10</sup>. Este atuendo se encuentra hoy en el Museo Nacional del Traje, constando como donación de la propia infanta.

Así mismo, se le regaló un traje de hombre al infante don Alfonso. Gausón Fenande, en su libro *El paxellu asturianu o traxe'l país*, publica una fotografía de Pedro Martínez de Hebert como referencia de este acontecimiento<sup>11</sup>. El documento posee un alto valor, en tanto que muestra el uso de los trajes populares por parte de la Casa Real, en un rasgo de populismo romántico que prolonga en esta moda el casticismo de los majos y majas, característico del siglo XVIII; pero se puede



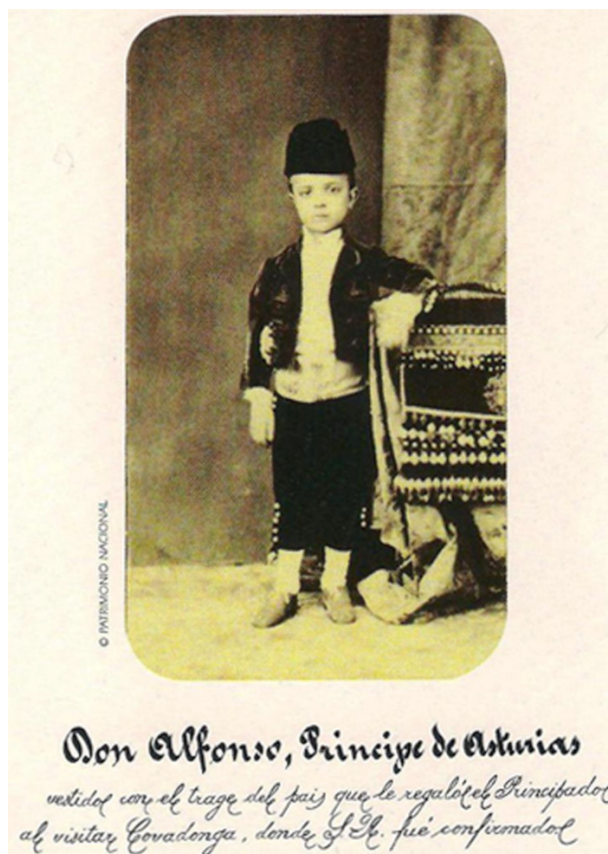
Traje de manteo y dengue obsequiado a la infanta Isabel durante el viaje realizado por la familia real a Asturias en 1858. Museo Nacional del Traje, CEO01259.

<sup>8</sup> *Manteo*, falda en forma de capa que vestían las mujeres asturianas, abierta por detrás y sujeta a la cintura mediante cintas, de tal forma que uno de los remates monte sobre el otro y no se vean las faldas interiores. Las definiciones que da la Real Academia de la lengua son dos: «Capa larga con cuello, que llevan los eclesiásticos sobre la sotana y en otro tiempo usaron los estudiantes» y «Ropa de bayeta o paño que llevaban las mujeres, de la cintura abajo, ajustada y solapada por delante»; en línea, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=manteo> [consulta: 22.01.2013].

<sup>9</sup> Esclavina de capa corta utilizada por las mujeres, trabajada generalmente en paño de lana negra y adornada con terciopelo, que se cruzaba sobre el pecho y seataba en la parte baja de la espalda, ciñendo la cintura. La definición segunda de la RAE coincide con esta descripción. En línea, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=dengues> [consulta: 22.01.2013].

<sup>10</sup> Irene SECO SERRA: «Algunas consideraciones sobre el empleo simbólico y político de la indumentaria popular en la época de Isabel II», ponencia presentada en el *III Curso de Indumentaria Popular*, Museo Nacional del Traje, Madrid, 2012.

<sup>11</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *El paxellu asturianu o traxe'l país*, Oviedo: Cajastur, 2007.



El príncipe don Alfonso vestido con traje asturiano. Pedro Martínez Hebert, h. 1865.

apreciar un pequeño, aunque importante error cronológico. En el anverso manuscrito se lee: «Don Alfonso Príncipe de Asturias, vestido con el traje del país que le regaló el Principado al visitar Covadonga, donde S.A. fue confirmado». En una lápida sita en la cueva se guarda memoria del acontecimiento:

El día 28 de agosto de 1858 visitaron esta sagrada cueva. MM. y AA. RR. la reina de España dña Isabel II, su augusto esposo d. Francisco de Asís y los serenísimos señores Don Alfonso, príncipe de Asturias, y D<sup>a</sup>. María Isabel Francisca de Asís, infanta de España. En dicho día y en este mismo sitio les fue administrado a SS. AA. RR. el sacramento de la confirmación.



El error está en la datación de la fotografía, que Gausón Fernande sitúa en 1858 en función de los acontecimientos descritos en ella. Ciertamente Pedro Martínez de Hebert fue fotógrafo de Alfonso XII<sup>12</sup>, al igual que previamente lo había sido de Isabel II y de Amadeo I, pero en esa fecha el futuro rey era apenas un niño de meses, puesto que había nacido en Madrid el 28 de diciembre de 1857. Posiblemente estemos viendo en esta fotografía el mismo traje que le fue obsequiado con motivo de la real visita, tal y como se lee en la anotación al pie de la imagen, pero no habría de posar con él hasta unos años después<sup>13</sup>. El traje no se ajusta a su cuerpo, la chaqueta le queda pequeña y corta de mangas, mientras que lleva el calzón caído y demasiado largo. La montera más parece una suerte de bonete que una montera asturiana. Pese a estas deficiencias en la indumentaria, lo importante aquí no son sus posibles errores, sino la manifiesta intención de vestirse con un traje particularizado, un traje *asturiano*, por mal que se luzca, identificando la tierra que da título al heredero de la corona con una ropa singularizada. Un acto que habrá de tener consecuencias por imitación y a largo plazo.

### *La presencia del fotógrafo*

En este viaje de 1858, los reyes estaban acompañados por el fotógrafo de la corte Charles Clifford, figura clave, junto con Jean Laurent, de la implantación y difusión de la fotografía en España<sup>14</sup>. Se conservan fotografías realizadas por él de conocidos monumentos asturianos. Sin embargo, quien retrató los arcos triunfales instalados en Gijón para recibir a la familia real fue Alfredo Truan Luard. Este era hijo de un técnico especializado de la

---

<sup>12</sup> Almudena CRUZ YÁBAR: *Pedro Martínez de Hebert (1821-1891), fotógrafo en Madrid. Sus 'carte de visite' en el Museo del Romanticismo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en línea, <http://www.mecd.gob.es/dms/museos/mromanticismo/colecciones/pieza-trimestre/2017/piezatercertrimestre-2017-mr/piezatercertrimestre-2017-mr.pdf> [consulta: 14.04.2017].

<sup>13</sup> Al respecto de la confirmación de Alfonso XII, quien la habría recibido antes de la primera comunión, *vid.* José Luis SAMPEDRO ESCOLAR: «La ceremonia de la primera comunión en el centenario de la toma de la eucaristía por S.C.M. el rey don Alfonso XIII», conferencia pronunciada en el CSIC el 17 de diciembre de 1998.

<sup>14</sup> Lee FONTANELLA: *La historia de la fotografía en España desde sus inicios hasta 1900*, Madrid: El Viso, 1981.

fábrica de vidrio de Gijón, donde se formarían otros muchos fotógrafos de esa misma época. En el verano de 1858 había abierto un estudio en la calle Corrida de esta ciudad, dejando constancia de las arquitecturas efímeras levantadas para agasajar a los visitantes regios<sup>15</sup>. Ese mismo año, abría galería fotográfica en Oviedo Ramón del Fresno, escultor y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Oviedo. Se considera como el primer estudio de estas características en la región, precediendo en poco tiempo al del artista gijonés. Del trabajo de del Fresno como retratista se conservan imágenes de damas burguesas, caballeros de cuello duro y corbatín, señoritas ataviadas de asturianas y mujeres vestidas según las modas populares del momento<sup>16</sup>.

Tras él vendría una serie de nombres a los que se ha etiquetado como pioneros de la fotografía en el Principado. Su hermano Fernando del Fresno y sus hijos Anselmo y Arturo componen una saga familiar dedicada a la fotografía. En Avilés, Marceliano Cuesta y T. González-Pumariega<sup>17</sup>. En Llanes, Vicente Pérez Sierra, Daniel Álvarez Fervienza y Baltasar Cue. A finales de siglo XIX se establece en Gijón la Sociedad Electro Fotográfica de Antonio M. Quiroga, cuyo estudio ocupará después la firma Peinado y Laverdure, que comparte el naciente comercio de la fotografía con Enrique Marquerie, entre otros. Ya en las primeras décadas del siglo XX, destacan nombres como Laureano Vinck en Gijón, Manuel García Duarte en Oviedo y Cándido García en Llanes, mientras que en Lluarca comenzaba a trabajar de forma permanente el estudio de Enrique Gómez y su hijo Camilo, y en Cangas de Narcea destacaba la figura de Benjamín Rodríguez Membiela<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de los fotógrafos...*, pág. 196.

<sup>16</sup> FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Los fotógrafos de Oviedo...*, pág. 34.

<sup>17</sup> Con respecto al nombre de pila de este autor existe una discrepancia entre algunos documentos gráficos de la fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies y la obra de Francisco Crabiffosse Cuesta. En aquella, figura en algunos registros como Tomás González-Pumariega y con tal nombre se ha publicado en diversas ocasiones, incluso por la propia autora de este texto. En la obra de historiador figura como Teodoro González-Pumariega. No nos consta el motivo por el cual la fototeca utiliza este nombre, mientras que Crabiffosse apoya su identificación en el padrón municipal de Avilés. Con el mismo nombre de Teodoro aparece en la lista publicada en María José RODRÍGUEZ MOLINA y José Ramón SANCHÍS ALFONSO: *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, 2013. Aquí se optará por citarlo como «T. Pumariega», la forma en la que él firmaba sus fotografías.

<sup>18</sup> Para agilizar el texto, se anotará una pequeña reseña biográfica a pie de página de cada uno de los



Un hombre vestido a la moda de calzón corto junto a un joven con terno burgués. William Selkirk, Cangas de Onís, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO35554.

Estos son solo algunos de los fotógrafos que, con su trabajo, documentaron el progreso de la industrialización en Asturias y el aumento de la clase proletaria que la acompañó, creando una sociedad plural de la que guardan memoria los retratos familiares, las vistas urbanas y las estampas campesinas, fotografiadas muchas veces por el atraso que representaban frente al nuevo orden creado por las fábricas y el comercio. Una imagen representativa la tomó el ingeniero de minas William Selkirk<sup>19</sup>, probablemente vinculado a la explotación de las minas de manganeso de Bufarrera, cerca de Covadonga, cuando retrató a un hombre vestido a la moda campesina de principios del siglo XIX, en contraste con un mozo con el atuendo propio de las clases populares de finales de la misma centuria, constituyendo un excepcional documento de la pluralidad de las formas de vestir en la Asturias de la época.

### *El fin de una moda*

Si la fecha de inicio de 1860 se toma como referencia debido a la apertura de los dos primeros estudios fotográficos en Asturias, inmediatamente anterior, y a la publicación de la crónica del viaje de Isabel II, 1920 no es tampoco una fecha arbitraria como cierre para el periodo estudiado. Ambas son muy significativas en lo que se refiere a la transformación en el mundo de la moda y la indumentaria. La fecha de inicio constituye el marco temporal para un cambio cuasi radical en la indumentaria del hombre en el mundo campesino asturiano, que creará una nueva forma de entender la masculinidad construida a partir del pantalón largo y la chaqueta americana. En el caso de la mujer, este proceso es más lento, aportando una gran variedad de formas de vestir y de mostrar el cuerpo, que no conocerá

---

autores, tanto profesionales como aficionados, cuando una de sus fotografías tome protagonismo por primera vez, acompañada de la referencia bibliográfica principal de la que se haya extraído la misma.

<sup>19</sup> William Selkirk (1868-1961), ingeniero de minas inglés. Trabajó en Asturias al menos entre 1895 y 1900, fecha en la que su hermano mayor John Gunson Selkirk falleció en Ribadesella. En la fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies se conserva un álbum con retratos y fotografías tomadas principalmente en Covadonga, Cangas de Onís, Ribadesella y Trubia. Blog de la familia, en línea, <http://www.williamselkirk.com/> [consulta: 22 de febrero de 2013].



María Amieva Alonso con el traje sencillo y corto que las mujeres ya habían adoptado tras la Gran Guerra. Foto Pepe, Llanes, 1922. Archivo de la autora.

la misma radicalidad en el cambio hasta los años veinte del pasado siglo, cuando las secuelas de la Primera Guerra Mundial supongan una ruptura con respecto a la anterior imagen femenina, rompiendo los últimos lazos que la unían a la concepción del cuerpo en el siglo XIX. Ivonne Deslandres describe así este profundo cambio:

La primera Guerra Mundial acabaría con el carácter brillante de la moda orientalizante. Con los maridos en el frente, las mujeres se vieron obligadas a asumir responsabilidades sociales y dejar la casa. Así, poco a poco, se fue imponiendo un traje práctico, adaptado a la nueva manera de vivir y que permitía salir sin escándalo del gineceo. Por primera vez en la historia de la mujer occidental, se la empezó a ver con la falda mucho más corta. [...] En 1915, el traje cubre la rodilla y pantorrilla, pero despeja los tobillos. El carácter ejemplar de esta revolución reside en que no tiene ningún tono reivindicativo o provocador: fueron las circunstancias quienes la impusieron<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Yvonne DESLANDRES: *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets, 1985, pág. 172.

# I

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y FUENTES DOCUMENTALES

### MARCO REFERENCIAL DE ESTUDIO. LA MODA Y EL CUERPO

#### *La moda*

Moda: Uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo, o en determinado país, con especialidad en los trajes, telas y adornos, principalmente los recién introducidos.

DRAE

**T**ras esta sencilla definición de la palabra «moda» se encuentra un concepto mucho más plural y diverso; tan amplio en su uso, que resulta muy difícil acotar una única forma de comprender un fenómeno al que hoy en día se alude continuamente para explicar diferentes actitudes y comportamientos sociales, con especial referencia a todo lo que tiene como rasgo común las ropas y accesorios con los que cubrimos el cuerpo<sup>1</sup>. La palabra «moda», prácticamente con la misma acepción que tiene en la actualidad, aparece por primera vez en el *Diccionario de Autoridades* de 1723, aunque, como escribe Amalia Descalzo:

No obstante, el término moda, tal y como hoy lo entendemos, es en el siglo xvii cuando comenzamos a encontrarlo en los documentos de la época. En España lo encontramos mencionado en una obra de 1662, de Agustín Moreto, *El lindo Don Diego*; y en Francia, en *La escuela de mujeres* de Molière<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La asociación entre tejidos y telas con el término «ropas» no es exclusivo del cuerpo humano, puesto que también se puede hablar de «ropas de cama» (sábanas, colchas...) y «ropas de casa» (mantelerías, cortinajes...). Aquí se hará un estudio restringido a las ropas del cuerpo.

<sup>2</sup> Amalia DESCALZO LORENZO: «Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna», *Indumenta*, o, 2007.

El uso de este término, «moda», frente a otros relacionados con la apariencia personal, como «estilo», es deliberado, puesto que en estas páginas se hablará de «moda» como concepto, como elemento definidor de una indumentaria establecida, entendida esta como el conjunto de ropas utilizadas en una sociedad determinada y en un momento determinado, incluyendo el sentido de estudio histórico que implica muchas veces el propio término. En cuanto al término «indumentaria» —sin entrar en las diferentes definiciones y usos que esta palabra pueda tener— se utilizará como sinónimo de «traje» —asumiendo que su polisemia permite un uso amplio que desborda la definición habitual como conjunto de ropas que viste una persona— y de «atuendo», por más que esta palabra contenga connotaciones de adorno y ostentación. Todos estos términos sirven, en realidad, para identificar y describir una misma acción: cubrir el cuerpo desnudo mediante elementos que le son ajenos<sup>3</sup>.

#### LAS PUBLICACIONES SOBRE LA MODA

Será en el siglo XVIII cuando comience a darse uno de los fenómenos indisociables del mundo de la moda: la aparición de publicaciones periódicas dedicadas al vestuario femenino y a los cambios que cada año se introducían en el mismo, lo que refleja una asociación directa entre moda e indumentaria. Se considera como la primera publicación de estas características el *Journal des Dames* de 1798, heredero de un gran número de publicaciones efímeras que eclosionaron en las últimas décadas del siglo XVIII, seguido por *Gallery of Fashion*, publicada en Londres por Nikolaus Wilhelm Von Heideloff, alemán formado en París. Esta lujosa revista ilustrada contiene dibujos de trajes femeninos que sirvieron mensualmente de referente para el atuendo de las damas entre los años 1794 y 1803. La idea no era realmente nueva; estampas centradas en los trajes femeninos y mascu-

<sup>3</sup> El cuerpo desnudo es también una construcción cultural por oposición al cuerpo vestido. El discurso antropológico sobre el cuerpo como elemento de alto contenido simbólico y su relación entre Naturaleza y Cultura ha sido tratado por Bryan TURNER: «Los avances recientes en la teoría del cuerpo», *Reis*, 68, 1994.



linos circulaban ya por Europa desde finales del siglo xvi y en Francia el tratado de sastrería *Le tailleur sincère*, firmado por Benoit Boullay, había aparecido en 1671. Tres años más tarde, la revista literaria *Le Mercure Galant* comenzó a añadir láminas con grabados y comentarios de moda. En el siglo xix, estas publicaciones se irán haciendo cada vez más abundantes fuera de Francia y se convertirán en el necesario referente para el vestido de las clases acomodadas<sup>4</sup>.

En España no solo se siguen las noticias y publicaciones llegadas de París, sino que aparecen revistas nacionales que tocan el tema, además de ocuparse de otros asuntos que se consideran decididamente femeninos, como la familia, la música o la literatura. Su referente inmediato fueron las revistas francesas con contenidos parecidos, tales como *Le Petit Courrier des Dames*, publicado por Dondey-Dupré en París entre 1822 y 1865 con el subtítulo de «Noticias de moda, novedades y bellas artes»; y *Cendrillon: Journal Encyclopédique de Tous les Travaux de Femmes*, publicado entre 1850 y 1872 por Adolphe Goubaud et Cie., también en París; de hecho, una de las primeras revistas nacionales se titula de un modo similar: *El Correo de las Damas*. Publicada en Madrid por D. F. Pascual entre 1833 y 1835, estaba destinada a mujeres de posición acomodada. Su contenido eran descripciones y figu-



«Afternoon dresses», Nikolaus Von Heideloff, Gallery of Fashion, enero de 1795.

<sup>4</sup> François BOUCHER: *op. cit.*, pág. 270. El autor aporta documentación sobre la presencia de pequeñas colecciones de grabados y textos con láminas de trajes que eran manejados al menos desde finales del siglo xvi.

rines de moda, así como relatos literarios, y se considera que uno de sus colaboradores fue Mariano José de Larra. Otro ejemplo es *La Moda Elegante*, que tenía el subtítulo de «Periódico de las familias», publicándose los días 6, 14, 22 y 30 de cada mes con la siguiente leyenda en su cabecera: «Contiene los dibujos más notables de las modas de París, modelos de trabajos a la aguja, crochet, de tapicería en colores», además de anunciar novelas, música y bellas artes. Según Pablo Pena González:

Todavía en los primeros años del Romanticismo París quedaba un tanto lejano a las españolas, más que nada porque las revistas de moda no vivieron su eclosión en nuestro país hasta 1829 con *La Moda* (Cádiz) y 1833 con *Correo de las Damas* (Madrid). Así, la última se quejaba del retraso de España en cuestión de vestidos... Pero esta situación cambió rápidamente. Además de *Correo de las Damas*, en la década de 1830 vieron la luz las revistas femeninas *La Mariposa* y *El Buen Tono*, y desde 1836 el *Semanario Pintoresco Español* acredita también las novedades parisinas<sup>5</sup>.

A finales del siglo XIX y principios del XX se publican otras revistas con intereses múltiples, entre ellos la difusión de las modas, tales como *Estampa*, *La Guirnalda* e *Iris*, esta con una mayor vocación literaria, así como la revista de variedades *Blanco y Negro*, cuya edición abarca tres siglos, desde su fundación en 1891 por Torcuato Luca de Tena hasta su desaparición en 2005, manteniéndose hoy como suplemento del diario ABC. En 1892, un año después de esta primera publicación, iniciaba su trayectoria *Vogue*, revista editada inicialmente en los Estados Unidos y que hoy tiene diversas tiradas que llegan a prácticamente todo el mundo<sup>6</sup>. Con estas publicaciones prosperará también la fotografía como imagen de la moda, sustituyendo a los dibujos coloreados a medida que avanza la técnica de impresión. Según María Concepción Casajús Quirós, la primera reproducción directa de

<sup>5</sup> Pablo PENA GONZÁLEZ: «Análisis semiológico de la revista de modas decimonónica», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 7, 2001, en línea, [http://www.ucm.es/info/emp/Numer\\_07/7-5-Inve/7-5-12.htm](http://www.ucm.es/info/emp/Numer_07/7-5-Inve/7-5-12.htm) [consulta: 05.03.2013].

<sup>6</sup> Fuentes documentales: Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca del Ayuntamiento de Madrid y Gallica bnf.fr, servicio de publicaciones digitalizadas de la Bibliothèque National de France «François Mitterrand», París.

fotografías de moda aparece en un periódico francés, *La Mode Pratique*, precisamente en 1892<sup>7</sup>.

Asturias no contó con publicaciones especializadas en moda, aunque esta circunstancia no le impidió participar en su devenir ni contar con crónicas específicas. A este respecto, en periódicos regionales como *El Litoral de Asturias*, junto a un anuncio en el que Antonio M. Quiroga hacía publicidad de los avances técnicos de que disponía su estudio fotográfico, se publica un apartado específico titulado «Crónica parisiense». Entre otros comentarios sobre la vida pública y los personajes de la capital francesa, el corresponsal dedica un apartado completo a describir las últimas tendencias en el vestir femenino:



Figurines de *La Moda Elegante*. Biblioteca Nacional de España.

Hablemos algo de modas. La muselina bordada hace competencia al linón. Puedo asegurar que nunca se llevó tanto como ahora, porque verdaderamente es seductora sea cual fuere su matiz: rosa, cielo, limón, lila, gris plata, malva, etc. etc. Los bordados pueden ser puntos más o menos grandes o agujeros que forman sobre el tejido como pastillas transparentes. Finalmente, hay muselinas bordadas de guirnaldas o de bouquets que hacen muy bonito efecto. Estas muselinas se llevan siempre sobre un vestido de debajo, de igual color o de otro diferente. Esta necesidad de llevar la falda y el cuerpo de seda, cual si fueran el forro, hace bastante

<sup>7</sup> María Concepción CASAJÚS QUIRÓS: *Historia de la fotografía de moda (aproximación estética a unas nuevas imágenes)*, tesis doctoral dirigida por D. Antonio Lara García, Universidad Complutense, 2002, pág. 147, inédita.

costoso un traje de muselina. Por eso ya no puede decirse que «santa muselina» es el emblema de la sencillez. Están muy a la moda los cinturones flotantes, hechos de cintas y con caídas muy largas, tanto como la falda. Los collares de plumas de avestruz, negras, blancas o grises, se llevan mucho; a pesar de la estación que debiera proscribirlos. Son muy elegantes y encuadran tan lindamente el rostro, que no hay valor para abandonarlos. Además, el fresco de la noche los hace útiles a veces. Esas son las principales novedades de la moda.

Antonio Ambroa, París, agosto de 1897.

#### MODA Y CIENCIAS SOCIALES

En el contexto de las inquietudes intelectuales del siglo XIX se encuadran los primeros estudios de la indumentaria como un ejemplo más de los progresos de quien entonces se tenía a sí mismo en gran estima —el Hombre—, de su cultura y su civilización; conceptos cuya definición alcanzaba ya una gran complejidad<sup>8</sup>. En 1888, bajo el título *Historia del vestido*, se compilaba en varios volúmenes la obra de Albert Racinet<sup>9</sup>. Con anterioridad, este dibujante francés había publicado muchos de sus apuntes en revistas para difundir trajes, muebles y otros elementos de lo que entonces se conocían como «finas artes». No fue el primero en dar publicidad a este tipo de trabajos, pero su obra se puede entender como punto de partida de un fenómeno que se extenderá a lo largo del siglo XX<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Adam KUPER: *Cultura. La visión de los antropólogos*, Barcelona: Paidós, 2001.

<sup>9</sup> Albert RACINET: *Historia del vestido*, Madrid: LIBSA, 1984.

<sup>10</sup> Desde entonces, la historia de la indumentaria es, mayoritariamente, una historia del arte. En esta línea se encuentran clásicos como François Boucher y su obra *Historia del traje en occidente desde los orígenes a la actualidad*, ya citada aquí. Su estudio es más que una historia del traje y profundiza en la relación entre moda, política, economía y moralidad. El libro de James Laver, *Breve historia del traje y de la moda*, mantiene esta ligazón entre arte e indumentaria y se centra en la devenir de la indumentaria en occidente, al contrario que la obra pionera de Racinet, la cual tenía una vocación más universal. Esta será recuperada por Melissa Leventon en su libro *Vestidos del mundo*, en el que toma como elemento principal una selección los dibujos del propio Racinet y del dibujante alemán Friedrich Hotteroth, quien en 1840 había echado una mirada amplia al mundo antiguo desde su libro editado en dos volúmenes *Le costume, les armes, les bijoux, la ceramique, les ustensiles outils, objets mobiliers etc. chez les peuples anciens et modernes*. Una mirada diferente al mundo de la historia del vestido es la que ofrece la escritora francesa Maguelonne Toussant-Samat, cuya fuente ya no es el arte, sino la literatura y otros documentos escritos. Su *Historia técnica y moral del vestido* repasa distintos elementos de la historia de la ropa y sus usos, manteniendo en los

En 1899, una década después de que la obra completa de Racinet viese la luz, Thorstein Veblen utilizaba el vestido como parte de su crítica de la clase burguesa en su libro *Teoría de la clase ociosa*<sup>11</sup>. Su importancia radica en el tratamiento que el sociólogo y economista norteamericano dio al traje en el discurso de su tesis contra la burguesía: el de un símbolo suntuario de riqueza y poder. Por medio de la opulencia en la ropa, se hacía ostentación de la posición económica de quien la llevaba. El vestido, según el autor, pasa a ser una «expresión de la cultura pecuniaria», de la necesidad de gastar el dinero en una apariencia que no sirve para protegerse o abrigarse, sino para presumir de un dinero que se tiene o se finge tener. Así, la gente «se priva de muchas comodidades y necesidades de la vida a fin de poder pagar la cantidad de consumo derrochador que se considera decoroso»<sup>12</sup>.

Así pues, tanto la sociología como la filosofía se han ocupado de la moda, de sus rápidos cambios, desde una fecha temprana. Como ejemplo paradigmático es necesario citar el artículo de George Simmel publicado en 1904 y titulado «Fashion». Uno de los aspectos principales tratados por el filósofo alemán es la dicotomía interna de la moda, que, por una parte, busca la singularidad, la individualidad que diferencie y distinga a una persona de los demás, al mismo tiempo que exige una uniformidad, una igualdad que integre a ese mismo individuo en un grupo, una clase que lo dote de una identidad colectiva, a menudo como símbolo de un estatus superior:

---

dos primeros volúmenes una guía material, las pieles y las telas, para pasar en el tercer volumen a una visión general de los cambios y los gustos en el vestir y a la importancia que los adornos han llegado a tener en la misma. En España, como estudio generalista dedicado a la historia del traje en nuestro país hay que destacar la obra de Francisco de Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, con una amplia mirada no solo al pasado, sino a los diferentes estamentos sociales, además de adjuntar un interesante e instructivo glosario de términos. Menos extenso pero no menos interesante es el apéndice a la edición de la obra de Laver citada aquí. Firmado por Enriqueta Albizua Huarte bajo el título *El traje en España*, un rápido recorrido a lo largo de su historia, ofrece datos precisos a la par que concisos sobre el devenir de la indumentaria en el pasado español.

<sup>11</sup> Thorstein VEBLEN: *Teoría de la clase ociosa* [1899], Madrid: Alianza, 2014, *passim*.

<sup>12</sup> *Idem*, pág. 58.

Significa la moda nuestro ayuntamiento a los pares, la unidad de un círculo que ella define y, consecuentemente, la oclusión hermética de este círculo para los inferiores que quedan excluidos de él<sup>13</sup>.

En función de la individualidad la moda es rápida, cambia cada poco en busca de elementos novedosos que marquen la diferencia, mientras, como colectivo, estas novedades dejan de serlo en cuanto se asimilan, se normalizan dentro del grupo, siendo necesaria la búsqueda de otras nuevas.

Con respecto a esta visión cambiante de las normas que rigen el atuen-do, un momento clave para entender los estudios y las interpretaciones actuales de la moda es la publicación de los textos del semiólogo francés Roland Barthes<sup>14</sup>. Partiendo de presupuestos estructuralistas y sin perder de vista el sistema de signifi-cante y significado de Saussure, el autor realiza un análisis de las modas a partir de los textos de las revistas especializadas. Su *Sistema de la moda y otros escritos* no solo es un análisis del lenguaje utilizado en las mismas, sino que ha dado lugar a una corriente predominante en el estudio y tratamiento de los cambios rápidos en el gusto por la moda, la única que se entiende como tal definición, agrupada bajo la denominación de «sistema de la moda» y que observa a esta como un producto que se crea y se distribuye precisamente con la intención de ser consumido y olvidado a vertiginosa velocidad. Su impronta en los estudios posteriores no es su definición de la moda como algo cambiante y teñido de banalidad, idea que ya está en Simmel, sino en la propia idea de sistema en sí. Como explica Carmen Abad-Zardoya:

Esta misma expresión (sistema) se suele emplear con un sentido bien distinto y mucho más amplio, para designar a una superestructura —no ya lingüística sino socioeconómica— que contempla los procesos de creación, producción, difusión y consumo de moda, entendiendo ésta como producto cultural y del *Zeitgeist*<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> George SIMMEL: «Fashion» [1904], *International Quarterly*, en línea, <http://smg.media.mit.edu/library/Simmel.fashion.pdf> [consulta: 11.11.2013].

<sup>14</sup> Roland BARTHES: *El Sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2003.

<sup>15</sup> Carmen ABAD-ZARDOYA: «El sistema de la moda de sus orígenes a la postmodernidad», *Emble-mata*, 17, 2011.

## LA MODA EN LA ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL

Joanne Entwistle, en su libro *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*<sup>16</sup>, atribuye a la antropología social y cultural una vocación de estudiar la ropa como un elemento etnográfico, propio de culturas alejadas del sistema de producción occidental, citado antes como una superestructura socioeconómica. Mientras que la sociología se ha preocupado de la moda y la tendencia, la antropología parece arrastrar una tendencia ontológica centrada en buscar los universales, los rasgos que pertenecen a todos los pueblos y culturas, por lo que se habría preocupado más por el estudio de los adornos del cuerpo que en la cuestión de la moda y la indumentaria, entendidos aquellos no como joyería, sino como las marcas realizadas directamente sobre la piel e intervenciones directas sobre el cuerpo, como pinturas efímeras o los imperecederos tatuajes y escarificaciones<sup>17</sup>. Parece que esta tendencia, si se considera cierta, ha cambiado en los últimos tiempos. Karen Transberg-Hansen plantea una perspectiva diferente de los estudios étnicos en *Salaula. The World of Secondhand Clothing in Zambia*, donde, desde una perspectiva antropológica, analiza un mercado —ciertamente— pero bien distinto al de la cadena de producción occidental: el comercio de prendas de segunda mano<sup>18</sup>. Partiendo de la donación de ropa para los países del Tercer Mundo en Norteamérica, analiza la importancia que el comercio de ropa usada tiene en la sociedad de algunos países africanos, centrándose en el caso de Zambia, asistiendo así a una globalización de la moda occidental que, poco a poco, va sustituyendo las indumentarias etnográficas por indumentarias ajenas a su cultura tradicional. Esta misma autora recoge en su artículo «The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing» la necesidad de abordar el estudio de la ropa, de la moda, no solo como un sistema social de símbolos o un sistema de mercado, sino también como un elemento que toca y referencia al cuerpo

---

<sup>16</sup> Joanna ENTWISTLE: *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona: Paidós, 2002.

<sup>17</sup> Honorio Manuel VELASCO MAÍLLO: *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representaciones y expresividad de las culturas*, Madrid: Ramón Areces, 2007.

<sup>18</sup> Karen TRANBERG-HANSEN: *Salaula. The World of Secondhand Clothing in Zambia*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.



que va debajo. Para lograrlo, el antropólogo debe servirse de los aportes de otras ciencias sociales, recurriendo a la historia, la sociología y la economía:

Clothing research is not a separately identifiable part of anthropology; it shares the general reorientations of the disciplines that also study the dressed body. Museum-based research on textiles and cloth overlaps anthropological studies of dress, complicating disciplinary distinctions. Anthropologists are inspired by interdisciplinary scholarship on textiles and dress, dress/costumes history, design/art history and social and economist history<sup>19</sup>.

Dos conceptos de los ya apuntados —la ontología y la superestructura, cultural en este caso— llevan a un texto al que Entwistle no presta demasiada atención en su repaso de los estudios de moda en la antropología. Alfred Louis Kroeber había planteado a comienzos del siglo xx el principio de «pauta cultural», refiriéndose a aquellos principios generales que rigen la cultura y que son ignorados por los portadores de la misma<sup>20</sup>. El arte, la religión, la filosofía estarían regidos por unos elementos superorgánicos, de acuerdo con los cuales el individuo viviría inmerso en su cultura, pero ajeno a estos mismos principios. La moda sería precisamente uno de estos elementos cuya explicación última parece escaparse a la comprensión de lo cotidiano, pues no se halla en la realidad usual de quienes la viven y la adoptan, sino en una explicación metafísica y simbólica superior. Estas consideraciones sobre la moda corresponden al artículo publicado originalmente en 1909 por el antropólogo norteamericano y su tesis central gira en torno a una idea contraria a la planteada por Simmel: la permanencia de las características básicas del vestido por debajo de los cambios apenas importantes que impone la moda en su movimiento constante<sup>21</sup>. En la edición española de *El desarrollo de la teoría antropológica* de Marvin Harris se traduce un fragmento de este artículo:

<sup>19</sup> Karen TRANBERG-HANSEN: «The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture», *Annual Review of Anthropology*, 33, 2004.

<sup>20</sup> Marvin HARRIS: *El desarrollo de la teoría antropológica*, Madrid: Siglo XXI, 1978, pág. 282.

<sup>21</sup> Alfred Louis KROEBER: «On the Principle of order in civilization as exemplified by changes of fashion», *American Anthropologist*, 21, 1919, en línea, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1919.21.3.02a00010/pdf> [consulta: 03-02-2012].



Todos participamos del hábito de hablar ligeramente de cómo la moda de este año trastorna la del pasado. Indudablemente, detalles, orlas, pliegues, fruncidos y volantes, y tal vez colores y materiales, todos los rasgos externos más conspicuos del vestido cambian muy rápidamente. Y en la propia naturaleza de la moda está poner esos detalles en primer plano. Son ellos los que se imponen a nuestra atención y pronto nos dejan la impresión, confusa pero irresistible, de fluctuaciones incalculablemente caóticas, de cambios que son a la vez asombrosos e inexplicables: una especie de velocísimo juego de manos ante el que nos inclinamos en mudo reconocimiento de nuestra incapacidad de controlarlo. Pero por bajo de este laberinto fulgurante, las principales proporciones del vestido cambian sólo lenta y majestuosamente, en periodos que con frecuencia exceden la duración de la vida humana<sup>22</sup>.

Si la esencia del vestido solo cambia en unos periodos largos, cabe preguntarse a qué se debe esta esencia tan poco dada a las alteraciones. Es entonces cuando se vuelve necesario acercarse al mundo de la moda en conjunto con aquello que cubre, tapa o destapa: el cuerpo. Solo cuando la concepción del cuerpo vestido sufre un profundo cambio ideológico y simbólico, se pueden apreciar cambios profundos en la indumentaria que generaran nuevas modas entendidas en el sentido de ciclo largo, de pauta cultural, propuesto por Kroeber. Cabría hablar de «Moda» con mayúscula para los cambios a largo plazo y «moda» con minúscula para esos cambios vertiginosos con los que hoy día la identificamos. Aceptar este punto de vista, sin embargo, sería de alguna manera minusvalorar una parte del fenómeno conjunto, respondiendo quizá a la idea de la aceptación y olvido de esas alteraciones como algo banal y femenino<sup>23</sup>. Sin necesidad de utilizar la mayúscula para identificarla, la moda que aquí interesa es esa que, parafraseando a M. Harris cuando describe el concepto de pauta de Kroeber, aparecería, se llenaría de contenido, desarrollándose majestuosamente y desaparecería tiempo después, asociada con una expresión del cuerpo que depende, en última instancia, de conceptos éticos y morales, de los cuales el traje se convierte en metáfora social. Por todo ello, las categorías de análisis

---

<sup>22</sup> Cit. en Marvin HARRIS: *op. cit.*, pág. 284.

<sup>23</sup> Joanne ENTWISTLE: *op. cit.*, pág. 167: «Durante siglos se ha asociado a la mujer con la inconstante moda, el exhibicionismo banal y el indulgente narcisismo».

de *moda de ciclos largos* habría que entenderlas como aquellas que afectan a lo que permanece inalterable en sus fundamentos y *moda de ciclos cortos* como aquella referida a las variaciones estéticas de corta duración; ambas dimensiones sirven, desde luego, como fundamento teórico transversal para el estudio de la relación existente entre el traje, el vestido, la ropa, el cuerpo que cubre y la sociedad en la que se desarrolla.

Esta línea de pensamiento con una visión diferente a la del sistema-moda, es la que se encuentra también en la obra del sociólogo alemán René König. En su ensayo *Moda y sociología*, tiene presente tanto la moda cambiante y rápida como la moda de ciclo largo de Kroeber. Estos ciclos se corresponderían con lo que él denomina «estilos», unas configuraciones culturales — como el Renacimiento o el Romanticismo — con una larga permanencia en el tiempo, mientras que la moda en sentido más reducido queda reservada para los cambios rápidos dentro de esas configuraciones. Ambos fenómenos se hallan inscritos en unas pautas culturales según las cuales mostramos y modelamos nuestro cuerpo desnudo mediante el vestido:

En verdad la moda es un principio universal de configuración cultural, que puede conformar no solamente el cuerpo del hombre en su totalidad, sino también todos sus modos de manifestación. Por esta razón no debe subestimarse su poder creador cultural, aunque no por eso es idéntica a la cultura en general o la manifestación particular de ésta que llamamos «estilo». Fenómenos como el renacimiento, el rococó, el romanticismo, [...] son modos de configuración, de mayor alcance, de la cultura, recorren a esta en todas sus exteriorizaciones y necesitan cierto tiempo para tomar forma y llegar a un ajuste interno; e inversamente, como formas culturales, demuestran tener un gran poder de permanencia, que también se orienta hacia cierta uniformidad. Es lo que en conjunto denominamos estilo, en contraposición a la moda que es un factor de cambio constante<sup>24</sup>.

Para König, cuerpo, indumentaria y moda forman una unidad expresiva de la naturaleza social del ser humano que, al contrario de la imagen de la moda como algo moderno, se asocia con los inicios de la cualidad humana de poseer una cultura y vivir en una sociedad.

<sup>24</sup> René KÖNIG: *Moda y sociología*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1968.

### *El cuerpo*

En el principio era el Verbo y el Verbo era con Dios,  
el Verbo era Dios...Y aquel Verbo fue hecho carne y  
habitó entre nosotros, lleno de gracia y de verdad.

Evangelio según San Juan

Este conocido versículo de la Biblia sirve bien para introducir la estrecha relación que ha existido siempre entre el mundo físico, tangible, el cuerpo y lo superior, con lo espiritual, la capacidad del ser humano para pensar y reflexionar sobre sí mismo y de expresar esas reflexiones mediante el lenguaje. Pocas son las ciencias que, de una forma u otra, no tengan el cuerpo humano como referente necesario. Aun así, en un momento u otro de su discurso, durante mucho tiempo se ha mantenido una frontera, una separación entre lo corpóreo y lo metafísico, entre lo natural y lo espiritual. Entre lo que corresponde al hombre y lo que corresponde a Dios. La carne y el alma. La naturaleza y la cultura<sup>25</sup>. La manera en la que las ciencias sociales se han apropiado del cuerpo, haciéndolo objeto de su reflexión y tratando de explicar su naturaleza y el devenir de su construcción cultural a una amplia literatura de la que aquí conviene resaltar tan solo algunos textos y, en particular, aquellos que más incidencia han tenido en el análisis utilizado en el presente estudio.

#### EL CUERPO EN LAS CIENCIAS SOCIALES

El cuerpo ha sido objeto de estudio desde el campo de la historia, analizándose las formas de verlo, estudiarlo y comprenderlo que se han dado en el pasado. Los cambios en la mentalidad y la concepción del mundo surgidos con el movimiento renacentista, permitieron desarrollar a los artistas, pintores y escultores, la observación de las formas corporales y su organismo. A partir de la obra de Andrés Vesalio, *De humani corporis fábrica* (1543), los estudios de anatomía humana acercaron el conocimiento de la

---

<sup>25</sup> Bryan TURNER: *El cuerpo y la sociedad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

misma tanto a los médicos como a quienes querían representarla en su exterior y en su interior, por lo que destacan aquellos tratados iluminados con extraordinarios dibujos en los que se mostraba al hombre no solo desnudo de ropas, sino desnudo de piel y carne, hasta mostrar los huesos mismos, buscando quizá el lugar en que se aposentaba el alma.

Son muchos los textos que ilustran la concepción que sobre el cuerpo humano, vestido y desnudo, se ha tenido en los últimos quinientos años de historia en Occidente. Como referente y compendio de estos estudios se puede destacar la obra en tres volúmenes *Historia del cuerpo*, dirigida por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello<sup>26</sup>, y su lectura ha sido un referente principal para la elaboración del presente trabajo. La obra mantiene en todo su recorrido una mirada transversal que trata el cuerpo desde distintas perspectivas, tales como la medicina y la higiene, la religión y la magia, el arte o la sexualidad, dedicando un especial interés al cuerpo cultivado mediante el deporte. El primer tomo se centra en el marco temporal que transcurre desde el Renacimiento a la Revolución Francesa, fase en la que, como glosa el propio Alain Corbin, se pasa de un cuerpo medieval oscuro y desconocido a un cuerpo desnudo, culturizado y moderno<sup>27</sup>. Ese mismo cuerpo, a la vez, se muestra vestido ante la sociedad y establece mediante el atuendo sus códigos de comunicación; como explica Daniel Arasse en la parte dedicada a la carne y a la gracia:

Muy raros en el siglo XIV y XV, los retratos que muestran la figura entera, de pie o sentada, se hacen frecuentes en el siglo XVI y, al destacar la vestimenta de la figura, esta presentación permite articular, a veces con mucha precisión, la construcción social de su apariencia física, gracias al tipo de ropa, de los colores de la tela, de los adornos honoríficos y ornamentales, etc<sup>28</sup>.

En el segundo volumen se estudia el cuerpo desde finales del siglo XVIII

<sup>26</sup> *Historia del cuerpo*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello [dirs.], Madrid: Taurus, 2005.

<sup>27</sup> Alain CORBIN: *op. cit.*, I, introducción.

<sup>28</sup> Daniel ARASSE: «La carne, la gracia, lo sublime», en *Historia del cuerpo...*, I, pág. 430.

a la Gran Guerra. Se aborda aquí su concepción moderna, nacida de la racionalidad del Siglo de las Luces, usando los mismos principios transversales generales que se aplican para el primer volumen, aunque dotándolos ahora de una cualidad sensual propia del siglo XIX:

En general los historiadores se han mostrado olvidadizos con la tensión que se establece entre el objeto de ciencia, de trabajo, el cuerpo productivo, experimental, y el cuerpo como fantasía [...]. El cuerpo gozoso, el cuerpo sufriente, el cuerpo imaginado encuentran en él (en el texto) al menos un lugar equivalente al del cuerpo disecado o el cuerpo cultivado<sup>29</sup>.

La sociología ha prestado especial atención al tema y buena muestra de ello es el texto de Brian Turner *El cuerpo y la sociedad*<sup>30</sup>. La historia y la sociología, por otra parte, se han dado la mano en otros textos que han proporcionado explicaciones del tratamiento del cuerpo en el pasado desde una perspectiva de las concepciones sociales que lo envuelven. En su libro *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Norbert Elías repasa desde la Edad Media las maneras en las que la cortesía, la contención y el decoro han marcado el camino de la conducta social adecuada, lo que ha supuesto a lo largo del tiempo una coerción, manipulación y ocultación del cuerpo, tanto mediante los gestos como por el uso de vestiduras, destinadas a mostrar públicamente la buena educación —el *grado de civilización*— del individuo social<sup>31</sup>. Richard Sennet, por otra parte, estudió la relación histórica entre el cuerpo y el crecimiento de la ciudad en su libro *Carne y piedra*<sup>32</sup>. Moda y cuerpo han sido abordados desde esta misma disciplina además en la ya citada obra de Joanne Entwistle.

---

<sup>29</sup> Alain CORBIN: *op. cit.*, II, introducción.

<sup>30</sup> Bryan TURNER: *op. cit.*, *passim*.

<sup>31</sup> Norbert ELÍAS: *El Proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>32</sup> Richard SENNET: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997.

## EL CUERPO EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL Y CULTURAL

Los estudios del cuerpo tienen un temprano comienzo en la antropología social y cultural, y en particular en relación a sus alteraciones culturales, como los tatuajes<sup>33</sup>. Especial importancia tiene el artículo de Marcel Mauss, «Técnicas y movimientos corporales»<sup>34</sup>. En la enumeración de tales prácticas, Mauss encuentra referencias a sus variaciones de acuerdo con las edades del hombre, en tanto que niño, adolescente y adulto, y en cuanto que corre, salta o baila; técnicas relacionadas incluso con la sexualidad, aunque no técnicas corporales con respecto al vestido o al lavado y cuidado del cuerpo. Pero, como ocurre con los primeros textos de moda de Kroeber, se produce un cierto vacío en la literatura antropológica hasta los años sesenta cuando, otra vez, los enfoques desde los que se aborda el estudio del cuerpo se multiplican. Es entonces cuando se analiza el cuerpo medicalizado<sup>35</sup> que tanta importancia tuvo en los estudios sociales en el siglo xx<sup>36</sup>; un aspecto especialmente importante para lo que aquí se aborda: el estudio del cuerpo simbólico<sup>37</sup>. El nexo de unión entre todos estos enfoques es plantear el cuerpo como una construcción cultural, contribuyendo a que desaparezca la separación entre el cuerpo como algo directamente surgido de la Naturaleza —y, por lo tanto, propio de las ciencias naturales— y la mente como algo espiritual, del pensamiento —propio, entonces, de las ciencias humanas y en particular de la filosofía—. Hoy, la frontera cuerpo-mente o cuerpo-cultura tiende a superarse teóricamente y la cualidad física del ser humano corpóreo no se disocia de su capacidad cognitiva y simbólica, formando parte de una misma unidad de conocimiento. Así lo explica François Loux cuando escribe:

Por medio del vestido, de los ritos y la preparación de alimentos, el hombre hace de su cuerpo una cultura, pero para ello se apoya en la naturaleza: se viste con fibras vegetales, de lana y seda; ingiere verduras, carne, pescado; se cura con plan-

<sup>33</sup> Honorio Manuel VELASCO MAÍLLO: *op. cit.*, pág. 24 y ss.

<sup>34</sup> Editado en España en Marcel MAUSS: *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos, 1971.

<sup>35</sup> André LE BRETON: *Cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

<sup>36</sup> *Historia del cuerpo...*, III, pág. 24.

<sup>37</sup> Honorio Manuel VELASCO MAÍLLO: *op. cit.*, *passim*.

tas, animales, con sus propias secreciones. De esta forma el cuerpo se convierte en el crisol de encuentro entre naturaleza y cultura, la base misma sobre la que se fundamenta toda acción simbólica<sup>38</sup>.

En tanto que realidad cultural, el cuerpo siempre es una realidad intervenida, modificada, expuesta a la vez que oculta por la cultura que le es intrínseca. Los estudios sobre la moda olvidan muchas veces que la ropa no es una tela colgada de una percha, ni un objeto en una tienda como resultado final de una cadena de producción. Tampoco se puede reducir a un simple boceto en un álbum de diseño. El traje, el atuendo, tiene identidad como tal en tanto que recubre un cuerpo; una realidad de carne y hueso que se presenta socialmente velada para ser vista e interpretada de acuerdo a unos preceptos morales, a una ética de la imagen que tiene sus propias modas y sus propios ciclos evolutivos. El vestido se convierte en —y es símbolo de— la carne física que recubre. El traje es la alegoría externa de lo que un individuo piensa de sí mismo, del grupo al que pertenece y de las normas por las que esa misma comunidad se rige. El traje trasciende la sencilla materialidad de la tela, del corte o del diseño y va a la esencia misma de cómo, en un momento dado y en una sociedad determinada, se concibe el mundo en el que se vive.

Siguiendo a Joanne Entwistle, mediante el envoltorio del cuerpo desnudo que se oculta, que se conoce a la vez que se ignora, el ser humano y particularmente la sociedad occidental han utilizado la ropa como un medio de comunicación social<sup>39</sup>. Mediante el vestido y el adorno hemos expresado nuestro sexo y nuestro género, así como la disponibilidad sexual de acuerdo a nuestra posición social de solteros, casados o viudos. Se ha separado a la infancia y la juventud de la edad adulta; las convicciones religiosas y la dedicación dentro de las mismas, el oficio que al que se pertenece o se desempeña y sobre todo, el poderío económico y el status social que se han visto reflejados en los atuendos, sus telas y sus colores. El traje ha sido y aún es, una comunicación no verbal tanto de ideas y criterios como de la adscrip-

---

<sup>38</sup> Françoise LOUX: *El cuerpo en la sociedad tradicional. Prácticas y saberes populares*, Barcelona: José J. de Olañeta, 1984, pág. 15.

<sup>39</sup> Joanne ENTWISTLE: *op. cit.*, cap. I.

ción a un grupo humano. En definitiva, la identidad representada en lo que se viste. A través de la indumentaria se han expresado ideologías, creencias y pensamientos o estados de ánimo, creando en cada momento la imagen social que se quiere proyectar ante los demás. Las tareas humanas de hablar y pensar se manifiestan en otra tarea única de nuestra especie: el vestir.

Ningún otro animal cubre su cuerpo intencionadamente con elementos extraños. Ningún ser vivo dedica tiempo a la fabricación de elementos no naturales que la adornen; los seres humanos sí. Ningún miembro de cualquier pueblo, tribu o grupo étnico conocido se presenta ante los demás totalmente desnudo. Pese a la percepción que nuestro pensamiento occidental nos pueda dar con respecto al pudor y las partes cubiertas o descubiertas de nuestra anatomía, el ser humano siempre ha utilizado algún elemento para revestir, adornar o engalanar su cuerpo. Piel, hierbas, telas o el mismo barro aplicado como una segunda piel han servido para tal fin. Desde las complicadas vestiduras de las mujeres renacentistas europeas, hasta la escasa piel de foca que cubría a los indios *onas* de Tierra de Fuego, pasando por las elaboradas pellizas de los *inuit* o el escaso cingulo de los indios amazónicos, hemos usado la ropa como un lenguaje, constituyendo una expresión única del ser humano como ser simbólico. Vistiendo y desnudando partes de su cuerpo, modificando el mismo mediante diversas manipulaciones —tatuajes, maquillajes, escarificaciones— se han creado códigos de comunicación exclusivos de nuestra naturaleza cognitiva y simbólica. Norbert Elias atribuye la naturaleza humana a nuestra especie por su capacidad para hablar y pensar<sup>40</sup>; tareas que llevan a comprender el mundo por medio de la construcción de categorías que se comparten y entienden. Categorías compartidas y entendidas por medio del habla. Se trata de hechos y tareas eminentemente culturales<sup>41</sup>. Lo que parece olvidarse es que los protagonistas de estas tareas no solo no van desnudos, modificando de algún modo su cuerpo, sino que su indumentaria obedece a un código simbólico que genera moda en el sentido que Kroeber o König daban a la palabra. La tarea de vestirse es exclusivamente humana.

<sup>40</sup> Norbert ELIAS: *La teoría del símbolo*, Barcelona: Península, 1994.

<sup>41</sup> Honorio Manuel VELASCO MAÍLLO: *Hablar y pensar...*, pág. 28.



*Identidad y alteridad. Procesos de agregación y segregación*

En tanto que se viste o se desnuda, el Hombre ha creado y crea una imagen de sí mismo, que se construye a partir de su identidad como individuo único y continúa como miembro de una familia, de una clase o de un pueblo. La ropa es un elemento clave que nos permite establecer un *yo* individual, la pertenencia a un *nosotros* en el que se identifica a sí mismos como integrantes de un mismo grupo, frente a un *ellos*, a unos *otros* que visten de forma diferente<sup>42</sup>. No es necesario ir a lejanas tierras para encontrar estas diferencias, no es necesario apenas recordar al indio americano que, tapado apenas con un pequeño cubre-sexos, con el cuerpo pintado y adornado de plumas, o al africano que luce un faldellín de hierbas y los miembros desnudos llenos de dibujos y que serían ejemplos del salvaje opuesto al civilizado occidental, domesticado por el traje de tres piezas y la corbata, y por los dictados sociales sobre lo que debe vestirse<sup>43</sup>. Basta pensar en este mismo individuo occidental, refiriéndonos al marco temporal que se estudia en este trabajo, con su cuello duro y sombrero hongo, frente al obrero de camisa de cuello de cabezón y gorra, el salvaje urbano y proletario al que las bastas telas diferencian del civilizado y acomodado burgués.

Todo forma parte de un mismo proceso ritualizado de identificación, de creación de una identidad/alteridad, de la construcción de la imagen que una persona tiene de sí misma en tanto que individuo o miembro de un grupo determinado<sup>44</sup>. Siguiendo a Víctor Turner, cuerpo y vestido son partes integrantes de una misma unidad simbólica y, como tal unidad, son considerados en los fundamentos teóricos de este trabajo cuya agencia social, cubrir el cuerpo con ropa, puede tener múltiples significados y significantes<sup>45</sup>. Los principios establecidos por el antropólogo escocés en sus teorías

---

<sup>42</sup> *Constructores de otredad*, Mauricio F. Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas [comp.], Buenos Aires: Antropofagia, 2004.

<sup>43</sup> Roger BARTRA: *El salvaje en el espejo*, Méjico: Era, 1998.

<sup>44</sup> Gerd BAUMMAN: «Gramáticas de identidad/alteridad. Un enfoque estructural», Francisco Cruces Villalobos y Beatriz Pérez Galán [comp.], *Textos de la Antropología contemporánea*, Madrid: UNED, 2010.

<sup>45</sup> Víctor TURNER: *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1980.

para el análisis del ritual, especialmente los conceptos de *arena*, *communitas* y *liminaridad* serán particularmente tenidos en cuenta en el estudio y desarrollo del tema central de este trabajo de investigación, junto con otra forma de análisis de la interacción social, el *campo*, procedente en este caso de la teoría analítica de Pierre Bourdieu<sup>46</sup>.

Para Turner, el símbolo es «una cosa de la que, por general consenso, se piensa que tipifica naturalmente, o representa, o recuerda algo, ya sea por la posesión de cualidades análogas, ya por asociación de hecho o de pensamiento»<sup>47</sup>. Un vestido que recubre un cuerpo es un medio simbólico para representar y recordar la concepción ideológica, el referente ético que rige el comportamiento social y las normas de la presentación del mismo, y responde a unos paradigmas mantenidos en un periodo largo de tiempo.

La *liminaridad* es un concepto a su vez relacionado con los ritos de paso, que Turner retoma de los estudios realizados por antropólogo francés Arnold van Gennep a principios del siglo xx<sup>48</sup>. Todo rito de paso supone un proceso inicial de segregación del grupo, estado de marginalidad y agregación posterior de nuevo al grupo bajo unas condiciones diferentes marcadas por la realización del propio rito de paso y que suponen cambios en la situación social del individuo con respecto a su sociedad, que lo clasifican de forma diferente con respecto a la misma<sup>49</sup>. Vestirse conlleva continuos estados de *liminaridad*, de separación y anexión que no solo tienen que ver con la edad, como ataviarse de niños o de mayores cuando el cuerpo cambia, o con el estatus del estado civil, cuando mediante unas ropas se manifiesta una acción corporal específica referida a la actividad sexual socialmente sancionada y de la asunción de los demás deberes para la familia que conlleva el matrimonio. También se producen *liminaridades* más cotidianas y no menos significativas, como el desvestirse para acostarse y levantarse —en el tránsito del sueño a la vigilia, del descanso a la actividad— o para

<sup>46</sup> Pierre BOURDIEU: *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

<sup>47</sup> Víctor TURNER: *op. cit.*, pág. 21.

<sup>48</sup> Arnold Van GENNEP: *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza, 2008.

<sup>49</sup> Víctor TURNER: *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus, 1988.

bañarse, desnudando y desprotegiendo el cuerpo que se vuelve vulnerable sin la salvaguarda de las ropas.

Estos estados de *liminaridad* temporal permiten acercarse al concepto de *communitas*, de comunidad de personas relacionadas por una experiencia ritual común, por un factor singular o general que las une dentro de una misma identidad y cuya duración puede abarcar la vida entera de un individuo o momentos precisos de la misma. Turner tipifica estas *communitas* como grupos humanos pequeños que se consideran a sí mismos como iguales, basados más en la solidaridad y en las emociones que en la racionalidad, y a las que subdivide en tres grupos de acuerdo con su durabilidad: la *espontánea* o *existencial* inherente a la propia existencia de la identidad del ser humano, la *normativa* cuando se aceptan unas normas que mantienen cohesionado el grupo y la *ideológica*, que mantiene una relación con las concepciones de un mundo idealizado en el que las condiciones de vida siempre serían las óptimas<sup>50</sup>. La moda en su forma de ciclo largo agrupa en realidad a comunidades extensas. Este concepto de *communitas* ideológica puede extenderse a todas aquellas sociedades que aunque difieran en otras condiciones de *communitas* normativa o temporal, tienen como referencia para la gestión de su cuerpo y su envolvimiento indumentario una pauta cultural que las engloba bajo un conocimiento común del lenguaje simbólico de un traje.

#### EL RITO DEL RETRATO

Incluso engalanarse para posar ante un fotógrafo, vestirse para el retrato, constituye un acto de *liminaridad*, un rito de paso iconográfico. La fotografía aportó una nueva forma de conservar la imagen para el recuerdo que, hasta entonces, no estaba a disposición de la mayor parte de la gente. Posar para la imagen fotográfica pasó a ser una opción que, debido a su coste asequible, la nueva tecnología ponía al servicio de todas las clases sociales cambiando la percepción que del retrato y su función social se tenía hasta entonces<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Víctor TURNER: *La selva...*, cap. III.

<sup>51</sup> Gisèle FREUND: *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

Cómo acto voluntario de acudir a un estudio o de aprovechar la presencia de un profesional ambulante, la acción de retratarse conlleva una preparación del cuerpo en cuanto a limpieza, peinado, vestido y engalanamiento destinado a proporcionar el mejor aspecto de la persona ante el objetivo, que continúa con el acción de posar ante la cámara en sí misma, buscando la postura y el gesto premeditado destinados a la obtención de la mejor imagen posible, siguiendo unos cánones preestablecidos y que se corresponden ellos mismos a modas de ciclo corto inmersas en la moda de ciclo largo que supone acudir a los servicios de un profesional de la instantánea para fijar la imagen propia en un momento mínimo detenido en el tiempo.

Todo este conjunto de gestos elaborados y decisiones previas enfocados a una *agencia* particular, la de posar para la fotografía con intención premeditada de obtener la mejor imagen posible de una persona, suponen un rito de paso en sí mismo. Se trata de una *liminaridad* que separa a quien se retrata de la cotidianidad de los días de trabajo y de los actos propios de la festividad reglada, creando un estado de separación que supone tanto el tiempo de apartamiento de lo habitual mientras se prepara el cuerpo con todo lo que conlleva de acicalamiento y vestido, como el tiempo de posar para el fotógrafo. Una vez cumplido el rito, una vez hecho el retrato, el periodo de *liminaridad* termina con la reintegración de la persona a la rutina de los gestos habituales del cuerpo y el vestido.

### *Campos y habitus. Cuerpo y moda de ciclo largo*

Del sociólogo francés Pierre Bourdieu se toma aquí el concepto de *campo* para explicar el espacio social en el que cuerpo y traje interaccionan para crear una imagen social de pertenencia de grupo, atendiendo a las consideraciones aportadas previamente de agrupaciones por sexos, posición económica, profesión e incluso adscripción territorial. Para Bourdieu, el *campo* es un lugar de interacción y conflicto, como un área de lucha y disputa entre los que disponen de un capital mediante el cual quieren obtener el poder,

cuestión que abordó específicamente en relación a las luchas de poder dentro de los círculos de la alta costura:

Llamo campo a un espacio de juego, a un campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico. En este campo particular que es la alta costura los dominantes son los que poseen mayor grado de poder de constituir objetos por el proceso de la firma (la griffe); son aquellos cuya firma tiene el precio más alto<sup>52</sup>.

No es este el sentido, sin embargo, con el que se toma aquí este principio. El *campo* que se manejará como presupuesto teórico, alude al término como un ciclo de tiempo de iteración ideológica y símbolos representativos, símbolos dominantes del ritual del vestido, de mayor durabilidad que la que supone el concepto contemporáneo de moda, no exento de cambios y de conflictos, pero en el que los paradigmas no se transforman con rapidez. Es el campo donde quienes tienen el poder dictan las normas de cómo se debe vestir y mostrar el cuerpo de acuerdo con unos principios y modelos de presentación, cuyas pautas cambian poco a poco y de forma lenta, adsorbiendo las novedades y adecuándolas a las formas aceptadas de hacer las cosas. Es el propio campo del *habitus* entendido de acuerdo a cómo lo describe Bourdieu:

El *habitus* como sistema de disposiciones en vista de la práctica, constituye el fundamento objetivo de conductas regulares y, por lo mismo, de la regularidad de las conductas. Y podemos prever las prácticas [...] precisamente porque el *habitus* es aquello que hace que los agentes dotados del mismo se comporten de cierta manera en ciertas circunstancias<sup>53</sup>.

El *campo* sería el espacio de los cambios lentos, la referencia ideológica que rige los ciclos largos de una conceptualización determinada del cuerpo expresada mediante la moda.

---

<sup>52</sup> Pierre BOURDIEU: *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, 1984, pág. 215 y ss.

<sup>53</sup> Pierre BOURDIEU: *El sentido práctico...*, pág. 85 y ss.

*Arena y política. La moda de ciclo corto*

Un espacio social diferente es el creado por el concepto de *arena* propuesto por Turner y que es adoptado aquí en relación a las connotaciones políticas que conlleva, y que, según Ted C. Lewellen, no tiene una fácil definición:

Arena: No existe acuerdo sobre el significado de este término, pero tanto la teoría procesual como la teoría de la acción lo utilizan para delimitar una pequeña área, dentro del terreno político, donde individuos o facciones compiten entre sí<sup>54</sup>.

En relación con un campo teórico para el estudio de la moda y el cuerpo, supone un espacio social delimitado en un periodo concreto, en el que la interpretación de los paradigmas referentes por los que se rige el traje, no la pauta cultural a la que estos pertenecen, cambia y difiere en función de los distintos regímenes gubernamentales y de las circunstancias políticas derivadas de los mismos. Como acción política una *arena* crea una moda de ciclo corto en la que el aspecto general de la ropa sufre alteraciones claramente identificables, pero las normas últimas instituidas con respecto a cómo se presenta socialmente el cuerpo que estas cubren y modelan, no son modificadas en la misma medida, construyendo distintas apariencias sobre presupuestos establecidos y aceptados. Se podría asimilar este concepto de modas de ciclo corto asociadas con la *arena* de la política con la definición de *estilos* dada por König, que se suceden en un espacio temporal e ideológico más amplio constituido por el concepto de *campo*.

La concepción del cuerpo femenino aceptada desde el Renacimiento establece un paradigma que insistirá en presentarlo con el pecho apretado, la cintura remarcada y la cadera ensanchada, y constituye un ciclo de moda larga; un *campo* en el que el *habitus* asociado con la estética corporal de la mujer impone cómo debe vestirse. Se trata de un tipo establecido que se repite en los verdugados del siglo XVI, los guardainfantes y tontillos del XVII y del XVIII, y que alcanza hasta las crinolinahuecadas del XIX. Como ejemplo de la relación entre ideología política y moda, los vestidos sueltos de cintura alta coincidentes con el movimiento neoclasicista y el imperio

<sup>54</sup> Ted C. LEWELLEN: *Introducción a la antropología política*, Barcelona: Bellaterra, 1994, pág. 169.

napoleónico siguieron durante unas décadas los dictados ideólogos relacionados con las sucesivas *arenas* políticas asociadas con la Revolución Francesa. No sería hasta la Primera Guerra Mundial cuando se pondría fin a esta pauta, iniciándose un nuevo ciclo largo en el que todavía nos hallamos inmersos, si se toma como referente para la apariencia de la mujer vestida el uso de trajes cortos que muestran las piernas.

Cada *arena* política, cada moda de ciclo corto, introduce las tensiones sociales que poco a poco alteran, modifican y readaptan los elementos esenciales del *habitus* indumentario que constituye la esencia del *campo* o moda de ciclo largo. Un acontecimiento de entidad mayor a la *arena*, como la Revolución francesa o una guerra mundial, termina por quebrar el paradigma y crear un nuevo modelo de ciclo de moda larga en el que se normalizan nuevos *habitus* relacionados con ella, comenzando de nuevo el proceso de introducir las tensiones sociales que irán renovándolo y transformándolo poco a poco. Aquí la *arena* se considera como aquel espacio de la vida social en el que los símbolos y creencias de las ideologías dominantes se manifiestan mediante las indumentarias correspondientes con las modas de ciclo corto, en relación con los cambios continuos que crean los acontecimientos particulares y sus consecuencias, centrando aún más y haciendo más evidentes los conflictos y tensiones que forman parte del *drama social*<sup>55</sup>. En un texto sin firma que ilustra una pieza del mes en el Museo Nacional del Traje, se hace referencia a esta relación entre política e indumentaria a finales del siglo XVIII en Francia:

En Francia, la evolución de la indumentaria en estos momentos está tan estrechamente relacionada con la historia y la política que cada acontecimiento significativo se va a reflejar en ella, aunque sea a través de pequeños cambios, especialmente en el vestido femenino. De hecho, en este momento la indumentaria sirve también de propaganda ideológica de la nueva era, de tal manera que los que no

---

<sup>55</sup> Ampliando aquí la definición de Turner para *drama social* más allá de un grupo reducido, englobando las tensiones surgidas en la relación entre las diferentes clases y posiciones sociales de los individuos que conforman asociaciones sociales de mayor entidad. Vid. Victor TURNER: «Dramas sociales y metáforas rituales», *Ithaca*, s.n., 1974.

vestían de una determinada forma podían ser considerados sospechosos de simpatizar con el Antiguo Régimen<sup>56</sup>.

Y aún dentro de estas *arenas*, las ropas con las que se visten los protagonistas del mismo complejo ritual, entendido este como el conjunto de normas que presiden tanto la actividad cotidiana como los días señalados que rompen esta rutina como parte integrante de las acciones y relaciones que componen una comunidad, tienen momentos de expresión estética rápida y fluctuante. Son los *momentos modales*, los cambios de una estación a otra, de un año para otro, la longitud de una manga o el color dominante de las telas. Lo que llamamos hoy, sencillamente, «moda»<sup>57</sup>.

#### EL RITO DE CUBRIR EL CUERPO

Vestirse es un ritual con dos vertientes. Una la constituye acto en sí, cubrir la desnudez mediante unos gestos aprendidos, unos actos que forman parte del aseo diario, del control y ocultación del cuerpo, y cuyo fin es presentarse adecuadamente ante la sociedad. La otra es ese momento de aparición pública cuando la ropa, el atuendo, el vestido se convierte en símbolo dominante y el rito muestra su multivocidad mediante el *lecto* indumentario diferenciado<sup>58</sup>. No es solo el *quién soy* en cuanto al estatus de pertenencia a un grupo por su economía —pobres o ricos; modestos o acomodados— de género y edad —hombres, mujeres, niños, adultos o ancianos— o de estado civil —soltería, matrimonio y viudez—, es reflejo también del *en qué momento estoy* de los muchos actos que componen el gran teatro de la representación social que conforma el discurso vital de una persona y del *cómo quiero que los demás me vean* en cada uno de esos

<sup>56</sup> En línea, [museodeltraje.mcu.es/downloads/Moda-1808.pdf](http://museodeltraje.mcu.es/downloads/Moda-1808.pdf) [consulta: 15.09.2014].

<sup>57</sup> Un elemento que no se debe olvidar en estos cambios son las personalidades singulares que por su posición social, están en disposición de influir en diferentes momentos modales o convertirse en el referente iconográfico de unas determinadas modas de ciclo corto. Son los llamados *iconos* de la moda, que pueden constituirse en referente como parte de un poder establecido, caso de Paulina Bonaparte o Eugenia de Montijo, o por plantear un enfrentamiento con el mismo y alimentar una imagen socialmente escandalosa, como Lord Byron o Coco Chanel.

<sup>58</sup> Víctor TURNER: *El ritual...*, cap. I.



momentos: de trabajo, de ocio común, de fiestas señaladas, los mercados de la semana, la asistencia o participación en los ritos de paso. Unas ropas que además expresan lo privado, lo que se aleja de la esfera pública y corresponden a la intimidad de las personas, un atuendo «de andar por casa», y de lo público, de la necesaria observancia de lo que es aceptado como correcto para presentarse ante la comunidad, identificando de nuevo una sucesión de ritos de paso que suponen pasar de la esfera de lo privado y doméstico para pasar al espacio público y regresar de nuevo a la intimidad. Todas estas acciones y participaciones sociales tienen su ropa, su moda, sus códigos de lectura que en cada época pueden ser leídos por los diferentes actores que participan del drama social del que el atuendo forma parte.

En cada momento de la historia y en cada época se ha resuelto de distinta manera la necesidad humana de protegerse, identificarse y expresarse por medio del vestido. Por esta razón, el vestido, estrechamente ligado al ser humano y asociado al fenómeno de la moda, refleja los gustos estéticos y las tendencias del momento en el que se desarrolla, convirtiéndose así en uno de los signos más visibles de las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales. No en vano decía Balzac, en su *Tratado de la vida elegante*, que «el atavío es el más elocuente de todos los estilos [...] forma parte del propio hombre, es el texto de su existencia, su clave jeroglífica»<sup>59</sup>.

Como explica René König, indumentaria —entendida esta última como el vestido a lo largo de la historia— y moda forman parte del teatro de la representación social. La moda se crea en y para aquellos lugares en los que hay que *ver y ser visto*. El ágora y el foro del mundo clásico, las cortes la Edad Media, los teatros del siglo XVIII, donde se representa la doble obra del escenario y la del público y, por último, la ciudad<sup>60</sup>. Una urbe que despegaba al mismo ritmo que la industria y el capitalismo, opuesta en su vistosidad, en sus gustos rápidos por lo moderno, al mundo campesino anclado en sus valores tradicionales<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Amalia DESCALZO LORENZO: *op. cit.*, pág. 1.

<sup>60</sup> René KÖNIG: *op. cit.*, pág. 41.

<sup>61</sup> Un clásico de esta situación en Asturias se encuentra en *La aldea perdida*, obra ya citada de Armando Palacio Valdés. El escritor trató el crecimiento urbano y la transformación del mundo rural,

Como indumentaria, el «traje asturiano» o «traje del país» se inicia con la *arena* política del regionalismo asturiano surgida del pensamiento romántico de mediados del siglo XIX, iniciando un ciclo de moda larga constituido por el *habitus* o costumbre de ataviarse con un atuendo identificativo del territorio y de la identidad asturiana, que tiene como referente conceptual la institucionalización de unas modas campesinas populares como elemento visual y simbólico de la condición de Asturias como identidad cultural singular y diferenciada. La representación de esta conceptualización se ha visto sometida a los cambios impuestos por las sucesivas *arenas* que han marcado la política tanto española como asturiana desde entonces, creando sucesivos ciclos de moda corta dentro del uso y la tradición de vestirse de asturianos. De cada uno de estos pasos y de las diferentes expresiones estéticas en el aspecto formal y en la visualización del cuerpo con él vestido, ha dejado constancia la fotografía, documento inapreciable para comprender la asimilación por parte de la sociedad asturiana de un traje identitario y del continuo proceso de cambio y continuidad del mismo, separado y aceptado como diferente a los demás atuendos vestidos en Asturias desde finales del siglo XIX y principios del XX.

#### FONDOS DOCUMENTALES

##### *Fondos fotográficos*

La documentación aportada por el registro fotográfico ha ido abriéndose camino poco a poco en el ámbito de las ciencias sociales como una más de las muchas fuentes de información con las que cuenta un investigador. Se ha hecho historia de la fotografía en sí misma y se la ha utilizado como materia para ilustrar hechos y acontecimientos del pasado, pero pocas veces se la trató directamente como fuente de información primaria para una investigación. Este sin embargo ha sido el caso para el estudio realizado en es-

---

contraponiendo tanto a la ciudad de Oviedo como a la minería contra las formas tradicionales de explotación agraria.

tas páginas, en la que la documentación fotográfica es utilizada como base fundamental para la argumentación. No se trata de utilizar las imágenes para ilustrar un texto, sino de que texto e imagen funcionen como elementos conjuntos para establecer una teoría y documentarla fehacientemente. Las imágenes serán la cita y el documento necesario, parte integrada del discurso y no una aportación prescindible que lo acompañe.

Si concebir y fijar por escrito un discurso histórico para después ilustrarlo con fotografías es, sin lugar a dudas el proceso claro del historiador, se le puede dar la vuelta a dicho procedimiento y considerar a aquellas no como elementos ilustradores accesorios, divulgativos, ya que las imágenes alegran el texto, sino un elemento documental prioritario, esencial, para a partir de la información suministrada visualmente en función del universo acotado espacio-temporalmente en cada foto, elaborar un discurso histórico, ayudándose del resto de fuentes históricas que no habrán de desdeñarse ni mucho menos<sup>62</sup>.

Tales principios pueden ser extendidos a trabajos realizados en el campo de la antropología social, como explica Carmelo Lisón Arcal:

[...] poner de manifiesto las grandes posibilidades que nos ha venido ofreciendo la fotografía, tanto para recopilar información como para analizarla y presentar resultados, en contraste con el hecho de que todavía encontramos reticencias a su utilización de forma sistemática y habitual en el campo antropológico<sup>63</sup>.

El soporte fotográfico, en este caso y dado que se constituye en documento fundamental para el trabajo, se maneja aquí con unas condiciones de catalogación que han de ser explicadas. En el conjunto de imágenes empleadas solo se utilizará nota informativa para los fotógrafos profesionales o para aquellos otros cuyo trabajo ha sido objeto de estudio o publicación. Las fotografías ob-

---

<sup>62</sup> Emilio Luis LARA LÓPEZ: «La fotografía como documento histórico-artístico y antropológico. Una epistemología», *Revista de Antropología Experimental*, 5, 2005, en línea: <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf> [consulta: 08.12.2012].

<sup>63</sup> José Carmelo LISON ARCAL: «Investigando con fotografía en antropología social», Antonio Cea Gutiérrez, Carmen Ortiz y Cristina Sánchez-Carretero [eds.], *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid: CSIC, 2005, pág. 13.

tenidas por aficionados y particulares se consignarán únicamente en el pie de foto. En caso de ser un autor anónimo, no se hará mención de tal condición dándose por sobreentendida al no figurar ninguna autoría. La mayor parte de los documentos gráficos pertenecen a la Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies, por lo que solo se las identificará con su número de archivo, que corresponde con la notación adquirida al ser digitalizadas<sup>64</sup>.

El archivo de la biblioteca pública «Ramón Pérez de Ayala» a su vez, se compone de una colección de tarjetas postales desde 1890 hasta el presente, en las que aparecen distintos temas como paisajes, fiestas y tipos populares de Asturias, vestidos muchos de ellos con el traje regional. Así mismo, se conservan los archivos del diario *Región*. Las reproducciones de estas imágenes irán acompañadas de su localización y correspondiente número de registro. El fondo de *El Oriente de Asturias*, semanario publicado en Llanes desde 1868, reúne una valiosa fototeca, recopilada en su mayor parte por Manuel (Lolo) Maya Conde. Como archivo carece de una organización al uso. No está inventariado ni numerado ni cuenta con ejemplares escaneados. Las fotografías se reúnen en álbumes o carpetas, rotuladas de acuerdo con el tema principal de las mismas: indianos, personajes de Llanes, fiestas, etc. Un gran número de ellas se ha ido publicando en la colección *Llanes y su Historia*, así como en otras publicaciones pertenecientes a la editorial de este periódico. Las utilizadas aquí corresponden a escaneos realizados por la autora directamente de los originales presentes en el archivo, haciendo constar únicamente su procedencia y los datos que la propia fotografía pueda aportar. En encuesta directa a Lolo Maya, realizada en mayo de 2013, aproximó el contenido total de la fototeca en varios miles, que comprenden desde cartas de visita realizadas en los años sesenta del siglo XIX hasta fotografías contemporáneas, pertenecientes mayoritariamente a fotógrafos llaniscos o que ejercieron en esta villa, aunque se pueden encontrar obras de otros autores españoles, europeos e hispanoamericanos.

---

<sup>64</sup> En la Fototeca de Asturias, en línea, <http://museos.gijon.es/page/9864-fototeca-de-asturias>, se puede consultar una parte de los fondos fotográficos del Muséu del Pueblu d'Asturies, acompañados de las correspondientes fichas informativas.

## FOTOGRAFÍA Y ANTROPOLOGÍA

## Lo formal y lo subjetivo

El manejo de esta documentación requiere, de todos modos, aclarar una serie de cuestiones de método importantes que permitan elaborar partiendo de ella un discurso coherente. En primer lugar se debe tener un conocimiento básico de la historia de la fotografía en el momento y lugar que nos ocupa, sus métodos y sus técnicas, que ayudarán a perfilar una datación lo más aproximada posible a estos materiales<sup>65</sup>. Los procesos de fijación y positivado de imágenes constituyen una buena forma de aproximación cronológica, especialmente si se trata de aquellas que fueron muy utilizadas, como los positivos a la albúmina sobre papel. Hay que tener en cuenta que pese a su popularidad, muchos de estos métodos no fueron los únicos utilizados en un mismo periodo cronológico y que algunos continuaron usándose de forma residual tiempo después de su momento de máxima utilidad<sup>66</sup>.

Asimismo, el aspecto formal referido al tamaño final de la fotografía<sup>67</sup>, al igual que aspectos variados que forman parte de su estética, como los telones de fondo, las poses estudiadas y las composiciones de grupos, nos hablan de quién y por qué se hacía una fotografía, de las posibilidades económicas de invertir en la misma y del objetivo final con el que se realizaba. Pese a la pretensión de atrapar la realidad en un momento —de donde le viene su nombre de «instantánea»—, nada puede ser más incierto que una calificación de esta naturaleza. Como sinónimo de instantánea se ha utilizado el término «composición», que remite a la pintura y que, como en el caso de esta última, explicita claramente que la imagen se ha organizado,

---

<sup>65</sup> La cronología de los adelantos técnicos en fotografía a lo largo de los siglos XIX y XX se detalla en Gerardo F. KURTZ: *La fotografía. Recurso didáctico para la historia*, 2, 1994, en línea, <http://www.terra.es/personal/gfkurtz/andorr/Anddesar.html> [consulta: 08.12.2014].

<sup>66</sup> Gemma PUENTE PEINADOR: *Morfología de los materiales fotográficos*, inédito, fondos documentales del Muséu del Pueblu d'Asturies.

<sup>67</sup> El cliente podía elegir entre distintos tamaños, cada uno a un precio acorde con sus dimensiones. Las más pequeñas son las conocidas como «carta de visita», en torno a los 6 x 10 cm. Las llamadas «cartas americanas» fueron el tamaño más popular a finales del siglo XIX, entre los 10 x 15 cm, generalmente. Las cartas conocidas como «salón» alcanzaban los 20 x 30 cm. Vid. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Los fotógrafos de Oviedo...*, pág. 65.

arreglado y preparado para obtener un determinado fin: transmitir a quien mira una imagen escogida y premeditada por parte de quien posa o retrata.

Cuando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos. Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, la fotografía es una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos<sup>68</sup>.

Se trata por tanto de una construcción del *yo*, del *nosotros*, del fotografiado y del fotógrafo, destinada a ser interpretada de acuerdo con unos códigos simbólicos por un *yo* o un *otro* que miran y reconocen esos símbolos. El retrato crea, por su misma naturaleza de representar a un individuo o un grupo de individuos unidos por una identidad común que les lleva a ponerse ante la cámara, un espacio de identidades y alteridades: de afinidad o desigualdad en función de la intencionalidad con la que se haya hecho y de cual sea su destino de uso. No es lo mismo un retrato enviado desde la emigración, un recuerdo de matrimonio o un posado con un disfraz festivo. Tampoco es lo mismo una imagen hecha para la exhibición pública en álbumes o expuesta como un cuadro, que una tarjeta de visita o la pequeña efigie dedicada que se envían entre sí los enamorados, acompañada de un escrito en el que se manifiestan emociones y sentimientos privados. La fotografía no es un mundo plenamente objetivo, sino cargado de subjetividades, y toda imagen utilizada como fuente documental debe someterse a esta crítica, puesto que de no hacerlo supondría perder una parte importante de la propia acción de fotografiar, según refleja el filósofo Vilem Flusser:

La actitud acrítica es peligrosa porque la «objetividad» de la imagen técnica es una ilusión. Las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas. De hecho, son un complejo simbólico aún más abstracto que las imágenes tradicionales<sup>69</sup>.

<sup>68</sup> Susan SONTAG: *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara, 2002, pág. 20. Richard Avedon (1923-2004) fue un conocido retratista y fotógrafo de modas norteamericano. Vid. en línea, <http://www.richardavedon.com/> [consulta: 14.04.2013].

<sup>69</sup> Vilem FLUSSER: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Méjico: Trilla, 1990, pág. 18.

En tanto que símbolo la fotografía está sujeta a los mismos principios teóricos que se aplican al cuerpo y a la moda, por lo que su análisis es objeto de las mismas consideraciones referidas a pautas morales de referencia con larga durabilidad social, reflejadas en las imágenes de las gentes vestidas según su clase, su estatus o su momento vital y siguiendo unas normas estéticas; y que posan para el retrato siguiendo unos códigos establecidos que varían estéticamente según diferentes momentos modales, sin alterar la esencia misma de la costumbre establecida que supone posar para el retrato. Si partimos de una acción simbólica particular que es la de vestirse, cubrir el cuerpo con telas, la de posar para el objetivo no lo es menos, constituyendo un *habitus* continuado en el tiempo, que se ha manifestado de acuerdo a distintos modelos desde los inicios de la fotografía hace 175 años, generando una vinculaciones efímeras entre los que se fotografían, quien los fotografía y quien mira esos retratos, con la referencia última de cuáles son las razones por las que lo hacen, constituyendo esa misma acción de fotografiarse un estado de *liminaridad*, de apartamiento temporal de la sociedad en tanto que dura el tiempo de hacerse el retrato y que perdura en el resultado de la misma como un elemento de la memoria.

#### ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS

Se considera como fecha oficial del nacimiento de la fotografía 1826, cuando Nicéphore Niépce logra fijar sobre una placa de peltre la imagen de los edificios que rodeaban el patio de atrás de su casa. Algo más de una década después, en 1839, Louis Daguerre da a conocer su método para asentar una imagen sobre una placa de cobre, un invento que Francia ofreció como regalo a toda la humanidad. Pese a este altruismo, no sería su invento el que progresara, pues tenía un inconveniente básico, dado que solo se podía obtener una única imagen con cada exposición. William Henri Fox-Talbot había solucionado este problema en 1840, cuando descubrió cómo repetir indefinidamente, mediante copias por impresión o copias de papel salado, un retrato en positivo a partir de un negativo sobre papel humedecido con yoduro de plata. Al contrario que Daguerre, Talbot no quiso entregar la

patente de su sistema de negativo-positivo hasta casi diez años después, retrasando el abaratamiento y difusión de una forma de reproducir imágenes a la que un amigo suyo, John Herschel, en una carta dirigida a Fox-Talbot en 1839, había definido como «escritura de la luz»: la «fotografía»<sup>70</sup>.

Una vez difundido el sistema de copia fotográfica, los pequeños retratos o *cartas de visita* se hicieron populares en la década de los años sesenta del siglo XIX, cuando el retrato se abarató y se puso de moda entre la burguesía y las clases acomodadas, sustituyendo las antiguas tarjetas de visita por una fotografía. Sus dimensiones podían variar, pero la mayoría no rebasaba los 6 x 10 cm. Fue patentada por André Disdéri, un comerciante francés, a partir de 1854. Había conseguido fijar sobre una placa negativa una misma imagen repetida diez veces, dando como resultado unas fotografías pequeñas pero asequibles. Aunque para muchos no era más que un mercader advenedizo, el propio Disdéri publicará en 1865 unas normas generales para la estética correcta de los retratos. Algunas de ellas afectan a cuestiones que aluden a la técnica, como la nitidez general, los brillos de las tintas, la pureza de los negros y la limpieza de la imagen; pero otras son consideraciones en torno al cuerpo que se fotografía. La forma ha de estar perfectamente definida y mantener una fisonomía agradable, de proporciones naturales, al igual que el entorno en el que se encuentra. Ello implicaba que los fondos fuesen sencillos, representando un interior con una silla u otro elemento que sirviese como apoyo, a menudo una barandilla que recuerda la arquitectura clásica<sup>71</sup>. En el retrato de una dama realizado por Ramón del Fresno en la década de 1870 —el polisón recogido hacia atrás fue puesto de moda por C. F. Worth en 1870<sup>72</sup>— apenas una silla y una alfombra profusamente decorada dan ambiente al personaje que posa ante una pared desnuda.

A mediados de los años setenta y en los años ochenta del siglo XIX,

<sup>70</sup> Ilonka CSILLAG PIMSTEIN: *Conservación de fotografía patrimonial*, Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos, 2000, pág. 17.

<sup>71</sup> *Idem*, pág. 21.

<sup>72</sup> James LAVER: *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, 1995, pág. 187.





Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1870. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF013592.



T. Pumariega, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF037008.

al tiempo que se difunde el negativo sobre placa de vidrio<sup>73</sup>, comienzan a funcionar las llamadas «cartas americanas», con un formato de mayor tamaño<sup>74</sup>. A menudo este lleva los bordes recortados a distinto tamaño y recoge información sobre el autor y la localización del estudio en el anverso de la fotografía mediante un escrito o en forma de sello seco. Con la difusión de este modelo, al mismo tiempo que se mantienen los sobrios fon-

<sup>73</sup> El invento de las placas de vidrio corresponde a Frederick Scott Archer, quien crea en 1851 el proceso conocido como «colodión húmedo». Consiste en el recubrimiento de una lámina de vidrio con una solución de nitrocelulosa mezclada con alcohol y agua que, a su vez, se mezclaba con haluro. La evolución y mejora técnica de la fotografía fue muy rápida. En 1888, George Eastman lanzaba la cámara instantánea, la Kodak n.º 1 y el negativo de celulosa. *Vid. Ilonka CSILLAG PIMSTEIN: op. cit., pág. 45.*

<sup>74</sup> De acuerdo con los tamaños, las fotografías tenían distintos nombres dependiendo de que fuesen placas para daguerrotipos o sobre placa de vidrio, y diferentes precios según lo grande que se eligieran. *Vid. Ilonka CSILLAG PIMSTEIN: op. cit., pág. 37.*

dos de etapas anteriores, se diversifican los forillos o fondos que simulan arquitecturas y paisajes, enriqueciendo la ambientación de la fotografía. En el retrato de una dama burguesa realizado por José Bastide en Gijón, la discreción del fondo y del mobiliario contrasta con la rica información que aparece en el faldón<sup>75</sup>. Por contraste, el retrato que T. Pumariiega tomó de una mujer de clase popular hacia 1875, presenta un fondo con árboles y la silla ha sido sustituida por un elemento, una columna, que recuerda la arquitectura clásica. Por el contrario, no se ofrece ninguna información sobre el autor, del que se tienen pocas noticias<sup>76</sup>.

Es interesante destacar la importancia de estos telones o forillos que creaban una ilusión espacial diferente a la realidad del estudio o galería del fotógrafo. Los ambulantes solían llevar alguno con ellos para crear ese ambiente, cuando no colgaban simplemente colchas, mantas y otras telas para figurarlo, como hizo en su momento Juan Evangelista Canellada cuando retrató a los miembros de una familia con el bebé fallecido centrando la imagen, en una de las pocas muestras de las instantáneas de recuerdo de la muerte conocidas como *memento mori* que se puedan encontrar entre los fotógrafos aficionados asturianos.

Los profesionales solían tener unos cuantos de estos forillos a disposición del público y según Lee Fontanella, la calidad y modernidad de los mismos se cotizaba de forma diferente. Quien quería disfrutar de lo último en telones de fondo tenía que pagar por ello<sup>77</sup>. En los anuncios publicitarios de la prensa de la época, los propios fotógrafos aludían a la llegada de nuevos forillos como reclamo para los clientes. Higino del Río, en la semblanza

<sup>75</sup> Posiblemente de origen francés, como la mayoría de fotógrafos gijoneses de la época, se había formado en el entorno de la fábrica de vidrios «La Industria». Abrió su primer estudio en 1872, trasladándose en 1874 a la dirección de la calle Corrida que figura en el faldón de la fotografía. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de...*, pág. 125.

<sup>76</sup> No solo el nombre del fotógrafo genera controversia, como se explicaba en la nota anterior; también las fechas en las que estuvo activo. Ejerció primero en Avilés en la década de los años setenta. En 1884 se le documenta en La Habana para regresar de nuevo a Asturias poco tiempo después, puesto que en la fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies se conserva una foto suya fechada en dicha villa asturiana en 1888. Vid. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Asturianos en América (1840-1940). Fotografía y Emigración*, Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2000, pág. 48.

<sup>77</sup> LEE FONTANELLA: *op. cit.*



José Bastide, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF036341.





*Memento mori* con la familia dispuesta en torno al bebé fallecido. Juan Evangelista Canellada, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF035029.

que realiza del fotógrafo llanisco Cándido García, hace referencia a estos telones:

Exquisito en los detalles y profesional hasta la médula, Cándido disponía en su estudio de una gran variedad de decorados que daban a sus trabajos fotográficos una riqueza expresiva poco vista hasta entonces<sup>78</sup>.

<sup>78</sup> Higinio del Rfo: «Cándido García, pionero de la fotografía en Llanes», en línea, <http://www.vivirasturias.com/asturias/llanes/garcia,-candido/es> [consulta: 13 de febrero 2013].



«La Nixa» en dos retratos de Baltasar Cue Fernández tomados ante dos forillos diferentes. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF030712 y FF030711.

Un buen ejemplo de la importancia de los telones de fondo se puede encontrar en los trabajos de Baltasar Cue Fernández, que tanto utilizaba figuraciones arquitectónicas como paisajes, incluidos los que reproducen elementos de la propia villa de Llanes que a la gente le resultaba fácil identificar, como los utilizados en los retratos que de «La Nixa» realizó el fotógrafo, uno más de los personajes marginales y desclasados tantas veces protagonizaban sus imágenes<sup>79</sup>.

Con la llegada a finales del siglo XIX de los papeles de gelatina plástica, tanto para negativo como positivo, y la progresiva variedad de tamaños y formato, se va haciendo cada vez más difícil adjudicar una fecha mediante la técnica fotográfica o su aspecto final, por lo que las ropas de los personajes y sus actitudes corporales constituyen un referente válido para poder situar una imagen en el tiempo en el que fue realizada.

<sup>79</sup> Baltasar Cue Fernández nació en Llanes en 1856. Emigrante en Cuba, vivió después en Londres, París y Santander, para establecerse definitivamente en Llanes en 1889. Murió en esta villa en 1918. Vid. Baltasar Cué Fernández. *Tipos populares de Llanes (1885-1990)*, Juaco López Álvarez y Francisco Crabiffosse Cuesta [eds.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 1995.

## EL GESTO Y EL RETRATO

Los retratos de personas son imágenes de cuerpos, arreglados y preparados para atrapar ese instante mínimo ante la cámara de acuerdo con unas normas específicas que reglamentan cómo se ha de posar ante el objetivo. Si además lo que se fotografía es un grupo de gente, se dispone de acuerdo con un criterio jerarquizado que muestra la posición social, de estatus y prestigio de cada uno de los retratados. Cada cuerpo tiene una importancia, una visibilidad diferente. Las personas de más edad o autoridad aparecerán sentadas junto a quienes se subordinan de alguna forma a ellos, que permanecen de pie. En el retrato familiar que firma Foto Parrera, de Cangas de Onís<sup>80</sup>, el padre de familia aparece sentado en el centro de la imagen, distribuyéndose a su alrededor las mujeres de más edad. Los jóvenes se sitúan detrás, de pie, al igual que los niños, colocados en primer plano, entre los adultos.



Foto Parrera, Cangas de Onís, h. 1925. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09538.

<sup>80</sup> Sin información sobre este fotógrafo.





Mujer vestida al uso de las clases acomodadas. Pedro Martínez de Hebert, h. 1860. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Juan Peinado, h. 1885. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09097.

Cuando el antropólogo Stanley Brandes se quejaba de la falta de formación del antropólogo con respecto a la fotografía por haberse centrado demasiado en los textos, estaba reclamando la opción de entender la fotografía como un texto en sí misma<sup>81</sup>. Una imagen depende de un lenguaje formal que se debe interpretar con arreglo a sus códigos, a ese espacio reglado y jerarquizado al que se aludía más arriba, y que crea un diálogo entre la imagen y la sociedad a la que pertenece, plena de simbolismo. En él se inscriben, entre otros elementos formales, las posturas corporales de hombres y mujeres. En los primeros tiempos de la fotografía, aparecen apoyados en algún objeto (sillas, mesas, balaustradas...), ellas con la mano libre en la

<sup>81</sup> Stanley BRANDES: «Retratos en acción: la España de Cristina Rodero», Carmen Ortiz García, Antonio Cea Gutiérrez y Cristina Sánchez Carretero [coord.], *Maneras de Mirar: lecturas de antropología de la fotografía*, Madrid: CSIC, 2005.



Manuel García Alonso, Oviedo, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09146.



Enrique Marquerie, Gijón, h. 1890. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09110.

cintura, los hombres bien erguidos y casi siempre con un pie adelantado. Así lo muestra la fotografía de una mujer ataviada con el vestido de amplia crinolina que vestían las clases acomodadas en 1860, retratada en Madrid por Pedro Martínez Hebert<sup>82</sup>, y el caballero burgués immortalizado por Peinado en Gijón, ambos en sendas *cartes de visite*. Precisamente por este formato, la última debe ser atribuida a Juan Peinado, fotógrafo vallisoletano establecido en la ciudad en 1883, en la calle San Bernabé, y padre del que luego será reconocido retratista, Julio Peinado Alonso. Aun así, el formato ya estaba en desuso por esta época, aunque todavía es capaz de mostrar la circunstancial pervivencia de estilos y materiales a lo largo del tiempo y, en consecuencia, la necesaria reserva y cuidado a la hora de situar cronológica-

<sup>82</sup> Depositada en el archivo de *El Oriente de Asturias*. En el reverso aparece el sello con la dirección del autor, en la calle Caballero de Gracia, donde había abierto su primer estudio en 1853. *Vid.* GÓMEZ IRUELA: *op. cit.*, pág. 5.



mente una fotografía, siendo primordial tener en cuenta otros documentos, como los aportados por las hemerotecas o las publicaciones especializadas, capaces de contextualizar el documento fotográfico<sup>83</sup>.

Estas posturas permanecerían en el lenguaje fotográfico durante mucho tiempo, ganando en movilidad poco a poco, pese a mantener un marcado manierismo en las poses que pervierte un supuesto aire de naturalidad. En la sucesión fotográfica siguiente, tres retratos de mujer mantienen su postura con un punto de apoyo, acentuando su flexibilidad con el paso del tiempo y de la moda, que permite adoptar actitudes antes imposibles. La joven fotografiada por Enrique Marquerie hacia 1890<sup>84</sup> apenas sí rompe la pose dejando caer los brazos a lo largo del cuerpo, mientras que la joven retratada por Manuel García Alonso hacia 1915<sup>85</sup> gira su cuerpo y le da una movilidad que antes no aparecía en los retratos, permitiendo resaltar algunas partes de su anatomía. A ello contribuye la indumentaria femenina de la época, que ha eliminado de su atuendo las pesadas faldas que vestía la clase popular y los rígidos corsés utilizados por las damas acomodadas. La mujer retratada en el estudio de Ramón del Fresno e hijos hacia 1870 no podría haber dispuesto de la misma libertad de movimientos, con las aparatosas ropas que ocultan su cuerpo.

Los retratos de matrimonios se presentan normalmente con el marido sentado, representado la imagen de posición dominante en la pareja, mientras que la mujer apenas toca el cuerpo del esposo con una mano posada sobre el hombro. A pesar de ello hay abundantes ejemplos en los que ambos aparecen de pie, en una posición de igualdad, cogidos del brazo o mante-

---

<sup>83</sup> FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de la...*, pág. 173.

<sup>84</sup> Enrique Marquerie Alonso, nacido en Valladolid y con ascendencia francesa, fue hermano de madre del también fotógrafo Julio Peinado Alonso, cuyo padre, Juan Peinado, se había establecido en la ciudad de Gijón. Enrique Marquerie llegó a esta misma ciudad den 1887 y en ese mismo año abrió su estudio en la calle Libertad, n.º 44. En 1897 se trasladó a la calle San Bernardo, donde estuvo activo por lo menos hasta 1908. Falleció en Gijón en 1913. *Vid.* FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *op. cit.*, pág. 165.

<sup>85</sup> Manuel García Alonso, sobrino y discípulo del también Ramón García Duarte, trabajó en el estudio que este tenía en Oviedo en 1903. Poco después se haría independiente, abriendo su propio estudio en el llamado «Parque del Retiro». *Vid.* FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *op. cit.*, pág. 47.



Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1870. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF032546.



Ramón García Duarte, Avilés, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09479.



Fotógrafo desconocido, h. 1870. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09560.

niendo ese leve apoyo de la mano de la esposa sobre su cónyuge. Así se ve en la fotografía de un matrimonio tomada por Ramón García Duarte en Avilés hacia 1895<sup>86</sup>. Resultan más extraordinarias aquellas en las que se invierte la posición dominante y es la mujer la que se sienta, permaneciendo el marido a su lado con el mismo roce de los cuerpos. Estas imágenes se repiten tanto entre las clases acomodadas como entre las gentes de posición más humilde.

Ese contacto físico, leve pero revelador, se aprecia también en los retratos de grupos familiares, sirviendo para identificar las relaciones de parentesco entre los padres y los hijos, como en el caso de la fotografía firmada

<sup>86</sup> Ramón García Duarte se formó en la escuela de Bellas Artes de Oviedo. Posiblemente comenzase a trabajar en el estudio del recién regresado de Cuba, T. Pumariega, en Avilés, hacia 1888. Poco tiempo después se independizó, estableciendo su primer local en la calle Ruiz Pérez hasta 1891. Después de un breve periodo en la calle la Fruta, se trasladó definitivamente a la de la Estación, donde se documenta entre al menos entre 1893 y 1900. En 1904 se trasladó a Oviedo. *Vid.* Francisco CRA-BIFFOSSE CUESTA: *op. cit.*, pág. 42.





Familia con los padres sentados en el centro, dominando la composición. Peinado y Laverdure, Gijón, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF024295.

en Gijón por Peinado y Laverdure, en la que los hijos se apoyan en los padres que, sentados, centran y jerarquizan la imagen<sup>87</sup>. Por medio del mismo contacto, se pueden establecer las relaciones de las parejas más jóvenes.

#### EL OFICIO DE FOTÓGRAFO

Se produce en esta situación un interesante proceso de sucesivas inter-subjetividades a la hora de hacer un análisis de la imagen. Por un lado, la intención de quien posa frente al objetivo del fotógrafo, con el propósito de dejar impronta de su imagen, bien como recuerdo para ofrecer a los seres

<sup>87</sup> Julio Peinado y Justino Laverdure habían sido aprendices en el estudio de la Sociedad Electro-Fotográfica de Antonio M. Quiroga. Al abandonar este la ciudad, formaron una empresa en 1899, haciéndose cargo del estudio que su maestro había abierto en la calle Corrida de Gijón, firmando como «herederos de Quiroga». En 1902 la sociedad había dejado de funcionar, trabajando ambos por separado. Vid. Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *op. cit.*, pág. 178.

queridos o con la intención de hacer representación social de una determinada posición económica, dado que, en los inicios de la fotografía, retratarse no estaba al alcance de todo el mundo. Las cartas de visita responderían a este gusto por la demostración palpable del estatus social. La segunda subjetividad es la de quien hace la fotografía, mostrando sus dotes artísticas y lo que hoy llamaríamos «capacidad psicológica» para captar un mensaje, una intencionalidad o un carácter en el instante de plasmar la imagen. Esta interdependencia momentánea, esta relación por momentos intensa, pero superficial y temporalmente reducida a esos escasos momentos en los que retratista y retratado se reúnen en un mismo espacio, en un estudio o en un el exterior, pero pendientes el uno del otro, fue recogida por el fotógrafo Richard Avedon:

Siempre prefiero trabajar en el estudio. Aísla a las personas de su entorno. En cierto modo se transforman [...] en símbolos de sí mismas. Con frecuencia tengo la sensación de que vienen a fotografiarse tal como si acudieran a un médico o a un adivino: para descubrirse como son. Así que dependen de mí. Tengo que comprometerlas. De lo contrario las fotografías no tendrían atractivos. La concentración tiene que surgir de mí e involucrarlas a ellas. A veces alcanza tal intensidad que ni se oyen los ruidos del estudio. El tiempo se detiene. Compartimos una mirada breve e intensa. Pero es gratuita. No tiene pasado [...] ni futuro. Y cuando la sesión ha terminado —cuando se ha fijado la imagen— no queda nada excepto la fotografía y una especie de embarazo. Los clientes se van [...] y no los conozco. Apenas he oído qué dijeron. Si una semana más tarde los encuentro en cualquier parte creo que no me reconocerán. Porque es como si en verdad yo no hubiera estado allí. Al menos, la parte de mí que estaba [...] está ahora en la fotografía. Y las fotografías tienen para mí una realidad que la gente no tiene. Es a través de la fotografía como las conozco. Quizás forma parte de la naturaleza del fotógrafo<sup>88</sup>.

La última mirada es la del investigador que analiza la fotografía, el cual

---

<sup>88</sup> Cit. en Susan SONTAG: *op. cit.*, pág. 260. Richard Avedón (1923-2004) fue un fotógrafo norteamericano conocido por sus trabajos en el mundo de la moda y como retratista de las estrellas de cine. Vid. en línea, <http://www.richardavedon.com/> [consulta: 24.11.2013].

no solo está mirando una efigie, sino que la está leyendo como un texto de acuerdo con criterios de tiempo, espacio o función social de la imagen que ve, usando para ello los códigos que su formación y sus intereses le dictan, intentando que aquellos impidan que estos se apoderen del trabajo, evitando una visión distorsionada de lo que se pretende estudiar. Dos intenciones subjetivas y una en teoría objetiva entrelazadas para construir un discurso coherente y, en principio, cierto<sup>89</sup>. Ciertamente, en cuanto que la fotografía ha registrado un hecho acaecido. De eso no cabe duda; otra cuestión es la espontaneidad de la imagen atrapada.

Emilio Luis Lara López sostiene que la fotografía, como base para el estudio histórico y antropológico, «es el registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto»<sup>90</sup>. También es un acto intencional enfocado a obtener un fin. No es lo mismo un retrato de estudio, una fotografía de un acontecimiento social o el registro más o menos espontáneo de una escena cotidiana. El artista de la galería fotográfica, el profesional de calle que detiene la vida en una instantánea, el fotógrafo de prensa y el aficionado que inmortaliza a sus amigos y familiares en momentos señalados adoptan una perspectiva diferente detrás del objetivo de la cámara cuando disparan. Y esta diferencia es fundamental a la hora de que un investigador descifre el mensaje codificado que nos ofrecen las fotografías. Todos registran una verdad, pero una verdad manipulada, preparada para obtener un resultado casi siempre premeditado y un reconocimiento por el trabajo realizado. Tal y como lo explica Joan Fontcuberta:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido

<sup>89</sup> John BERGUER: *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

<sup>90</sup> Emilio Luis LARA LÓPEZ: *op. cit.*, pág. 3.

por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad<sup>91</sup>.

Algunos de estos profesionales practican su oficio en un espacio determinado, demostrando una capacidad económica que les permite mantener su estudio; firman sus trabajos y disfrutan del reconocimiento social. Otros, los llamados «minuterios», recorren los caminos en busca de acontecimientos y festejos que alguien quiera retratar, trasportando su pesado material de un lado a otro y revelando sobre la marcha el resultado de su labor, de donde les viene el nombre con el que son conocidos como colectivo. De la mayoría de ellos no se tienen datos, no firmaban su trabajo y su quehacer se relaciona con tiempos de escasez y penuria económica. Fueron quienes difundieron el soporte de la carta de visita y, a medida que los equipos necesarios para tomar y revelar la fotografía se van haciendo más simples y ligeros, su presencia se hace más constante por pueblos y ciudades: «Los ambulantes se convirtieron en figuras inevitables de ferias y mercados, junto a quincalleros, músicos, cómicos, titiriteros y vendedoras del amor urgente»<sup>92</sup>.

En cambio, los reporteros trabajan a sueldo documentando acontecimientos, cubriendo noticias para satisfacer la curiosidad de los lectores de la prensa y muchas veces su nombre permanecerá también en el anonimato. Muchos de ellos no eran profesionales, sino aficionados que obtenían un beneficio económico o un prestigio social mediante la publicación de sus fotografías.

El resultado de todos estos trabajos no siempre es fácil de tratar e interpretar, incluso en lo que se refiere al propio soporte físico. Esos cartones, esos papeles salados sobre los que se mantiene el reflejo de una imagen son también el soporte físico del tiempo que pasa inexorable, del cuidado puesto en el recuerdo o del deterioro causado por el olvido y el abandono. Algunas fotografías pueden estar bien conservadas y ver-

---

<sup>91</sup> Joan FONTCUBERTA: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pág. 15.

<sup>92</sup> Publio LÓPEZ MONDÉJAR: *Historia de la fotografía en España*, Madrid: Lunwerg, 1997, pág. 134.





Mozas vestidas de asturianas junto a un gaitero. *El Progreso de Asturias*, La Habana, h. 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO37787.

se sin dificultad; otras han sufrido desgarrros, dobladuras, cortes y otros desperfectos que vuelven la imagen incompleta. Eso, cuando no están llenas de agujeros, restos del clavo que un día las hizo pender de una pared, ofreciendo en el devenir de lo cotidiano la presencia de la ausencia, como diría Susan Sontag<sup>93</sup>. Esta presencia de la ausencia va más allá de la pérdida o separación de los seres queridos a los que se recuerda, como señala la autora. Es también la crónica de las pérdidas sucesivas de las personas; es la ausencia de la infancia superada, de la juventud vívida, del acto memorable que ya no se repetirá, de ese momento único que queremos mantener inmutable, fijado en una imagen para la memoria. La mayoría sufre el deterioro de la humedad y las pequeñas colonias de hongos que crecen favorecidos por aquella. La prolongada exposición a la luz ha transformado la entonces nítida imagen en un cuadro borroso y desdibujado. A veces hay suerte y conservan el cartón que les sirve de soporte y, con más suerte aún, en él figura el nombre del fotógrafo y su dirección, aportando datos sobre el momento y el entorno social inmortalizados en una imagen. Con fortuna, el reverso manuscrito nos aporta un caudal de

<sup>93</sup> Susan SONTAG: *op. cit.*, pág. 33.



Un hombre rodeado de niños. Fotografía desconocido, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO38940.



Vicente Pérez Sierra, Llanes, h. 1875.  
Archivo de *El Oriente del Asturias*.

información cuando dice quiénes son los protagonistas, cuándo se fotografiaron y por qué, registrando acontecimientos de la vida, ritos de paso como las bodas y defunciones o días referentes como la festividad del santo patrón, dejando además constancia de la fecha y el lugar. En otros casos, nos tenemos que conformar con un escueto nombre identificativo para descubrir todo lo que rodea a un simple nombre propio, a una misteriosa tía o a una cuñada que los quiere, dado que, la mayoría de las veces, no tenemos nada: solo la imagen pura y no desnuda, sino vestida, para hablarnos de un proceso de cambio social e ideológico a través de las ropas que en ella aparecen.

Dos imágenes opuestas. Con el cartón roto, rasgadas las imágenes y cubierta de manchas, la figura de un hombre desconocido, un más que posible viudo —con la niña sentada a su lado vestida de luto ya apenas visible— rodeado de sus hijos, se desvanece por el paso del tiempo. Por el contrario, la imagen de la joven retratada por Vicente Pérez Sierra apenas ha perdido frescura y calidad casi siglo y medio después de que fuese fotografiada en Llanes hacia 1875<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> Vicente Pérez Sierra (1842-1893), natural de Sanabria, en Zamora, comenzó a recorrer Asturias

## LAS TARJETAS POSTALES

Las tarjetas postales constituyen un grupo aparte dentro de la fotografía en general. La idea de un cartón rectangular con el franqueo impreso, en el que se pudiese anotar un pequeño comunicado, se le ocurrió a Heinrich von Stephan, primero como una carta abierta y, ya en 1870, como una *postal de correspondencia*<sup>95</sup>. Oficialmente, llegaron a España en 1871, pero no comenzarían a circular realmente hasta 1873. Aquel primer cartón rectangular pronto pasó a ilustrarse con imágenes dibujadas y, sobre todo, fotografiadas. Según Carlos Teixidor, las primeras tarjetas postales ilustradas circularon en España en 1892. A esta cuestión no parece ajena la fundación de la empresa de artes gráficas en Madrid conocida como «Hauser y Menet». Sus fundadores, los suizos Oscar Hauser y Adolfo Menet, introdujeron el sistema de reproducción fotomecánica conocida como «fototipia», que daba resultados de alta calidad. Se les considera los primeros editores de postales ilustradas de producción española: las que se habían puesto en circulación con anterioridad eran de procedencia extranjera<sup>96</sup>. En 1906 se introdujo un cambio importante a la hora de datar y tratar esta correspondencia: la escritura se sitúa en el reverso, partido en dos por una línea, reservando el lado izquierdo para la comunicación y el derecho para la dirección del destinatario. El anverso pasa a ser todo imagen.

Rápidamente se desarrolló un gusto por coleccionar estas imágenes de paisajes, monumentos o vistas urbanas que se guardaban en álbumes de series completas sobre un mismo tema, muchos de los cuales tenían como motivo central lo que se conocía entonces como «temas populares». Según explica Jean Louis Guereña:

A parte de las vistas locales [...] los editores de tarjetas postales, lógicamente siempre ávidos de ensanchar y diversificar su oferta comercial se lanzaron rápida-

---

como ambulante, estableciéndose en Llanes en 1867, donde estuvo activo hasta 1883, compaginando su labor fotográfica con sus tareas como maestro de escuela. Vid. J. Luis IGLESIAS SALVADOR y Víctor M. JUAN BORROY: «Mestres de España (IV)», *Sarmiento. Anuario Gallego de Historia de la Educación*, 11, 2008.

<sup>95</sup> Michael KOETZLE: *1.000 Nudes. Uwe Scheid Collection*, Köln: Taschen, 2003, s.p.

<sup>96</sup> Carlos TEIXIDOR: *La tarjeta postal en España (1892-1915)*, Madrid: Espasa, 1999, pág. 9.



Ernesto, Madrid, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10021.

mente a imprimir unas series de tarjetas [...] no localizadas con suma precisión como las vistas fotográficas [...] reunidas en colecciones genéricas que aparecen editadas bajo diversos epígrafes indicativos de su contenido tales como «Tipos del país», «Tipos nacionales», «Costumbres del país» [...] En estas tarjetas postales en cierto modo a la vez atemporales y costumbristas, la palabra clave presente en la leyenda es pues la de «tipo» o «típico», lindando con la mera fantasía. En dirección esencialmente a los turistas extranjeros, siempre empeñados en buscar los aspectos «típicos» del lugar en el cual están viajando, o sea los rasgos que puedan aparecerles como los más extraños a sus ojos, los más exóticos y los más alejados de su cultura [...] varias escenas folclóricas más o menos reconstituidas y por lo tanto más o menos auténticas, personajes con vestimentas consideradas como «típicas» —o al menos presentadas como representativas— de una región determinada (Andalucía, Aragón...) conforman pues en general este tipo de tarjetas postales que no son a desdeñar por el historiador»<sup>97</sup>.

Tampoco son estos materiales cosa pequeña para el antropólogo. Asturias siguió esa misma iconografía dedicada a los tipos populares, vestidos con trajes identificativos de su región, como la moza que posa para la tarjeta postal coloreada, bajo la leyenda que precisa su condición «tipo asturiana». Al amparo de este tipismo se fotografiaron escenas pastoriles, de baile y de cortejo, que se mantuvieron como elementos identitarios singulares a lo largo del tiempo, pasando a ser elementos clave de las tradiciones del país, que, si hasta entonces no lo habían sido, en virtud de estas imágenes pasaron a tomarse como elementos representativos de la región.

Las escenas de cortejo, junto con la de la pareja de gaita y tambor, fueron las más utilizadas para estas representaciones de lo asturiano. Conocido en Asturias como *echar la presona*, el cortejo fue ya representado en los grabados de José Cuevas a principios de la década de 1880, continuó en las primeras tarjetas postales de temas asturianos y fue reproducido después como estampa típica en las imágenes destinadas al turismo protagonizadas por los grupos folclóricos entre los años cincuenta y setenta del pasado siglo. Así se puede ver en la serie editada por la Librería Escolar de Oviedo o

<sup>97</sup> Jean Louis GUEREÑA: «Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», *Berceo*, 149, 2005.





«Costumbres asturianas». Librería Escolar, Oviedo, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF031048.



Escena de cortejo representada por el Grupo de Educación y Descanso de Oviedo en el Monte Naranco. Alarde, h. 1960. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF014151.



La misma escena en Villaperi, 1967. Motivos como el campo, las caserías rurales, los hórreos y el ganado mantienen su validez a lo largo del tiempo. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO26972.

en las imágenes, primero en blanco y negro y luego en color, protagonizadas por el grupo de Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo.

Se trata evidentemente de estampas artificiales compuestas para la foto, de escenas idealizadas que buscan más una ilusión de lo típico de un país que una verdad de su cultura, por lo que deben ser tomadas con tiento a la hora de ser consideradas como reflejos ciertos de la imagen real de los asturianos de entonces. Su importancia es mayor como fenómeno de construcción de unas tipologías de lo asturiano —siempre en un precario pero nunca alcanzado estado de desaparición— que como realidad de una sociedad tradicional cuyas verdaderas formas de vida quedan al margen de unas fotografías que solo buscan mantener unos estereotipos fácilmente identificables para quien adquiere la fotografía con el fin de conservar un recuerdo de la región. Seguro que a ningún campesino, ni de Asturias ni de ninguna otra parte, se le ocurriría ponerse a ordeñar un buey por muy bucólica y evocadora que pueda ser la





«Aldeanos con traje típico», ilustración de la memoria de fin de carrera presentada por Romualda Martín-Ayuso Navarro en la Escuela de Estudios Superiores del Magisterio de Madrid.

imagen que compone la tarjeta postal. Sin embargo, así se puede ver en una de las fotografías que aparecen en la memoria de fin de carrera de Romualda Martín-Ayuso, en la que una jarra oportunamente colocada disimula el sexo de una vaca que es, en realidad, un toro. Más que estampas asturianas, son imágenes que resultan de los estereotipos de una tradición inventada, como diría Hobsbawm<sup>98</sup>.

### *Otras fuentes para la imagen*

Aparte de la fotografía, el grabado, la pintura, el dibujo y la litografía publicitaria se convierten también en fuentes de información para construir el discurso iconográfico sobre la moda y el traje asturiano en particular. La importancia de estas obras gráficas para la interpretación de las modas populares y de la construcción del cuerpo no ha sido muy tenida en cuenta,

<sup>98</sup> Erich HOBSBAWM y Terence RANGER [eds.]: *La invención de tradiciones*, Barcelona: Crítica, 2002, pág. 7 y ss.

eso si no fueron directamente ignoradas. En este caso, las intersubjetividades son diferentes a las que se producen en la fotografía. Salvo que se trate de retratos por encargo, la intencionalidad del que posa hacia el espectador es prácticamente nula. Es el autor quien, por medio de su trabajo, quiere causar un efecto y provocar unas emociones entre quienes contemplan su obra. Al igual que con la fotografía, esta relación emic-etic debe ser tenida en cuenta, lo que conlleva estudiar quién fue el artista, en qué momento de su discurso vital y dentro de qué corriente estética realizó su trabajo y, sobre todo, no olvidar que su intención última era crear un objeto para vender: bello y agradable o provocador, sin pretender atrapar la realidad en un instante, como supuestamente pretendían los fotógrafos<sup>99</sup>.



#### EL GRABADO

El grabado es sin duda una de las fuentes iconográficas más utilizadas a la hora de estudiar el traje popular, tanto en Asturias como en toda España. Su aceptación como fuente de información veraz ha de ser sometida a un análisis crítico antes de ser aceptada como tal. Joaquín Díaz, en la presentación de los fondos depositados en la fundación que lleva su nombre<sup>100</sup>, ya alerta so-

«Mujer asturiana» grabado de Giscard aparecido en *Delineations of the most remarkable costumes of the different provinces of Spain* (Henry Stokes, 1823). Colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz, 1895.

<sup>99</sup> Susan SONTAG: *op. cit.*, págs. 19-21.

<sup>100</sup> Se puede consultar gratuitamente en línea, <http://www.funjdiaz.net/grabo.cfm>.

bre los peligros de la utilización de estas imágenes sin un estudio previo. No solo hay que contextualizar al autor en su tiempo, sino también ver la obra gráfica en el entorno general de su producción y cotejar con las modas y formas de vestir del momento. Muchos grabados son obra de viajeros que tomaron apuntes del natural, sin profundizar más en la sociedad que dibujaban. Otros sí cuentan con ese mayor conocimiento social y su material puede ser una valiosa fuente de información; lo que ocurre a menudo es que muchos de ellos fueron copiados y vueltos a copiar por otros autores, perdiéndose ese valor documental con el que contaban inicialmente.

Llamamos la atención sobre la existencia de «plagios artísticos» realizados sobre un primitivo modelo. Así, por ejemplo, los grabados de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, publicados en Madrid (*Colección de Trages de España*, 1777), son fuente de inspiración para posteriores trabajos de grabadores y dibujantes españoles, franceses, alemanes e ingleses. El mismo Antonio Rodríguez (*Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España*, Madrid, 1801)..., fue copiado y recopiado frecuentemente<sup>101</sup>.

No solo se trata de aplicar el juego de intersubjetividades necesario a la hora de interpretar una imagen, como ya se vio para la fotografía: es que, además, hay que aplicar un filtro a la veracidad del dibujo ofrecido. No es de extrañar, pues, que ciertos grabados puedan causar más problemas que aportar información. Basta con observar el grabado de una mujer citada como asturiana y publicado en 1823 en la colección *Delineations of the Most Remarkable Costumes of the Different Provinces of Spain*, editada en Londres por Henry Stokes. Está firmado por el dibujante Giscard y en él aparece una mujer de rostro hombruno, con un extraño tocado con griñón, impropio de las modas —populares o no— del siglo XVIII, aunque se le pudiese prestar especial atención como un elemento conservado de épocas anteriores y llamativo por su anacronismo. Lleva la falda remangadas para mostrar los

---

<sup>101</sup> Joaquín Díaz: *Introducción a la colección de grabados*, en línea, <http://www.funjdiaz.net/> [consulta: 15.09.2013].

refajos, un elemento típico en las reproducciones de las ropas campesinas y se apoya en una horca de retorcido mango.

Prácticamente la misma imagen la encontramos en la lámina n.º 13 de la colección *L'Espagne et le Portugal, ou mœurs, usages et costumes des habitants de ces royaumes*, editada en París entre 1809 y 1810. El dibujo lleva por título «Montagnard, Castellanne et Paysanne du Département d'Avila», lo firma Breton de la Martinière y tiene más calidad que la representación anteriormente señalada. Es la mujer situada a la derecha la que lleva a pensar en los copiados a los que aludía Joaquín Díaz.

La cuestión del tiempo en el que se realizan los grabados lleva a otro tema importante relacionado con la interpretación de los mismos. No es lo mismo un grabado de la colección de Juan Carrafa sobre dibujos de José



Montañés, castellana y campesina de Ávila, según un grabado de Breton de la Martinière aparecido en *L'Espagne et le Portugal, ou mœurs, usages et costumes des habitants de ces royaumes précédé d'un précis historique* (Nepveu, 1809-1810). Colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz, 0555.

Rivelles publicados en 1825, que las vistas de Asturias de Parcerisa, correspondientes a la década de los cincuenta del siglo XIX, cuando las modas populares que darán lugar al traje del país comenzaban su declive, aunque aún se encontrasen en uso. Los de José Cuevas, que se tratarán más adelante, corresponden a una cronología en la que el traje asturiano es ya una indumentaria más o menos idealizada sobre una moda popular cuya utilización era residual y localizada en el medio rural.

Otra cuestión a tener en cuenta a la hora de analizar un grabado son las series de imágenes que responden a un estándar preestablecido. Son habituales aquellos que responden a representan oficios o trabajos adjudica-

dos por razón de género. Un ejemplo es el que relaciona a la mujer con el tejido. Ella es la que hila, la que teje y cose. Las diferencias en la indumentaria son pocas, hablan más de las modas populares de un momento que de la singularidad geográfica. Importa la labor más que la persona que la realiza, respondiendo a un estereotipo femenino. Una asturiana con justillo y pañuelo a la cabeza atado bajo la barbilla, perteneciente a la colección de Antonio Rodríguez, editada en 1801, se diferencia poco, a menos que se sea un estudioso de la moda y de los trajes populares, de la segoviana que luce jubón de mangas y camisa a la morisca, presente en la colección de Carrafa del año 1825. Cincuenta años después, en la litografía de Pujadas, la estética de la mujer sigue siendo la misma, con la larga falda, el mandil y la ceñida cintura, ahora sin pañuelo ni tocado en la cabeza,

ahora sin pañuelo ni tocado en la cabeza, vestida con una ajustada chaquetilla sobre el *justillu*. La postura corporal es la misma en las tres, aunque la tercera parece que mira hacia su labor y no al vacío<sup>102</sup>.

En otras ocasiones son los propios grabadores los que crean un determinado modelo de hombre, de mujer o de indumentaria. Este es el caso de una de las fuentes más utilizadas en el estudio del traje asturiano: los grabados de José Cuevas para *La Ilustración Gallega y Asturiana*<sup>103</sup>. En demasiadas



«Por más que hilo no encuentro novio», dibujo de Rodríguez que representa a una mujer de Asturias. Lámina n.º 59 de la *Colección general de los trajes que en la actualidad se usan en España* (1801). Colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz, 1.37.

<sup>102</sup> Fondos de la Fundación Joaquín Díaz. El original de Albuerne se encuentra depositado en la Biblioteca Pública «Pérez de Ayala» de Oviedo, bajo el registro: Trajes populares-Asturias-1801-1900-Grabados. 391(460.12)»18» (084.18).

<sup>103</sup> La revista decenal *La Ilustración Gallega y Asturiana* se publicó en Madrid entre enero de 1879 y





«Labradora de tierra de Segovia», dibujo de José Rivelles aparecido en la *Colección de trajes de España* (Juan Carrafa, Madrid, 1825), cuaderno 12, n.º 45. Colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz, 1695.



«Serrana de San Millán de Juarros. Provincia de Burgos», dibujo de Francisco Aznar aparecido en *Las Mujeres Españolas, Portuguesas y Americanas tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en el templo, en los espectáculos, en el taller y en los salones* (Miguel Guijarro, 1872-1876). Colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz, 1656.

ocasiones no se repara en la repetición de la imagen, refiriéndose a cada grabado como si fuese un retrato diferente y no un recurso del dibujante para recrear escenas de la vida campesina. Un personaje femenino es representado en diversas actitudes y trabajos, repitiendo la misma indumentaria y adorno, tanto si se la representan realizando tareas ordinarias como si se dibujan escenas de fiesta o de cortejo, convirtiéndose en un referente tanto para la interpretación del traje del país como para la estética que, en teoría, debería lucir una moza de aquella época. La mujer morena y de fuertes facciones, con pañuelo a la cabeza y de llamativa collarada rematada con

---

diciembre de 1881; José Fernández Cuevas fue director artístico de la misma. Fotocopiados y escaneados de la ed. facs., Gijón: Silverio Cañada, 1979.



Grabado de José Cuevas para *La Ilustración Gallega y Asturiana* en el que se aprecia un tipo de mujer adornada con pesados collares que luego será representada en distintas escenas.

un pesado crucifijo, es la misma que acarrea en brazos un cordero al volver de los pastos del verano o reparte dádivas a la puerta de la iglesia, además de vender los productos de la huerta en el mercado o pararse a cortejar a la puerta de casa con un mozo de vistoso espaldar en el chaleco.

Uno de estos grabados tiene una importancia singular, puesto que se realizó a partir de una fotografía de V. Mendía, según se lee en el n.º 18 de la revista, publicado en 1881<sup>104</sup>. Al no disponer del original, poco podemos saber de los cambios introducidos por Cuevas, aunque cabe pensar en una

<sup>104</sup> V. Mendía fue, según esta publicación y se puede leer en los faldones de algunos de sus retratos que circulan por las casas de venta de fotografía antigua, un fotógrafo madrileño activo por lo menos hasta 1900. Gómez Iruela, en su citada galería de fotógrafos de la capital, no lo nombra ni tampoco figura en la lista del *Directorio de fotógrafos españoles*. Si lo hace Matilde Muro Castillo en su artículo «La fotografía en Extremadura», donde recoge un anuncio publicitario del periódico *El Cantón Extremeño*, con fecha de febrero de 1888, en el que se anuncia la presencia del fotógrafo en Plasencia durante ocho días. Esta condición de ambulante puede explicar el que no tuviese abierta galería estable en Madrid y la colaboración con *La Ilustración Gallega y Asturiana*, en la que se documentan otros dibujos a partir de fotografías hechas por el mismo autor en Galicia. Vid. Matilde MURO CASTILLO: «La fotografía en Extremadura», *Atlántica*, 27, 2000.





Grabado realizado entre 1875 y 1880 a partir de una fotografía de V. Mendía, hoy desaparecida, y publicado en *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

simulación de estudio, con la preceptiva silla en la que se apoyan los personajes. Si la postura de los dos protagonistas se ajusta a la adoptada para el retrato, su valor iconográfico es importante, al convertirse en una de las pocas muestras de parejas ataviadas al estilo del país con las que contamos, dado que son habituales las de mujeres vestidas de asturianas, mientras que las de los hombres vestidos de tal modo, cuando no es su indumentaria habitual, son muy raras y curiosas. Un detalle de la singularidad de este grabado es que la collarada que luce la moza, precisamente y aunque sea muy notable, no es la misma que se representa habitualmente en los grabados de Cuevas.

#### LA PINTURA

Al igual que el grabado, la pintura costumbrista de ambiente asturiano ha servido tanto para documentar el traje regional como para reproducirlo siguiendo sus imágenes. Lo que no parece haberse hecho al realizar las copias de la ropa es separar temporalmente a unos artistas de otros. La que se considera como obra más antigua de esta corriente artística es el cuadro firmado por León y Escosura en 1860, titulado *Día de Fiesta (Asturias)*<sup>105</sup>. En

<sup>105</sup> JAVIER BARÓN THAIDIGSMAN: *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, pág. 55.



*Día de fiesta (Asturias)*, Ignacio León y Escosura, 1860. Museo de Bellas Artes de Asturias.

él se recrea una romería popular con gaitero, toneles para la bebida e incluso un ciego con su lazarillo, de aquellos que andaban por mercados y festejos vendiendo coplas. A la izquierda, un autorretrato del pintor. Su chaqueta oscura, camisa de cuello duro y sombrero al estilo burgués contrasta con la indumentaria de calzón corto, faja y montera de los romeros, vestidos de acuerdo con la moda campesina masculina. Lo mismo puede decirse de las mujeres, ataviadas con las faldas de amplios vuelos y el dengue negro. Como se argumentará a lo largo de este trabajo, es precisamente a partir de esta década cuando la indumentaria masculina entra en un rápido declive y la femenina pasa a un momento modal diferente, por lo que la pintura puede utilizarse como un documento próximo a las ropas que describe.

Cuando se trata de la obra de Álvarez Catalá, la aproximación a la indumentaria ha de ser más cuidadosa. Los trajes que pinta corresponden ya a otro momento diferente a aquel en que fecha sus obras, por lo que deben referirse más a los recuerdos de su infancia en el pueblo de Monasterio de Hermo (Cangas de Narcea) donde pasó su niñez, que a una aproximación inmediata



*Filandón en Monasterio de Ermo*, Luis Álvarez Catalá, 1872. Museo de Bellas Artes de Asturias.

a la realidad. Javier Barón Thaidigsman, en el citado *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, alude a esta cuestión basándose en la correspondencia del artista:

Por esas cartas se sabe que la ejecución fue lenta, no solo por su factura muy cuidada, sino también por la necesidad de modelos que tenía y que, atareados como estaban en las faenas campesinas, no disponían apenas de tiempo para posar. Aunque se basaba en una actividad que seguía desarrollándose en Asturias, la pintura de Álvarez recrea un aspecto histórico, pues introduce unos trajes que no debían de usarse en 1872 en esas tareas<sup>106</sup>.

Está refiriéndose exactamente al cuadro titulado *Filandón*, que ha sido tomado como una de las más notables referencias para la reconstrucción del traje asturiano. El mismo pintor, sin embargo, reconoce haber modi-

<sup>106</sup> *Idem*, pág. 62.





«Croquis de trages asturianos copiados del natural», acuarela sobre papel de Genaro Pérez Villamil, 7 de septiembre de 1846. Madrid, Elena García Moutón, viuda de Pérez Villamil.

ficado los colores de algunos de estos trajes para adecuarlos al gusto del momento y así poder venderlo mejor<sup>107</sup>.

De la misma manera que se hacía notar la cuestión temporal en el tema de los grabados, esta es también importante en la pintura. Los apuntes del natural del pintor gallego Genaro Pérez Villamil, tomados en los alrededores de Oviedo en 1846, pueden ser una buena aproximación iconográfica a las modas populares asturianas de la época. El retrato que nos ofrece es el de una ropa de abundante colorido y abierta a otras modas populares presentes en la España de entonces. Los mozos que aparecen sobre las anotaciones «San Isidoro» y «Corredoria» llevan vistosos sombreros del tipo llamado «calañés» de ala ancha, adornado con moñas. El pintor utilizaría estos trajes en los personajes que pueblan algunos de sus cuadros, como los que tienen

<sup>107</sup> *Ibidem*.



*La promesa*, Ventura Álvarez Sala, 1903. Museo de Bellas Artes de Asturias.

por protagonista a Covadonga y su entorno o a las vistas de la catedral de Oviedo.

Este mismo cuidado a la hora de interpretar las fuentes debe ser observado para explicar otras obras posteriores, muchas de ellas pertenecientes a pintores que desarrollaron su actividad entre los siglos XIX y XX con nombres como los de Martínez Abades, Augusto Junquera y Ventura Álvarez Sala. Un óleo de gran formato de este autor, titulado *La promesa* y fechado en 1903, muestra unos marineros postrados ante una cruz en un gesto de acción de gracias tras sobrevivir a un naufragio. La mujer con el *rodao*<sup>108</sup> rojo en la falda y su pañuelo blanco se ha tomado como ejemplo del traje asturiano, sin que se hayan hecho otras consideraciones con respecto a lo que eran las modas populares del momento, tanto masculinas como feme-

<sup>108</sup> *Rodao*, *rodáu* es aquí un añadido de tela que se lleva en el bajo de la falda, bien en el exterior o en el interior de la misma, llamado entonces *cortapisa*, en color distinto a la misma. El *Diccionario de la Real Academia Española* recoge la palabra «rodado» como «una especie de refajo que utilizan las mujeres en la provincia de León».



*De andecha*, Paulino Vicente, 1925. Museo de Bellas Artes de Asturias.

ninas, en las que se podría encuadrar mejor el conjunto de ropas de todos los personajes representados.

Pintores más adentrados en el siglo xx, como Paulino Vicente, retratan las gentes campesinas del momento, en la década de los años veinte del pasado siglo, dando una imagen pictórica de sus formas de vestir. Una representación de estos motivos son los tres personajes, una mujer, un hombre y un niño, que posan con los aperos, los productos del campo y el menaje de la comida, en el cuadro titulado *De andecha* y fechado en 1925, donde





*Margaritina*, Luis Menéndez Pidal, 1923. Museo de Bellas Artes de Asturias.

ya nada recuerda al traje asturiano, salvo el pañuelo negro a la cabeza que viste la mujer.

Un ejemplo de cómo la pintura ha sido utilizada para la reconstrucción de la indumentaria campesina asturiana lo encontramos en el trabajo del grupo *L'Aniciu*, de Mieres, que tomó como referente la pintura *Margaritina*, de Luis Menéndez Pidal. El manteo amarillo vestido por una niña en el cuadro pasa a formar parte del atuendo de una mujer adulta.



Una componente del grupo de investigación etnográfica *L'Aniciu* de Mieres con una reproducción del manteo de la niña. Archivo de *L'Aniciu*.



*El gaitero*, José Fernández Cuevas, 1886. Colección Permanente «El Gaitero», Fundación José Cardín, Villaviciosa.

## LA LITOGRAFÍA PUBLICITARIA

Los motivos asturianos fueron muy pronto utilizados en la publicidad, tanto para atraer a los compradores como para dar relevancia precisamente al hecho de que se trataba de productos de la región. Un ejemplo paradigmático es el del conocido emblema de «Sidra el Gaitero». Todo comenzó cuando los hermanos Alberto y Eladio Valle y los comerciantes de Villaviciosa Ángel Fernández y Bernardo de la Vallina fundaron en 1890 la sociedad Valle, Ballina y Fernández para la comercialización de sidra gasificada. Tomaron como distintivo de su empresa al músico que le daba nombre, a partir de uno de los pocos cuadros conocidos del grabador José Cuevas, quien lo había pintado en 1886<sup>109</sup>. A través del tiempo, la imagen ha ido adoptando distintas formas estéticas en cuanto a fondo y colorido, pero conservando siempre la imagen



Etiqueta de «Sidra el Gaitero». Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, D3508.

<sup>109</sup> FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Valle, Ballina y Fernández S.A. Historia de una empresa*, Villaviciosa: Fundación Cardín, 2000.





Etiquetas publicitarias con trajes y paisajes asturianos. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, D1231 y D3730.

principal. Su traje es el que utiliza desde su fundación formal en 1986 la *Banda de Gaitas Villaviciosa-El Gaitero* y aún continúa siendo una de las imágenes identificativas de Asturias.

Numerosas empresas de alimentación, especialmente de enlatados de pescado, de bebidas alcohólicas o de otras conservas, utilizaron elementos asturianos para sus etiquetas identificativas. No fueron las únicas, ya que lo mismo hicieron fábricas de lejías, empresas de construcción y comercios al por menor, y especialmente los que se dedicaban a la venta de tejidos. Dibujos coloreados con hórreos, entornos rurales y verdes praderías servían de fondo a figuras que realizaban tareas del campo vestidos todos ellos de asturianos<sup>110</sup>.

Otros espacios diferentes fueron ilustrados con gentes ataviadas con trajes del país. Muchas de las publicaciones de partituras de composiciones con aires de la tierra se encabezaban con este tipo de imágenes. Algunos libros usaron también este mismo diseño e incluso un periódico; un hombre vestido de asturiano destaca en el anagrama identificativo de *El Oriente de Asturias*, periódico fundado en 1868 en Llanes, en el que se cubrían los acontecimientos locales con especial atención a los ecos de sociedad, por lo que gozó siempre de una amplia aceptación entre los emigrantes de la zona en Hispanoamérica. Salvo periodos muy precisos de su historia, por causas

<sup>110</sup> María del Mar DÍAZ GONZÁLEZ: *Asturias litografiada: el comercio y la industria en imágenes (1900-1970)*, Gijón: Trea, 2004.



Emblema de *El Oriente de Asturias*.

Portada de la *Tanda de vales para piano sobre motivos de cantos asturianos*, de Carlos Schumann (Boileau y Bernasconi, Barcelona, 1914). Col. del Muséu del Pueblu d'Asturies, FD008875.



belicas y épocas de censura, su publicación ha sido continuada, por lo que se ha hecho acreedor del título de decano de la prensa asturiana<sup>111</sup>. En la la portada de la obra de Salvador Canals en la que se analizaba el estado material y moral en el que se hallaba Asturias en 1900, figura un dibujo en el que se compilan algunos de los elementos más asturianos del momento: la Virgen de Covadonga, *el horru* y una moza vestida de asturiana.

### *Las fuentes escritas*

Muchas son las fuentes escritas de las que disponemos a la hora de hacer un estudio del traje asturiano. Las descripciones de la ropa de los habitantes del Principado tienen un largo recorrido histórico, lo mismo en las pragmáticas reales como en las ordenanzas municipales que se dictaron tanto para la contención del lujo, para la distinción de clase entre gentes de posición acomodada, villanos y gentes de dudosa o mala reputación, como en las

<sup>111</sup> *El Oriente de Asturias* dejó de publicarse en papel en mayo de 2014.

citas y descripciones que de las mismas hacen los viajeros que visitaban Asturias en el pasado. Sin restar un ápice de importancia a estas noticias, se entiende que pertenecen a la historia de Asturias, útiles para el estudio del vestir en el pasado y en tal carácter serán tenidas en cuenta. Gausón Fernande ofrece una amplia y completa compilación de este tipo de textos en su libro sobre la indumentaria tradicional asturiana<sup>112</sup>.

Se les prestará una mayor atención a aquellas fuentes que describen el traje asturiano en el momento de su abandono como traje habitual campesino, entre las que figuran tanto los escritos de carácter jurídico —mandas matrimoniales y testamentos— como las noticias de quienes visitaban la región en esos momentos<sup>113</sup>. Juan de Dios de la Rada y Delgado escribe en 1860:

Luciendo sus vestidos de fiesta. Los hombres con chaleco y chaqueta, o roja almilla, encarnada faja de estambre, calzón y botín alto de paño pardo, dejando escapar el blanco remate del interior del calzoncillo, zapatos de cuero o bien de madera en los malos días de invierno, la montera de paño negro forrada de pana o terciopelo del mismo color, tan característica de aquel país, y un largo y fuerte palo de encina por todas armas, pero que en sus robustas manos es tan terrible para la ofensa como útil para defender al asturiano, diestro en su difícil manejo: las apuestas labriegas con su corto zagalejo de bayeta encarnada o amarilla, sobre el que se ve una saya de estameña negra que deja ver el zagalejo, cotilla roja y camisa de largas mangas sujetas al cuello y puños con botoncillos de cobre o plata y encima de la cotilla el airoso dengue negro con orla de terciopelo del mismo color, cuyas largas puntas, después de cruzarse sobre el abultado pecho, van a atarse a la espalda en el talle, el pañuelo ajustado alrededor de la cara y atado encima de la cabeza, formándole un gracioso tocado y adornan su cuello sartas de corales, de las que algunas veces penden medallas o efigies de santos, hechas de plata. El traje de los aldeanos se engalana, en los que están solteros, con plumas de pavo real y ramos de siempre-viva en la montera, y cuelgan también del

<sup>112</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, *passim*.

<sup>113</sup> Para la consulta de documentos de carácter jurídico se realizó una cata sistemática en el Archivo Provincial de Asturias en la sección correspondiente al apartado *Notariado de Asturias*, eligiendo cinco escribanos o notarios aleatoriamente por cada década entre los años 1830 y 1880, y se consultaron los testamentos y las mandas o acuerdos matrimoniales. Como caso particular se realizó una consulta más sistemática del archivo de José de Posada Herrera, en relación con la especificidad de los trajes de Llanes.





«Aguador asturiano en Madrid», grabado de la *Colección de trages de España* (Juan Carrafa, 1825). Biblioteca Digital Hispánica.

chaleco escapularios y cintas de varios colores tocadas a la Virgen de Covadonga o a otra devota imagen del país. También las mujeres adornan su cuello con estas medidas o colonias, así como suelen añadir al referido traje un jubón ancho de mangas y tela igual a la saya exterior que cuando no llevan puesto acostumbran a atar a la cintura<sup>114</sup>.

No menos conocida y utiliza es la que escribiera Gil y Carrasco unos años antes para el *Semanario Pintoresco Español*, con una interesante reflexión final sobre la indumentaria de los asturianos en Madrid:

Gastan las mujeres pañuelo a la cabeza, con que se ciñen la cara y que atan por encima a la *candasina*, como ellas dicen, corros de corales al cuello, cotilla de una tela graciosa atacada por delante con cordón de seda, almilla y jubón de paño negro suelto, saya de estameña, medias azules con bordado blanco o encarnado y zapatos con hebilla. A los hombros, y por encima de todo, traen un gracioso dengue negro orlado de una cinta de terciopelo labrado, negro también. El equipo del hombre, más sencillo por supuesto, se compone de montera, chaqueta y pantalón de paño pardo y de chaleco de pana negro, ni más ni menos que los que usan los honrados aguadores de Madrid<sup>115</sup>.

Pese a que, como ya se apuntó más arriba, estas son dos citas muy conocidas, se han elegido porque entre las dos abarcan un periodo de tiempo muy significativo que va desde la presencia continua de esta moda popular hasta el inicio de la desaparición de la misma. Puesto que el objetivo de estas páginas no es el estudio de las modas populares asturianas de la primera mitad del siglo XIX, sino la transformación de las mismas en un traje identitario y las indumentarias populares que lo sustituyen, no se hará más referencia inmediata a otros escritos en los que se describa esta forma de vestir; singularmente, se irán reseñando a medida que el desarrollo del texto las necesite.

---

<sup>114</sup> Juan de Dios de la RADA DELGADO: *op. cit.*, pág. 252.

<sup>115</sup> Enrique GIL Y CARRASCO: *Semanario Pintoresco Español*, 19, 1839, pág. 147.

## LA PRENSA

En el estudio del traje asturiano no parece haber tenido la misma importancia que la pintura, los grabados o los libros de viajes, una fuente documental que se utilizará aquí considerándola como de primer orden junto con la fotografía: los periódicos.

La prensa de la época recoge tanto noticias de las gentes que van vestidas a la vieja usanza, como de los elegantes del momento que se lanzan a seguir las últimas tendencias en el vestuario. Asimismo, en la sección de anuncios se publicitan por igual tanto los fotógrafos que se van asentando en Asturias y dan noticias de sus estudios y galerías, como las tiendas y almacenes de telas y tejidos anunciando la venta de trajes ya confeccionados, algo que como se verá, no formaba parte de la tradición popular en el vestir astur<sup>116</sup>. Además dan cuenta del proceso de industrialización y del paulatino cambio en la sociedad asturiana, documentando el progresivo aumento de la clase proletaria y de las formas de vestir que le son propias. Por otra parte, los festejos ordinarios y los agasajos que se forman con motivos especiales, como la visita de un miembro de la Casa Real, son reseñados y luego fotografiados en la prensa. Con ello se contribuye a dar información sobre la diferenciación entre vestirse de asturiano, vestirse con el traje del país y hacerlo de cualquier otra manera, sea burguesa o popular.

Otro apartado dentro de este mismo tipo de publicaciones periódicas lo componen las revistas dedicadas exclusivamente a la moda, en las que se encuentran tanto noticias de lo que se considera han de vestir las clases acomodadas, como el gusto por lucir elementos de los aquí llamados trajes populares españoles. No se trata en este caso de noticias específicas del traje

<sup>116</sup> En el primer número del periódico *El Avance*, publicado en Gijón el 23 de julio de 1899, se lee la invitación: «Visitar la exposición de la Sociedad Electro-Fotográfica. J. Peinado y Laverdure. Sucesores de Quiroga. Calle Corrida, núm. 37. Gijón». Un anuncio de Sidrería la Rusquella la separa de esta otra publicidad: «Ricardo del Río. Fotógrafo. Libertad, núm. 43. Única galería en planta baja Especialidad en toda clase de trabajos. Sin competencia, material de primera y más barato. No dejar de visitar esta espaciosa Galería y su bonita Exposición. Libertad, 43». En el número del 3 de febrero de 1900 la que se anuncia es la tienda de tejidos «La Moderna 38 - San Bernardo - 39. En trajes y camisas a la medida, nadie puede competir con esta casa en precios elegancia y esmerada confección, pues tiene dos acreditados maestros cortadores (Sastre y Camisero) y un bonito surtido de géneros de todas clases».

asturiano —ya se hizo constar que no había publicaciones de este tipo en Asturias— sino de contemplar desde una perspectiva más general cómo las modas utilizan elementos de las indumentarias populares usados en otro tiempo. Un ejemplo de esta interacción entre la gran moda venida de París y el gusto popular se puede apreciar en la crónica parisiense publicada en *La Moda Elegante* del 30 de octubre de 1890. No solo está llena de referencias a elementos propios de la moda castiza de majos y goyescos, sino que hace escarnio de quienes, ajenos a su tradición, se atreven a vestirla:

La Exposición nos suministra igualmente los sombreros y los colores españoles: el amarillo manola, el rojo forero y el sombrerito bolero, que tan en boga estuvo años pasados y que la invasión de gitanos y toreros de este año ha vuelto a poner a la moda. Pero no es ya un calañés afrancesado y bautizado con el nombre de una de nuestras danzas nacionales; sino el calañés verdadero y castizo, que sienta a las elegantes del día, como a un santo Cristo un par de pistolas o como o un inglés un traje de torero<sup>117</sup>.

Pese a este gusto por una cierta clase de ropa popular, estas publicaciones tenían muy clara la separación entre los distintos estamentos de la sociedad, contribuyendo con sus opiniones a mantenerla. Por una parte, se hacía hincapié en cómo debía vestirse, comportarse y cuidar su apariencia una señorita de la burguesía y la nobleza. Por otra, se criticaba a quienes, perteneciendo a los estamentos más bajos de la sociedad, querían aparentar mediante su atuendo una condición social a la que no pertenecían. Así se puede leer en n.º 46 de *La Moda Elegante*, publicado en Cádiz en 1861:

Cada persona, sin salir de su esfera, debe arreglarse a su posición, no debe avergonzarse de llevar lana, cuando sus recursos no la permitan gastar seda, que nadie, por esto, dejará de apreciarla si es digna de aprecio; si merece la estimación, se la estimará sin reparar en su atavío modesto<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Se refiere a la Exposición Internacional de París de 1889.

<sup>118</sup> *La Moda Elegante*, 46, 1861.

## LAS TOPOGRAFÍAS MÉDICAS

En cuanto a las reseñas escritas, hay que hacer mención también de las topografías médicas. Nacidas al mismo tiempo que los movimientos higienistas que arrancan del siglo XVIII, conocerán un gran desarrollo a finales del XIX. Presentadas muchas de ellas como memorias ante distintas instituciones, no solo constituyen una interesante fuente de información sobre el estado de la higiene y la salud pública de entonces. Componen también una interesante fuente de datos sobre la sociedad rural del tiempo en que fueron escritas. Como dice Juan Casco Solís:

Las Topografías Médicas son estudios de lugares geográficos concretos y de sus poblaciones, que se abordan desde una perspectiva higiénico-sanitaria y que comprenden, por regla general, la descripción física del punto —situación, clima, suelo, hidrografía— y la del entorno biológico —flora y fauna—; los antecedentes históricos, el temperamento físico y el carácter moral de sus habitantes, las costumbres, las condiciones de vida, los movimientos demográficos, las patologías dominantes y la distribución de las enfermedades. Y todo ello abordado con el fin de promover medidas para prevenirlas y remedios para tratarlas y mejorar el estado de salud de los individuos<sup>119</sup>.

La mayoría de las topografías médicas escritas en Asturias aluden a la antigua forma de vestir de los campesinos asturianos como algo que forma parte de un tiempo ya desaparecido. Una interpretación literal de las mismas puede contribuir a una idea de trajes antiguos diferenciados por espacios geográficos, más que por modas y tiempo, debido a la época en que se redactaron, sin reparar en que la mayoría describen una mismas prendas y una misma estética:

En el vestir se operó hace ya tiempo un cambio tan radical, que hoy no se distingue al cabraliego del habitante de las demás comarcas españolas, y mucho menos, de las inmediatas; no existiendo más diferencia que las dependientes del estado social o económico del individuo. La montera picona, el sayal y el calzón corto del hombre: la cotilla floreada y los refajos de colores relucientes, en la mujer

---

<sup>119</sup> Juan CASCO SOLÍS: «Las topografías médicas: revisión y cronología», *Asclepio*, 53, 2001, en línea, <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio> [consulta: 15.09.2014].

etc, etc, que reflejaban el modo de ser de una época, han pasado ya a la categoría de objetos arqueológicos»<sup>120</sup>.

#### LOS TEXTOS ESPECÍFICOS SOBRE INDUMENTARIA ASTURIANA

Un grupo diferenciado son aquellos textos que han abordado directamente el traje asturiano como tal. El artículo firmado por Fermín Canella y Octavio Bellmunt publicado en la revista *Asturias* en 1900, titulado «De vita et moribus. Usos y costumbres asturianas», no es precisamente un texto sobre indumentaria. Se trata de un largo artículo en el que se glosan estereotipos de tradiciones y usos de Asturias, dedicando una parte importante al atuendo. El texto fue ampliamente reproducido y considerado durante mucho tiempo un referente insustituible para la descripción del traje del país. Este gran respeto parece chocar con la valoración que, en el *Diccionario histórico de la antropología en España*, se hace del trabajo de Fermín Canella como etnógrafo de su tiempo:

La labor de investigación de Fermín Canella puede ser criticada por su falta de rigor y sistemática. Abundan en sus obras errores de bulto, propiciados por la falta de método en el tratamiento de las muchas materias que pretendía abarcar, guiado por lo que Julio Somoza calificó «como obsesión de acumular a granel, con cualquier motivo, nombres de personajes asturianos». Pero junto a esta valoración personal de su obra debe tenerse en cuenta la capacidad de Canella para tomar iniciativas, aglutinar esfuerzos y organizar actuaciones en provecho del desarrollo cultural de Asturias<sup>121</sup>.

Entre estas iniciativas se encuentra la elaboración de un cuestionario sobre las citadas costumbres asturianas, destinado a obtener información de, entre otras fuentes, «los aldeanos o paisanos de antaño, que conservan heredada memoria de las últimas manifestaciones consuetudinarias»<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Joaquín VILAR FERRÁN: *Topografía médica del concejo de Cabrales*, Madrid: El Liberal, 1921, pág. 236.

<sup>121</sup> Carmen ORTIZ GARCÍA y Luis Ángel SÁNCHEZ GÓMEZ: *Diccionario histórico de la antropología española*, Madrid: CSIC, 1994, pág. 173.

<sup>122</sup> Fermín CANELLA Y SECADES: «De vita et moribus», *Asturias*, III, Bellmunt y Canella [eds.], Gijón: Octavio Bellmunt, 1900.



Una de las entradas se refería al traje que vestían los asturianos, la memoria que se mantuviese de los trajes antiguos, la descripción de algunas de sus prendas y la variedad de los mismos. La descripción en la que aparece el traje va precedida en el capítulo anterior de una introducción de textos históricos con abundantes referencias a las leyes sobre la contención del lujo en España. Luego, las descripciones de la indumentaria aludirán a la distribución geográfica de los mismos, sin tener en cuenta cuestiones como la posición o condición social y estatus de las personas que los visten, salvo alguna apreciación en la riqueza de la joyería. Está será una constante a lo largo del estudio del traje en Asturias hasta fechas recientes, valorándose las descripciones zonales por encima de otros agentes intervinientes en el discurso indumentario, especialmente el de la moda en sí misma y las consideraciones sociales.

Es de mencionar el trabajo fotográfico que acompaña al texto. Octavio Bellmont, mucho menos reconocido que Canella en las tareas etnográficas, fue médico de formación, escritor, y llegó a ser miembro de la Sociedad Antropológica de Madrid. También fotógrafo aficionado, además de propietario de un taller de fototipia. *Asturias* fue una publicación muy ilustrada, con imágenes del propio Bellmont y otras muchas, algunas de las cuales siguen siendo publicadas hoy día en distintos textos dedicados al traje asturiano.

La influencia de Fermín Canella se notará especialmente en el trabajo de Romualda Martín-Ayuso Navarro, titulado *El traje regional. Oriente de Asturias*, escrito en 1921<sup>123</sup>. Tras una larga introducción en la que se habla de la geografía y geología de Asturias, y tras una extensa alusión a las costumbres, los aperos y la música del país, se centra por fin en el tema del traje, siguiendo de continuo las descripciones y las apreciaciones de Canella, incluido un texto histórico referido al concejo de Llanes. Entre las muchas informaciones importantes en este trabajo, la autora ya destaca una notable falta de diferenciación de la indumentaria por razones geográficas.

<sup>123</sup> *Dos estudios etnográficos sobre el Oriente de Asturias (1920-1921)*, Juaco López [ed.], Gijón: Red Meda, 2002, pág. 181.



Ilustración del tomo III de *Asturias*, de Bellmunt y Canella. Octavio Bellmunt, 1900.

Bajo el encabezamiento «Zonas del interior, costeña y montaña» escribe:

La diferencia del traje entre estas zonas y las anteriores refiriase únicamente a variaciones en la tela, adornos y otros detalles de las prendas, pues generalmente son las mismas y de la misma forma que en la zona oriental.

La tardía publicación de este trabajo quizá haya podido ayudar a mantener la idea de una Asturias dividida en trajes geográficamente diferenciados, sin tener en cuenta otras consideraciones como la edad, el estatus o la situación civil de quienes los vestía, ni tampoco de la existencia de unos momentos modales diferenciados en el traje popular. Aún hoy se mantiene vigente la separación por lugares espaciales y no por periodos cronológicos o diferenciación social.

Un poco más reciente fue la obra de Fausto Vigil Álvarez, *El traje y costumbres asturianas*, publicada en 1924, más específica en la descripción de la indumentaria y en los trabajos de la transformación y tratamiento del lino y de la lana<sup>124</sup>. A este texto se harán continuas alusiones, puesto que centra desde un principio la temporalidad del traje asturiano y la consolidación de otra indumentaria popular que él describe como «a la moda». Esta visión está, además, muy próxima al marco cronológico tomado como referencia para este estudio.

Los trabajos sobre el traje en las décadas centrales del siglo xx son escasos, llamando especialmente la atención los artículos firmados por Elisa y José Luis Pérez de Castro, que tratan temas relacionados con la indumentaria tales como las cintas, el pelo y, de especial interés para el tratamiento del cuerpo, la tarea de hacer la colada. Una obra destacable será la firmada por Luis Argüelles bajo el título de *Indumentaria popular asturiana*, en la que reconoce la influencia de las dos obras anteriores cuando afirma que, además de su propio trabajo de campo, «las fuentes utilizadas para esta cuestión acerca del peinado han sido lo tratado por Fausto Vigil; ‘vita et moribus’ de Bellmunt y Canella»<sup>125</sup>. Durante los años de la dictadura

<sup>124</sup> Fausto VIGIL ÁLVAREZ: *Trajes y costumbres asturianas*, Oviedo: La Cruz, 1924.

<sup>125</sup> Luis ARGÜELLES SÁNCHEZ: *Indumentaria tradicional asturiana*, Gijón: GH, 1985.

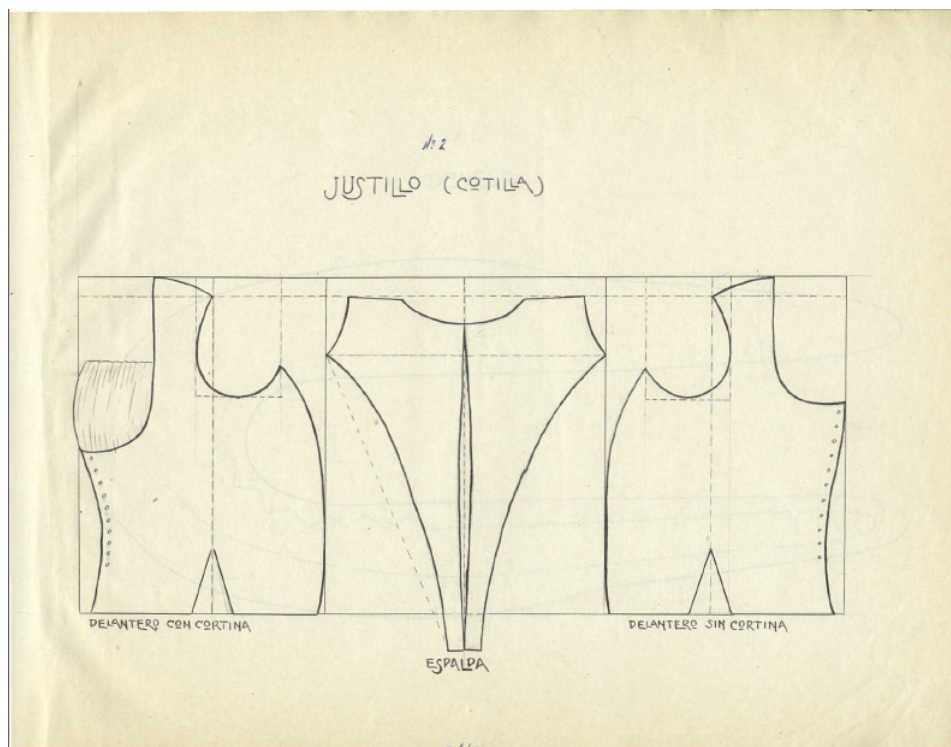
franquista, el traje asturiano había llegado a convertirse en un estándar con poca referencia a la moda popular que le dio origen. En su escrito, Argüelles no solo vuelve, mediante las fuentes que cita, a una descripción del traje del país, sino que refrenda y anima los trabajos de los llamados «grupos de investigación etnográfica», que entonces revisaban el folclore y las tradiciones asturianas en un contexto de contestación cultural a lo que habían sido los tópicos del folclorismo franquista. Estos grupos de investigación propondrán, ya desde los años ochenta, una renovación de la identidad asturiana por medio de la reconstrucción historicista de los trajes campesinos del siglo XIX, utilizando para su difusión exposiciones, documentales e incluso juegos de muñecas del tipo mariquitas para introducir a los niños en la indumentaria asturiana. Esa reconstrucción requería unos particulares conocimientos sobre confección y a esto responde el libro de Gloria Roza *La indumentaria tradicional asturiana. Guía práctica*. El pie de la fotografía que acompaña la de portada deja clara su intención: se trata de indagar en «cómo vestían los asturianos y las asturianas a lo largo de los siglos XVIII y XIX, explicado prenda a prenda, con dibujos y fotografías que permitan una correcta reproducción del traje del país»<sup>126</sup>. La ya citada Romualda Martín-Ayuso también fue pionera en cuestiones de confección y, si su descripción del traje en la comarca oriental de Asturias no es especialmente extensa, sí que la acompañó de dibujos de patrones para la confección de algunas de sus piezas más señaladas<sup>127</sup>.

El artículo de Eugenio Martínez Zamora «La indumentaria en Asturias», publicado en 1994<sup>128</sup>, marca a su vez otro punto importante al tomar como referencia para el estudio de la indumentaria los textos legales, tanto testamentos como contratos matrimoniales, en los que se detallan todo tipo de bienes, entre ellos las prendas de ropa. Su trabajo sirve como referencia histórica para situar el traje campesino de dengue en la segunda mitad del siglo XVIII.

<sup>126</sup> Gloria ROZA CUESTA: *La indumentaria tradicional asturiana. Guía práctica*, Oviedo: Consejería de Xusticia, Seguridá Pública y Rellaciones Exteriores del Principáu d'Asturies, 2005.

<sup>127</sup> *Dos estudios etnográficos...*, pág. 205.

<sup>128</sup> Eugenio MARTÍNEZ ZAMORA: «La indumentaria en Asturias», *Enciclopedia de la Asturias Popular*, II, La Voz de Asturias [ed.], 1994.



Patrón para la confección de un *justillo*, la cotilla del traje asturiano, en la memoria de fin de carrera de Romualda Martín-Ayuso (1921).

En 2007 se publicará el ya citado libro de Gausón Fernande Gutierri, *El Paxellu asturianu o traxe'l país*, importante no solo por ser, como ya quedó apuntado, una valiosa fuente documental y fotográfica, sino porque en sí mismo cierra un largo ciclo dedicado al traje asturiano.

El artículo de Bellmunt y Canella podría marcar el punto de inicio en el que las descripciones del traje consisten en amplios párrafos dedicados a la ropa insertos en otros textos más amplios de temática asturiana. Los trabajos que vendrán después realizarán un análisis de cada una de las de las prendas describiéndolas en sus partes, telas y colores. Inscrito dentro de esta dinámica, tras el libro de Gausón Fernande se puede por supuesto volver a tocar el tema desde la misma perspectiva, pero pocas son las originali-



dades no subjetivas que puedan aportarse a su minuciosa descripción de las prendas. Cabe siempre la corrección o interpretación diversa, pero es difícil que aparezcan nuevas ropas que requieran una descripción exhaustiva del traje asturiano diferente a la que ha dado este autor. Su enfoque, por lo tanto, vendría a marcar un punto y aparte en las consideraciones descriptivas de la indumentaria tradicional asturiana. Al mismo tiempo, parece cerrar un periodo nostálgico, una visión romántica en la que la vieja Asturias, el tiempo ido y las antiguas costumbres constituyen un lamento continuo por el pasado, idealizado y constituido en un arquetipo que siempre parece haber sido mejor. Fermín Canella escribía: «Aún es tiempo: dentro de poco quedarán borrados los pocos rastros que quedan de los usos y costumbres, cultura y arte popular de la antigua Quintana. Después será tarde»<sup>129</sup>.

Considerando el tiempo transcurrido y las vicisitudes políticas que jalonnaron el siglo xx, la llamada de Gausón Fernande está más cargada de crítica, beligerancia y pesadumbre, trazando un, al parecer, inevitable camino de destrucción del traje asturiano y de otros elementos definitorios de lo asturiano como identidad:

Agora mesmu que como pueblu tamos encarrilaos nuna sienda d'autoetnocidiu y vivimos somorguiaos nun mundiu d'autodrestución, nun mundiu onde l'unicu valir ye «sacar tayá», paez que parllar d'un tema como'l del traxe'l país ta fuera del espaciu y del tiempu<sup>130</sup>.

Esta visión pesimista no la comparte Yolanda Cerra Bada. En su artículo «Aldenas y porruanos, vestidos para el ritual festivo», la autora abre un camino a nuevos terrenos desde los que abordar el estudio del traje asturiano. Su estudio se centra en unas indumentarias propias del oriente de Asturias que dan título al texto, pero no cae en la simple asignación geográfica, sino que, desde una perspectiva verdaderamente antropológica, estudia el fenómeno del traje en su devenir histórico, encuadrándolo en la formación de los estereotipos de lo aldeano en el siglo xix y sin recurrir a textos antiguos

---

<sup>129</sup> Fermín CANELLA Y SECADES: *op. cit.*, pág. 15.

<sup>130</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 229.



de sociedades que, por muy asturianas que fueran, no tienen que ver con el fenómeno que se estudia, salvo por constituir un referente histórico<sup>131</sup>.

En los estudios sobre el traje asturiano el cuerpo ha sido ignorado, como si las ropas no hubiesen cubierto una realidad tangible y sobre todo una realidad de pensamiento, de normativa, que dictó que en un determinado momento fuesen esas, y no otras, las prendas con que cada hombre y cada mujer debían cubrirse. Analizar el momento en el que una moda, una estética, una ideología, deja paso a otra nueva, es estudiar también la concepción diferente con respecto al cuerpo que recubre, contraponiendo la forma en la que, aun vestidas de forma similar y formando parte de un mismo tiempo, las clases sociales, el mundo urbano y el campesino, conciben su propio cuerpo. Como escribe Françoise Loux:

En la civilización rural el cuerpo es un bien, una herramienta que es preciso educar y preservar. Dentro de la educación burguesa y religiosa es considerado como algo sucio, desbordante, de lo que hay que desconfiar<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> Yolanda CERRA BADA: «Aldeanas y porruanos, vestidos para el ritual festivo», *Bedoniana*, 11, 2009.

<sup>132</sup> Françoise LOUX: *op. cit.*, pág. 81.

## II

### TRAJE TRADICIONAL, MODA POPULAR Y CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO

Por «indumentaria tradicional asturiana» se entiende hoy el conjunto de ropas con las que se vistieron los asturianos desde mediados del siglo XVIII hasta la segunda mitad del siglo XIX<sup>1</sup>. Como conjunto de atuendos utilizados a diario, no constituyó un hecho aislado, sino que se corresponde con una moda común a todas las clases bajas europeas, especialmente rurales y campesinas, diferenciadas en la forma de vestir de los estamentos acomodados, con su propias reglas de conducta, tanto a la hora de cómo mostrarse uno ante los demás así vestido, como al considerar la imagen que esos otros se forman ante la presencia de esos ropajes. Como moda de las clases populares, estos trajes no permanecieron inmutables largo de su existencia: se produjeron cambios en los colores, en las telas, en el uso de algunas prendas en particular y en la llegada y aceptación o uso diferencial de otras nuevas. Todo ello, unido a la pervivencia de elementos heredados de modas anteriores en el tiempo, da lugar a las diferencias que individualizan o singularizan la indumentaria de cada país o región. Ello no supone que estos modos de vestir se configuren como algo separado del resto de las sociedades coetáneas españolas o europeas. El fondo común y la ideología que sustenta el porqué de la apariencia estética permanece. Son los que Maguelonne Toussant-Samat denomina «cambios de la continuidad». Un traje particular, lucido por unas personas en un momento dado, no supone una isla en medio de una corriente común: es la forma singular de combinar unos mismos elementos. Son los diferentes momentos modales de un todo más general, que diversifican pero no alteran las líneas definitorias de una moda<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 19.

<sup>2</sup> Un ejemplo contemporáneo y fácil de entender son los pantalones confeccionados sobre tela de-

Otra cuestión diferente es la conformación de unos trajes singularizados, basados en las formas populares de la moda y que, en un momento determinado, al abrigo de la formación de los movimientos románticos del siglo XIX, tal y como recuerda Honorio Manuel Velasco Maíllo, serán los responsables de la expansión del folclore, deviniendo en una indumentaria identificativa de un determinado territorio:

En el XIX, sin embargo, esta atención hacia lo popular la protagoniza un nuevo sector social que podría reconocerse como burguesía en un entorno político focalizado hacia la idea de nación. La burguesía, y más en concreto, grupos de intelectuales burgueses de mediados de siglo, habían percibido el resquebrajamiento de la sociedad tradicional. Estuvieron sometidos de un modo especial a la tensión entre las consecuencias de haber asumido la idea de Progreso y las nuevas reglas de vida impuestas por un nuevo orden económico y social generado con la Revolución Industrial y la inundación de la vida cotidiana por parte de los adelantos técnicos, particularmente en las ciudades, por un lado, y, por otro, la nostalgia provocada por el desarraigo que caracterizaba al movimiento romántico. La tensión no es modo alguno ficticia y remite al estado de contradicción que parece caracterizar a las etapas de un cambio social. La revolución industrial llevó consigo una movilización de población del campo a la ciudad; la burguesía, sin embargo, comenzó a redescubrir el campo como lugar idílico. La idea de Progreso implicaba el abandono, cuando no la supresión de modos y estilos de vida tradicionales, grupos de la burguesía, sin embargo, creían vivir una situación de desarraigo ante la endeble y artificial imagen de realidad que proporcionaba la Modernidad. El Folklore fue un movimiento gestado desde la Modernidad<sup>3</sup>.

Los trajes típicos, regionales o del país —las indumentarias tradicionales— parten de una moda popular a la que una *arena* política transforma en una manera de vestir identitaria de ciclo largo, creando un nuevo *campo* de

---

*min.* Desde su difusión masiva en los años sesenta y setenta del pasado siglo, han conocido diferentes momentos modales: cintura alta; cintura baja; pata de elefante; pernera pitillo, floreados, desgastados o rotos. Todo es una manifestación plural de un mismo hecho indumentario: el pantalón vaquero. Su esencia y sus líneas maestras han permanecido inalterables a lo largo de todos estos cambios de la continuidad.

<sup>3</sup> Honorio VELASCO MAÍLLO: «El folclore y sus paradojas», *Reis*, 49, pág. 126.

tensiones sociales solapadas que genera el *habitus* de vestirse de asturiano; al cual, a su vez, otras *arenas* políticas y préstamos de las modas comunes irán dotando de sucesivos ciclos de periodo corto y momentos modales, de los que la fotografía se ha convertido en un testigo de inigualable valor documental.

Nada es más subjetivo que los atavíos que lucimos y hemos lucido; hasta tal punto, que proyectamos nuestras ideas, criterios e ideologías actuales en la ropa de nuestros antepasados, imbuyéndolos de nuestros juicios y olvidando que fueron gentes con sus propias ideas y pensamientos, acordes con el momento en que les tocó vivir, tanto por parte de quienes vestían aquellos trajes como un elemento de su cotidianeidad como quienes los transformaron en un símbolo de las tensiones entre modernidad y tradición. Por lo tanto, erramos al olvidar que un traje no es solo una tela confeccionada, y aún erramos más al desligarlo del cuerpo que cubría y la mente que gobernaba su uso. Esto es algo que nunca se puede perder de vista a la hora de estudiar una indumentaria de otra época; más cuando está protagonizando, como es el caso, el paso de ser un atuendo ordinario a convertirse en el traje identificativo de una comunidad, que lo entenderá como propio y diferente del que visten otras comunidades.

Eric Wolf sostenía que toda sociedad está continuamente construyendo, destruyendo y reconstruyendo materiales culturales<sup>4</sup>. El proceso de pérdida, si es que la hubo, construcción y recuperación de la indumentaria tradicional asturiana constituye un buen ejemplo de cómo, al abrigo de diferentes ideologías políticas y coyunturales, un elemento simbólico de identificación cultural se fundamenta y evoluciona de acuerdo con las necesidades identitarias de la sociedad que lo sostiene, descomponiéndose y componiéndose a sí mismo una y otra vez, siendo reapropiado por los intermediarios culturales o sus receptores directos de modo cambiante a lo largo del tiempo. La fotografía se convierte en un documento básico para el estudio de la evolución del proceso de identificación etno-cultural de una indumentaria convertida en un icono que, a través del tiempo, ha tenido diversas interpretaciones y representado ideologías y valores diferentes para quienes la vestían.

---

<sup>4</sup> ERIC WOLF: «La cultura, ¿panacea o problema?», Paz Moreno Feliú [comp.], *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de antropología económica*, Madrid: Uned, 2005.

## TRAJE TRADICIONAL Y MODA DE CICLO CORTO

Son muchos los periodos generales o ciclos cortos en los en los que se puede dividir esta evolución, que transforma a la indumentaria propia de los campesinos y otros estamentos del mundo rural del siglo XIX en un símbolo identificativo contemporáneo, que los asturianos utilizan para definirse no tanto como un grupo étnico aparte, sino como colectivo cultural diferenciado, teñidos como están los dos últimos aspectos de particular importancia política. De ellos se hará aquí especial hincapié en tres momentos particulares, los cuales forman parte de un largo proceso pudiendo reconocerse aún dentro de cada uno de estos espacios, los diferentes pasos que se dieron en lo que constituye la construcción y desarrollo del traje tradicional de los asturianos.

La primera etapa se correspondería con los años de la aparición de la conciencia regionalista asturiana, en la segunda mitad del siglo XIX, y se prolongaría hasta la Guerra Civil. Es la que se identifica con la moda del calzón corto y la montera que visten los hombres y con un momento modal en la indumentaria femenina, que se corresponde con el ciclo de moda corta que tiene al dengue como prenda guía para su definición. Es esta la pieza más identificativa y diferenciadora de la ropa de la mujer, de la misma manera que la citada montera lo era para los varones. Puesto que la mentalidad de presentación social del cuerpo ante los demás va cambiando a lo largo de todo el periodo, también lo hace la forma en que se visten estas ropas, produciéndose un lento proceso de abandono de las antiguas maneras de ataviarse y comportarse hacia otras más de acuerdo con las concepciones y estereotipos estéticos de quien las luce.

Cuando se fija lo que conocemos como «traje asturiano», el proceso coincide con un paralelo interés en identificar unos valores identitarios con estas ropas, asociadas a un mundo rural idealizado que simboliza la esencia misma de Asturias, del mundo inmerso en una descomposición causada por la industrialización pero que se pretende mantener como referente<sup>5</sup>. A

---

<sup>5</sup> El periodo temporal reseñado es muy largo y podría descomponerse en periodos más cortos para su análisis pormenorizado. Si embargo, se ha optado por asimilarlo en único periodo pues tal parece que hay una voluntad de identificación entre lo popular y asturiano en esta época, como se verá más adelante, reflejada en la postura de la marquesa de Gastañaga respecto al *traje de aldeana* en 1862, o



«Camino de la romería. Vestidos de asturianos», tarjeta postal de la serie «Costumbres asturianas». Librería Escolar, Oviedo h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16675.

medida que se avanza en el siglo xx, esa atención por la identidad propia va a ir perdiéndose, dándose por supuesta, a la par que se fijan los tópicos de la cultura popular asturiana, muy presentes no solo en las tarjetas postales, sino también en los retratos particulares. Las manzanas, las vacas, las faenas del campo y la música popular quedan asociadas con el traje asturiano hasta convertirse en un lugar común que se ofrece al turismo como parte de los atractivos de la región. Algunas acciones sociales, como la del cortejo —*echar la presona*—, las idas y vueltas a la romería o acudir al mercado; y otras laborales del campo, como *mayar* la sidra o el pastoreo de montaña, quedarán ya asociadas con una indumentaria y unas actitudes singularizadas como asturianas.

La segunda etapa es la que se puede denominar como del traje típico o regional, dado que como tal lo conocían quienes normalmente lo vestían, y se corresponde con los años de la dictadura franquista. Comienza en fechas

---

en las notas nostálgicas ya citadas con respecto a los escritos de Fermín Canella.





En los primeros años de la dictadura se mantiene una cierta diversidad en el traje de asturiana, visible aquí en el dengue, el color del mandil y los adornos de la saya. Gonzalo Vega, Gijón, 1953. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, 1953, s.n.

muy tempranas, con los grupos de la Sección Femenina primero y seguidamente con los Coros y Danzas de Educación y Descanso, apenas iniciada la década de los años cuarenta del pasado siglo. En un principio parten del conocimiento que de la indumentaria asturiana se tenía antes de la contienda civil, presentándose con unos trajes de falda de vuelo y dengue, tal y como se comentó en las páginas anteriores. La evolución aquí es clara hasta llegar a la estandarización final de los tiempos de la minifalda, afectando tanto a la indumentaria masculina como a la femenina<sup>6</sup>.

En el traje del hombre, entretanto, van desapareciendo los rasgos que antes definían la virilidad. De alguna manera, se feminiza. Se pierde la costumbre de llevar el *palu* y el calzón corto, que mostraba las pantorrillas, se alarga hacia el tobillo al mismo tiempo que se simula la ropa interior

<sup>6</sup> Carmen ORTIZ GARCÍA: «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange», *Gazeta de Antropología*, 2012, en línea, <http://hdl.handle.net/10481/22987> [consulta: 11.11.2014].

y se introducen elementos tan poco varoniles antaño, como las medias de punto calado. El origen de esta transformación se encuentra en los Coros y Danzas Sección Femenina, según relato oral de Erundina Fernández. Natural de Gijón, fue en esta ciudad donde más fuerza tuvo esta organización en Asturias, fundándose su grupo en 1943<sup>7</sup>, año en el que la informante entró en el mismo. En un principio, solo pudieron pertenecer a los mismos miembros del sexo femenino. Esto obligaría a transformar los trajes masculinos, especialmente en la bragueta, dando paso al uso de cremalleras, a diferencia de los antiguos cierres de trinch y mandilete; y en la ropa interior, sustituyendo los calzones por una tira blanca añadida en el bajo del calzón<sup>8</sup>. Hasta diez años más tarde no se permitió la entrada de mozos —y solo para determinados bailes, como el Pericote de Llanes—, adaptándose a la conceptualización del traje masculino que ya se había establecido en la formación.

Si el hombre se feminiza, la mujer, en cambio, se descara, se hace más llamativa al mostrar partes de su cuerpo con procedimientos que serían impen-



Dos mujeres vestidas de asturianas. Ya se aprecia la uniformización de la indumentaria femenina, un fenómeno que comienza a documentarse fotográficamente a principios del siglo xx y que alcanzará su estandarización total en los años sesenta y sesenta de la misma centuria. Fotógrafo desconocido, h. 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO12925.

<sup>7</sup> La entrevista se realizó en Gijón en diciembre de 2011, cuando Erundina Fernández Peón contaba 88 años de edad.

<sup>8</sup> La misma Erundina Fernández cuenta como al principio de la formación de los Coros y Danzas de la Sección Femenina estos trajes de hombres vestidos por mujeres se cosían en casa, «a mano y cada una como podía».



Tarjeta postal editada hacia 1970 donde aparece la indumentaria masculina propia de los grupos de Sección Femenina, en la cual se aprecia la evolución del calzón corto hacia una pantalón cortado a la altura del tobillo, rematado con una puntilla cosida que representa la antigua ropa interior. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO14178.

sables en las modas campesinas del siglo XIX. Las faldas se acortan siguiendo el canon de la moda de la minifalda y el pelo queda siempre al descubierto, consolidando una forma de vestir que habría provocado pudor y vergüenza en la sociedad que dio origen al traje asturiano canónico, dada la gran cantidad de cuerpo al descubierto que deja ver esta indumentaria<sup>9</sup>. Tales actitudes, sin embargo, no afectaron a quienes lo llevaban en los años sesenta y setenta del pasado siglo, para los cuales aquel era el traje asturiano «de verdad», reconociendo plenamente su identidad. Para muchos de ellos, de hecho, sigue siendo aún hoy día «el auténtico», sin pensar que su uso está hoy obsoleto y resulta anacrónico, al haber desaparecido ya las estructuras sociales y los crite-

<sup>9</sup> El nacimiento de la minifalda se disputa entre el modisto francés Pierre Courrège, quien habría acortado la falda por encima de la rodilla a finales de los años cincuenta, y la diseñadora Mary Quant, cuya colección de 1965 haría de este largo de falda un referente único para la moda. Vid. James LAVER: *op. cit.*, pág. 267.





Grupo de baile vestido conforme a los estándares aplicados por los grupos de Sección Femenina y de Educación y Descanso. Tarjeta postal, h. 1970. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO14192

rios músico-folklóricos a los que había representado durante casi treinta años.

Conviene hacer aquí una salvedad. Antón Sastre Bilbao, director de los Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo desde su fundación hasta su desaparición tras la muerte de Francisco Franco y el desmantelamiento del régimen, vestía siempre un traje más próximo al estilo antiguo que al de la Sección Femenina y en su momento se opuso al acortamiento de las faldas que dicha organización impuso para la uniformidad escenarial que se esperaba en estos colectivos de baile<sup>10</sup>.

El periodo final se corresponde con los estudios llevados a cabo tras la llegada del gobierno autonómico a Asturias. Ante la necesidad de dar contenido a una nueva forma de entender el espacio territorial y político, se potencian tanto los trabajos de recuperación folclórica y etnográfica como

<sup>10</sup> Información directa de Joaquín Ruiz Pardo, miembro del grupo durante los años sesenta y setenta. Entrevista realizada en Oviedo en diciembre de 2011.



Antón Sastre Bilbao, director de los Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo, h. 1960. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO14152

los estudios en torno a las figuras clásicas que habían estudiado la cultura asturiana un siglo antes. Dos tendencias van aparecer entonces. Una es la que continúa con la idea de mostrar en los trajes las ideologías personales, representadas en el espaldar del chaleco y reproduciendo el resto en forma más aproximada a lo que fue el antiguo traje campesino, sin llegar a utilizar del todo sus cortes, telas y colores, intentando al mismo tiempo separarse de la exageración de los motivos asturianos mostrada por el taje regional del periodo franquista en sus últimos compases. Los *horros*, paraguas, *panoyes*, siluetas de montañas y demás elementos de los considerados típicos que se lucían en el espaldar en las postrimerías de la dictadura, fueron sustituidos por motivos del arte celta, tomados algunos de la tradición asturiana y otros importados de Irlanda o Escocia<sup>11</sup>. Tampoco faltaron las referencias iconográficas fuertemente ideologizadas, representado emblemas de los partidos

<sup>11</sup> *Horru* es la palabra asturiana para «hórreo» y *panoya* es la «mazorca». Las palabras y expresiones con un fuerte afianzamiento en el habla cotidiana de Asturias se mantendrán en su idioma original, con una traducción a pie de página. Muchas de ellas están relacionadas con los elementos estereotipados más reconocidos de la cultura tradicional asturiana.



Comuña pal Reñacer del Folclor Riscar, uno de los primeros grupos denominados «de investigación etnográfica» que se replantearon la validez de los trajes folclóricos conocidos como «regionales» o «típicos», comenzando una renovación de los mismos basada más en criterios identitarios que escenariales. Archivo de La Voz de Asturias, h. 1985. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, s. n.

que la recién estrenada democracia ponía en la *arena* política regional o la reivindicación de la tradicional lucha obrera asturiana, agregando al traje cartuchos de dinamita como homenaje a la minería del carbón. Fernando Ornos Fernández, fundador en 1981 de la *Comuña pal Reñacer del Folclor Riscar*, nacida con el empeño de recuperar y difundir el folclore de las aldeas y pueblos de Asturias, colocó en la espalda del chaleco de su traje, en un premeditado ejercicio de alejamiento de los que hasta entonces se venía utilizando, la celosía de una ventana de una iglesia prerrománica, manifestación gráfica de su «asturianidad» y compromiso con su historia y su cultura<sup>12</sup>.

La otra corriente es la que acabará por imponer su modo de ver el rescate de las ropas populares de antaño. Esta maneja un criterio historicista,

---

<sup>12</sup> Fernando Ornos Fernández fue el responsable del Archivo de la Música Tradicional del Muséu del Pueblu d'Asturies hasta 2013. Fue entrevistado en Oviedo en noviembre de 2011.



de recuperación no solo del aspecto de las vestidos, sino de sus colores, de sus telas y sobre todo, de las actitudes que se han de observar a la hora de vestirse con unos trajes que pasarán a conocerse, en gran medida gracias al ya citado libro de Luis Argüelles, como «indumentaria tradicional asturiana».

Nunca se ha vestido el traje del país, por tanto, de una manera tan próxima a lo que debieron ser las modas campesinas del siglo XIX como se ha hecho en el final de los años noventa del pasado siglo y la primera década del siglo XXI. Aun así, no se debe caer en ideas erróneas y pensar que estos trajes son auténticos con respecto a aquella época. Siguen siendo reconstrucciones historicistas, algunas con gran fidelidad, pero quienes las visten son gentes de hoy con cuerpos de hoy, y las cuestiones referidas a los géneros masculino y femenino, al estatus o la edad, entendidos a la manera de entonces, parecen haber quedado completamente olvidadas. Así, en la fotografía que el etnógrafo Jesús Suárez López tomó de la *Asociación Música Tradicional Muyeres*, las mujeres mayores visten con los mismos colores que las rapazas solteras y todas se engalanan con sus mejores joyas, como si antaño todas ellas pudiesen permitirse esta exhibición de riqueza.

A lo largo de todo el periodo de moda de ciclo largo que el traje asturiano ha venido conformando desde su fijación como vestido apartado del discurso de la vida ordinaria, también ha configurado un cuerpo diferente separado de esa misma cotidianeidad. Vestirse con el traje de asturiana rompe



Reconstrucción historicista de las modas campesinas femeninas de principios del siglo XIX. Fotografía tomada durante el Desfile de las Naciones del Festival Intercéltico de Lorient (Bretaña). Vicente «Vichu» Álvarez Cuesta, 2009.



Romería de San Pedro celebrada en el Muséu del Pueblu d'Asturies el 29 de junio de 2009, con varias integrantes de la Asociación Música Tradicional Muyeres vestidas conforme a los criterios historicistas de recuperación de la indumentaria tradicional asturiana. Jesús Suárez López, 2009.

con parte los conceptos establecidos por la moda imperante en el devenir diario sobre cómo se debe presentar una mujer en público, creando un estado de *liminaridad* en el que se admite mostrar el cuerpo de una forma que en la sociedad integrada por la *communitas* asturiana no se permitiría. Cuando las ropas cierran la parte superior del cuerpo y ocultan las prendas interiores, la manga blanca de la camisa sigue mostrándose al exterior y el justillo, una prenda de sujeción con la misma función y ceñido como el corsé o posteriormente los sujetadores, ambos siempre ocultos, es una prenda que se usa y muestra de forma aceptada como parte del atuendo tradicional. De la misma manera, el vuelo de las faldas, pese a las adaptaciones a las diferentes presentaciones estéticas e ideológicas sufridas por el traje asturiano, siguió siendo amplio, aunque la moda imperante dictase la falda ceñida a la cadera. El cuerpo de la mujer vestida de asturiana se siente y se entiende de una forma distinta al de esa misma mujer vestida con el atuendo corres-

pondiente al momento y a la moda en la que vive, terminando este estado de separación en el momento en que el traje asturiano se desviste, el rito de paso se cumple y se reintegra a quien lo lució temporalmente a su sociedad y a las normas de exposición corporal que rigen en la misma

#### LA MODA DE LOS CAMPESINOS ASTURIANOS

Es importante introducir aquí una descripción de esta indumentaria campesina, para tener una referencia inmediata de cuáles eran sus telas, colores, prendas y formas de vestirlas, para facilitar su comparación con otras formas de comprender y llevar el atuendo cotidiano.

##### *Hilos, telas y colores*

Uno de los elementos característicos del atuendo son sus telas. Dos son los principales tejidos con los que se fabricaban las prendas, el paño de lana y los lienzos de lino. El primero se obtenía del pelo esquilado y cardado de las ovejas y el segundo del tallo fibroso de la planta herbácea de flores azules que le da nombre<sup>13</sup>. Para el uso diario, los paños más utilizados eran los que se obtenían de la lana de las ovejas negras, un hilo grueso y fuerte, que se conoce con el nombre de *sayal* o *calcín*. Si se empleaba un hilo más fino y de mayor calidad, se le denomina *sayalín* o *sayaleta*. Se tejían habitualmente en las casas y era necesario someterlos al proceso de batanado, para que el tejido se enfurtiese y suavizase, siendo así más fácil de cortar y coser. Junto al sayal, también los paños de lana blanca se sometían al mismo proceso, para obtener la misma firmeza en el tejido. Generalmente se teñían de diferentes colores, tanto antes de llevarlos al batán como una vez enfurtida la tela. A este tipo de tejido se le llamaba «estameña» para diferenciarlo del sayal y se consideraba de más calidad; así se puede apreciar en el inventario de bienes del testamento de María Francisca Tuñón, vecina de la parroquia de Sograndio, registrados por el escribano Pedro Félix Trelles en febrero de 1839, donde se describen las siguientes prendas junto con su valor en reales de

<sup>13</sup> Gloria ROZA CUESTA: *op. cit.*, pág. 14.

vellón: «Una saya de sayalín 12; otra de estameña vieja 12; otra de estameña verde 19; una camisa y dos pañuelos viejos 6; una almilla pajiza vieja 2»<sup>14</sup>.

La tarea de transformar en hilo el vellón de los animales, que había de ser previamente cardado para poder hilarlo, dio lugar a las reuniones conocidas con el nombre de *filandones*. Mientras las mujeres pasaban las hebras de la lana entre los peines de las cardas, o ataban las mullidas madejas en las ruecas para torcerlas entre sus dedos y pasar el fino cordón resultante a los husos, los varones y las tañedoras de panderetas las entretenían con narraciones, juegos, músicas y bailes, que hacían más llevadero el trabajo y, cómo no, propiciaban el necesario contacto y buen momento para estrechar las relaciones íntimas y personales. Lo cual dio lugar a no pocas coplas populares, además de a quejas de la Iglesia por la falta de decoro que se mostraba en estas reuniones<sup>15</sup>.

Los géneros de más lujo solían provenir de las ovejas escogidas de raza, especialmente las merinas, hasta tal punto que el paño de merino fue en sí mismo un importante elemento de prestigio y muestra social de las posibilidades económicas de quien se lo podía costear. Las distintas calidades, tanto de esta lana como las de otras de razas escogidas como las churras, dependían de la edad, el sexo y la parte del cuerpo del animal de la que se había cortado el pelo. De acuerdo con las propiedades de las telas, estas tenían diferentes nombres: buriel, del Carmen, pañete o bayeta, entre otras<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Archivo Provincial de Asturias, Fondo *Notariado de Asturias*, caja 8745, fol. 93.

<sup>15</sup> Estos *filandones* fueron comunes a otras regiones españolas. La información que aquí se analiza se hace tomando como referencia exclusivamente las noticias referidas a Asturias, y pueden servir como un ejemplo de la estandarización aceptada de algunas costumbres de esta comunidad. Las exhortaciones alertando contra los perjuicios morales que causaban los mismos fueron dictadas por el obispo Agustín González Pisador en 1784. La imagen que se tiene como icono es la pintura de Luis Álvarez Catalá que se comentó en la primera parte, fechada en 1872, y la referencia bibliográfica utilizada normalmente pertenece del texto de Fausto Vigil de 1924. Tal parece que la sociedad asturiana no haya cambiado la forma de entender la diversión privada desde el siglo XVIII hasta el momento presente, en los que la alusión a los antiguos *filandones* parece obligada, transformados ya en otra idealización vinculada al vestido tradicional.

<sup>16</sup> Esta denominación es un interesante ejemplo de los cambios en el uso de una palabra a lo largo del tiempo. Las telas de bayeta eran tejidos de lana flojos considerados de poca calidad. Hoy es un paño para limpiar superficies. Para no desprestigiarse comparándolas con un trapo de fregar, las tiendas de telas han denominado a este tipo de tejidos como muflón. Para comprobarlo, solo hay que

Junto con la lana, el lino fue la otra fibra con más amplia difusión en Asturias. De su cultivo nos hablan topónimos tan extendidos como Linares, La Lineras y otros muchos. En este caso la calidad no procede realmente de la variedad de la planta, a menos que hablemos de linos importados de fuera de Asturias, puesto que las condiciones para su cultivo no varían apenas en la región, sino de su proceso de transformación: Cosechada la planta, se deja que las gavillas sequen al sol por un tiempo. Son llevadas después a un remanso de agua en la tarea conocida como *enriar*, y allí son hundidas para que se pudra la corteza exterior. Sacadas del agua y secas de nuevo, los haces se machacan mediante golpes para separar el tallo de la parte fibrosa, tarea conocida como *mayar el linu*<sup>17</sup>. La dura corteza queda reducida a unos pequeños trozos de cascarilla, conocidos con el nombre de *tascu*<sup>18</sup>. No siendo esto suficiente, el lino aún ha de cardarse para peinar bien las fibras, pasando los haces por los duros dientes de una carda. Si se ha puesto poco esmero y todavía quedan adheridos al hilo pequeños fragmentos, obtenemos la calidad más burda, la estopa. Menos presencia de materia leñosa da lugar a la calidad intermedia o *mediana* y, ya sin corteza, se consigue la calidad más fina, llamada *cerru* o *tupidu*<sup>19</sup>. En el ya citado inventario de los bienes de María Fernández Tuñón, se lee:

Una colcha de tupido 40. Dos servilletas de mediana nuevas 8. Una sobrecama pintada 28. Un paño de manos de tupido usado 4. Una mesa de mantel de paño 14. Los pesebres de los corrales 40. Como diez carros de cucho en los corrales 40. Diez libras de tupido y mediana blanqueada a lino 90. Una libra de estopa en el mismo estado 3<sup>20</sup>.

Los paños de algodón se conocían y se apreciaban al igual que las telas

---

escribir «tela de muflón» en un buscador de internet y ver como esta se anuncia como un paño de calidad. Si se introduce la palabra bayeta, son paños de limpiar a los que inmediatamente se dirigen las imágenes.

<sup>17</sup> *Enriar* es hundir los haces de la planta en el agua y *mayar el linu* es machacar el lino.

<sup>18</sup> De aquí viene la forma tradicional de expresar el cansancio como si se estuviera molido a golpes, *estó fechu tascu*, literalmente, «estoy hecho tasco».

<sup>19</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 38.

<sup>20</sup> Archivo Provincial de Asturias, Fondo *Notariado de Asturias*, caja 8745, fol. 93.

adamascadas y los brocados, agrupados genéricamente bajo el nombre de telas labradas. De los paños de fina seda, especialmente los pañuelos de cabeza, se hacía siempre alarde cuando podían llegar a lucirse. Los terciopelos fueron valorados por la gente de la época, aunque su presencia era habitual entre los atuendos sin contar con el prestigio social de la seda. Todos ellos eran adquiridos como producto de importación en Asturias, generando un activo mercado de tejidos con mucha más importancia de la que tradicionalmente se le atribuye<sup>21</sup>.

Y, si las telas tenían su lenguaje social y económico, los colores hablaban también su propio idioma, expresando un código de edad, estatus y poder adquisitivo. La mayor parte de las tinturas se obtenían de plantas y flores; así como de algunos minerales. Los amarillos y naranjas se conseguían de las cáscaras de las cebollas, de las barbas de las *panoyas* del maíz y de la hierba mora. Los verdes, de los brotes de los helechos, de la corteza del abedul y de la hoja de hiedra, entre otras. Los marrones, una de las gamas más amplias, de la misma corteza del abedul, de los brotes de las ericáceas y de la drupa verde, rica en yodo, de las nueces. Los violetas se extraían de las moras maduras o del fruto del saúco. El negro para uso doméstico se conseguía del *sarru*, el hollín aposentado y solidificado a lo largo los años en las cocinas de fogón a ras de suelo, conocidas como *llares*. Las diferencias de color y de intensidad dependían de la cantidad de producto colorante que se utilizase y del tiempo de cocción o inmersión al sereno del agua al que se sometía el hilo blanco, bien de lino o lana. Este proceso se podía aplicar a la madeja o directamente al paño ya tejido. Los mordientes utilizados para fijar la solidez de la coloratura garantizaban el mantenimiento del color a pesar del uso y el paso del tiempo. De estos, los más utilizados fueron el alumbre, el *cardenillu* (nombre por el que se conoce popularmente a la herrumbre del cobre o acetato de cobre), la orina de niños (mejor que de adultos, al no ser tan elevada la cantidad de ácido úrico) y más comúnmente la sal y el vinagre, este especialmente indicado para los paños de lino<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Luis ARGÜELLES: *op. cit.*, pág. 25.

<sup>22</sup> Gloria ROZA CUESTA: *op. cit.*, pág. 16.



El negro doméstico solía derivar en un marrón negruzco o en un negro amarronado, por lo que los paños de este color, obtenido de tintes minerales, sólidos y perdurables, eran considerados un material de calidad. De su prestigio viene precisamente uno de los errores más aceptados a propósito de la indumentaria tradicional asturiana: el llamado por algunos colectivos etnográficos «traje femenino de boda»<sup>23</sup>. Es difícil entender que se llegase a invertir un dinero duramente conseguido en un atuendo diferente para una única ocasión, y mucho menos que tal ropaje fuese a parar a un armario o arcón para no usarse más. Esa es una idea contemporánea que para los artesanos y campesinos asturianos de entonces no tenía ningún sentido ni utilidad. Otra cosa bien distinta es entender que, quien pudiese, buscara la mejor ropa posible para lucir en un día tan señalado en la vida de las personas, como es el paso hacia el matrimonio, quizá el rito de paso por excelencia. Es posible que solo se pudiese acceder a algunas de las prendas más relevantes del atuendo, como sayas, dengues o mandiles o bien, si la economía lo permitía, se estrenase un traje nuevo completo. Este solía ser negro por una razón última de practicidad, sin que no por ello las calidades de la tela y la buena factura se olvidasen<sup>24</sup>. La moza casada ya no tenía que competir en el mercado de los esponsales; las galas alegres de las solteras ya no le correspondían y a las responsabilidades de una nueva familia se unirían los muchos lutos que habría de afrontar: el severo negro del traje de su boda, de su ropa de prestigio, sería el que luciría en los más importantes actos públicos o privados del resto de su vida y, si no lo dejaba en herencia a sus hijas o nietas, probablemente sería la

<sup>23</sup> El colectivo etnográfico L'Andecha Foclor d'Uvieu había reproducido a principios de los años noventa del pasado siglo siguiendo los grabados de José Cuevas, un traje de saya negra, que presentaba en sus actuaciones como traje de boda o ceremonia. Información de Fernando Rodríguez Pérez, responsable del área de comunicación del grupo entre 1991 y 1992.

<sup>24</sup> Esta costumbre práctica se mantuvo durante mucho tiempo. Rafael Celorio, natural de Vibañu de Llanes (1898-1988), recordaba como él y su novia había bajado a Llanes a encargar sendos trajes para la boda. El de su mujer, Dolores Concha Díez (1903-1997), un vestido sencillo a la moda de los primeros años veinte y de color negro, *como tenía que ser*. La costumbre de vestir un traje blanco para la boda se va transformando, con todas las connotaciones de pureza que se le añadieron después, a partir de la moda surgida tras el enlace de la reina Victoria con Alberto de Sajonia en 1840. Tonalidad que, por otra parte, fue común entre las damas jóvenes de las cortes principescas en los finales del siglo XVIII y principios del XIX.

misma ropa con la que amortajasen su cuerpo para el entierro, como explica Eugenio Martínez Zamora en su artículo «La indumentaria en Asturias», publicado en la *Enciclopedia de la Asturias Popular*. Así pues, no era una frívola indumentaria para un día de gozo, sino la inversión necesaria para afrontar de forma adecuada los muchos eventos sociales en los que, como mujer casada, como cuerpo entregado a una relación carnal socialmente sancionada, habría de participar<sup>25</sup>.

Lo mismo sucede con la lectura —errónea— de las fotografías de matrimonio. En ellas, la actual idea de traje diferenciado y singularizado se proyecta una vez más sobre los atuendos que dichas imágenes muestran. Una cosa es acudir al estudio del fotógrafo vestidos con el traje de la boda para el retrato y otra muy distinta pensar que la mujer nunca volvería a ponerse esas prendas. Confeccionar ropas nuevas «para la boda» y futura vida de casada no es equivalente a dotarse de un traje «de boda» exclusivo para una ceremonia en particular. En la fotografía de matrimonio de los padres del fotógrafo Enrique Suárez, fechada hacia 1885, se puede ver a la novia vestida con las ropas propias de una mujer campesina asturiana de la época, sin que nada indique la singularidad del acontecimiento fotografiado. Incluso lleva por zapato unas corizas, el más sencillo de los calzados que se podían utilizar entonces<sup>26</sup>.



Boda de una pareja de Trubia. Ramón del Fresno e hijos, Oviedo, h. 1885. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO24416.

<sup>25</sup> Obdulia Santoveña, natural de Vibaño y fallecida a los 100 años (1894-1994), recordaba cómo, al no haberse casado nunca y haber tenido varios hijos de soltera, ella misma se había comprado un vestido negro para tener *algo decente con lo ir a los entierros*.

<sup>26</sup> Enrique Suárez había nacido en Trubia en 1888. Instaló su primer estudio fotográfico en Mieres



José Ibarra, Avilés, h. 1905. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO28714.

Toda mujer madura pasaba a vestir de negro la mayor parte de su vida. Entre las clases acomodadas, el uso de este color podía deberse al luto o a la mera estética<sup>27</sup>. Entre las clases populares también se hacía por razones de duelo y porque, tal y como explicaba Felisa Zapatero, «a las vieyas eso era lo que-yos correspondía», asimilando la edad, el cuerpo maduro trabajado y envejecido, con los tonos apagados. En la fotografía de José Ibarra (Avilés, hacia 1910), un joven matrimonio posa junto a sus respectivas madres, vestidas estas con el color oscuro que les corresponde por edad. Más sorprendente es el uso que de este color hace la mujer joven, a

---

en 1905. Emigró a la Argentina en 1921, donde fallecería en 1970. *Vid.* en línea, <http://genteonon.blogspot.com.es/2012/07/enrique-suarez-suarez.html> [consulta: 20.11.2014].

<sup>27</sup> La reina Victoria había quedado viuda en 1961. Dadas las relaciones que la unían a la mayor parte de las casas reales europeas los colores de luto fueron adoptados por las mismas, influyendo en el gusto de la nobleza y la burguesía del momento. Aunque las clases altas comenzaron a llevar colores llamativos apenas una década después, como indica François BOUCHER: *op. cit.*, pág. 387, los tonos de las clases populares siguieron siendo sobrios y discretos.

la que, por edad y pese a estar casada, quizá le corresponderían, según el canon de esta época, tonalidades más claras<sup>28</sup>, a menos que se observara un periodo de luto<sup>29</sup>.

Los rojos y los azules eran, sin lugar a dudas, los colores más prestigiosos de la época en la que estuvo más vigente la moda campesina que dio lugar al traje asturiano. La materia prima de los tintes no se podía obtener en Asturias de forma natural. Los rojos provenían de colorantes vegetales como la granza, la planta llamada «rubia» de los tintoreros, o animales como la cochinilla, un escarabajo originario de Méjico responsable del más rico de los carmines. Una sola pieza de terciopelo rojo, bordeando el vuelo de la sobria saya parda de una moza, la convertía en una hermosa prenda con la que presumir, cuanto más si se disponía de una saya entera en paño de tan preciado color<sup>30</sup>.

El azul se obtiene del añil, una sustancia que segrega el índigo, planta leguminosa propia de las regiones tropicales, cultivada especialmente en la India y que ha sido un producto comercial de lujo desde la Antigüedad. No hemos de confundir el azul puro con las distintas gamas de malvas, violetas y morados que sí se podían conseguir con tintes mucho menos costosos. Fue el azul la tintura de prestigio para las medias de lana de asturianos y asturianas de antaño, asociadas en el caso de las mujeres, a la soltería, y en el de los hombres al poder económico. Aún en los años setenta del siglo xx las mujeres añadían al agua de la colada de la ropa blanca el azulete, un producto químico que daba a las mudas de cama un matiz azulado, símbolo y ejemplo de limpieza para cualquiera que mirase las sabanas tendidas secándose al sol<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Las fechas aproximadas de las fotografías abarcan periodos de años anteriores y posteriores. En 1908, Paul Poirer había ya comenzado a revolucionar el mundo de la moda femenina y a introducir colores más llamativos de los que hasta entonces se llevaban y el dibujante Ch. D. Gibson inmortalizaba el vestido «imperio» con su larga cola asociado con el arquetipo de las llamadas «chicas Gibson». Vid. James LAVER: *op. cit.*, pág. 221.

<sup>29</sup> José Ibarra se estableció en Avilés en la calle de la Estación, ocupando el estudio que dejó libre Ramón Duarte al trasladarse a Oviedo en 1903. Vid. Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *Los fotógrafos...*, pág. 47.

<sup>30</sup> Gloria ROZA CUESTA: *op. cit.*, pág. 16.

<sup>31</sup> Una de las experiencias de vida de la autora se corresponde precisamente con el recuerdo de cómo su madre, Felisa Zapatero Amieva (nacida en Debodes, Caldueña de Llanes, en 1936) utili-

*Para los pies*

El calzado fue prácticamente el mismo para los dos sexos. Fuese el asturiano hombre o mujer, rico o pobre, por lo general el calzado con el que cubría los pies era igual en su concepto. Consistía este en unas medias de lino o de lana que trepaban por la pierna hasta cubrir la rodilla. Luego se ceñían en la pantorrilla por medio de unas ligas con el fin de que no se deslizaran. Estas podían ser unas simples tiras de tela, una pieza tejida con sencillez a dos agujas o un producto más elaborado, de vistosos colores, adornadas en sus finales con flecos o pompones. Las mujeres solían atarlas por encima de las rodillas y los hombres por debajo<sup>32</sup>. Así pues, estas ataduras tenían en la imaginaria popular, un alto contenido de sensualidad, sobre todo en el caso femenino. No se veían, pero se sabía dónde estaban. Lo oculto, junto a lo prohibido, formaba un poderoso atractivo sexual y *perder las ligas* pasó a ser una metáfora de pérdida o entrega de la virginidad no exenta, en muchas ocasiones, de un triste componente de inevitabilidad<sup>33</sup>. La danza prima de Santa Ana, una de las más conocidas del repertorio tradicional asturiano, suele comenzarse precisamente con una copla que refleja bien este sentimiento. Lleva añadida una cita explícita al color verde, unido tanto a la sexualidad, como a todo lo que es joven y fresco<sup>34</sup>.

Vengo del campu Sant'Ana  
y perdí una lliga verde,  
adiós, campu de Sant'Ana  
onde las lligas se pierden<sup>35</sup>.

---

zaba un producto llamado «Azul Brasso» que se añadía a la colada para obtener este matiz azulado.

<sup>32</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 46.

<sup>33</sup> Nicolasa Balmori Concha (Vibañu, 1903-1984) criticaba continuamente a las mozas que iban a las fiestas a «perder las ligas».

<sup>34</sup> Florencio JAZMÍN: *El lenguaje de las flores y las frutas, con algunos emblemas de las frutas y los colores. Incorporando tras este facsímil los lenguajes del pañuelo, el abanico, la sombrilla etc, añadidos en las últimas ediciones*, Barcelona: Manuel Saurí, 1870.

<sup>35</sup> «Vengo del campo de Santa Ana / y perdí una liga verde. / Adiós, campo de Santa Ana, / donde las ligas se pierden». Así la cantaba María Amieva Alonso. En Aurelio de LLANO: *Esfoyaza de cantares asturianos*, Oviedo: El Carbayón, 1924, pág.165; y con el núm. 865 se puede encontrar la versión recogida por el folclorista.





José Junco, tamboriteru, y José Remis Vega, «El Gaiteru Margolles». Por la abertura del calzón de este último se puede apreciar la liga que, atada bajo la rodilla, sostiene la media. Tarjeta postal de la serie «Tipos asturianos», h. 1905. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO13208.



Las medias solían cubrir todo el pie, llamándose entonces *de patín*. Más propias del verano fueron las que llegaban hasta el tobillo y se sujetaban al pie mediante una tira que pasaba por la planta; en este caso, se las llamaba *de peal*<sup>36</sup>. La lana ofrecía distintas posibilidades de colorido: crudo; *pintas*, al mezclar lana blanca y negra; y *buras*, si eran tejidas en este último color<sup>37</sup>. Las teñidas en azul se reservaban para las ocasiones de lucimiento social, en fes-



Detalle de las medias, suela y refuerzo posterior de unos escarpinos de boca de sapu ensoletaos. Se aprecia también el vuelo blanco de la camisa interior, el rodao oscuro del raxu y el amarillo de la saya. Arnaud Späni, 2007. Archivo de la autora.

tejos y cortejos, puesto que eran las propias para presumir. Se tejían con cuatro agujas, bien lisas o con adornos para el género masculino. Para las mujeres, se tricotaban, en cambio, con más libertad, pudiendo lucir algún motivo calado. En el caso de los hombres, que presumían con motivos de ochos, trenzas y otros puntos de relieve, no estaba bien visto que asomase el vello de la pierna por el hilo de la media y de ahí la ausencia de calados. Por encima de esta pieza, unos chapines de tela. Son los llamados *escarpinos* de sayal o paño de lana, que podían ser bajos, llegando solo hasta el tobillo, conocidos entonces como de *boca de sapu* o *de oreyes*; o de bota, que cubrían hasta media pierna. Los *ensoletaos* llevaban una pieza de cuero cosida a la manera de suela, consiguiendo así una protección más efectiva en el contacto del pie con el suelo<sup>38</sup>.

En días secos, se calzaban corizas de piel sujetas al tobillo y pantorrilla con tiras del mismo material. Las corizas podían ser curtidas o semicurtidas, conservando en ocasiones el pelo del animal. Las de cuero curtido no

<sup>36</sup> Consuelo RÍU y Fe SANTOVEÑA: *Indumentaria tradicional, lino y lana. El vestido*, guión literario, Productora de Programas del Principado, 1994.

<sup>37</sup> Información de Felisa Zapatero Amieva.

<sup>38</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 131.

tenían mayor problema como calzado, pero las otras, si no se calzaban de continuo, se quedaban rígidas, al secarse. Para calzarlas de nuevo era necesario humedecerlas y atarlas bien ceñidas, para que se adecuasen de nuevo a la forma del pie<sup>39</sup>. Seguro que nunca hubo más práctico y sencillo modo de adaptar una horma. Se utilizaban sobre todo pieles de vaca y cabra. La de cerdo, pese a usarse en ocasiones, no era muy apreciada, porque al pisar excrementos, simplemente, se deshacían. Para indicar la escasa valía de un hombre, la falta de los atributos de arrojo, valentía y honor asociados a la masculinidad, se decía que *valía menos que unas corizas de gochu*<sup>40</sup>.

Las madreñas eran el calzado para los días de lluvia. Un cuerpo de madera se levanta sobre tres tacos tallados en la misma pieza, cuya función es aislar el calzado del suelo. Las más antiguas se conocen con el nombre de *escarpineras*, por estar diseñadas para calzar con *escarpín*. Al caer estos en desuso con la llegada de las zapatillas, el de las madreñas no decayó, sino que las formas se adaptaron para poder utilizarse con el nuevo calzado. Para evitar el desgaste de los tacos, se reforzaban con unos clavos diseñados para tal fin. Las piezas así tratadas era las madreñas ferradas. La adaptación a los nuevos tiempos supuso también el uso de gomas de caucho, que sustituyeron a los anti-



«Antonio Díaz y Anina sentados en el castañar de La Vega». Miguel Rojo Borbolla, Puertas de Cabrales, 1912. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO1043.

<sup>39</sup> Información de Isabel López Parrondo (Cangas de Narcea, nacida en 1954).

<sup>40</sup> «Valía menos que unas abarcas de piel de cerdo». Información de Teodoro Llaca (Vibañu, nacido en 1929).



Mineros asturianos vestidos con traje de tres piezas y calzados con madreñas. Fotógrafo desconocido, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36331.



Banda de música de Pola de Allande. Cuando el traje de calzón corto era ya una rareza entre los hombres jóvenes, casi todos los aquí fotografiados calzan madreñas. Valle y Quevedo, 1889. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO19407.

guos clavos<sup>41</sup>. Un ejemplo de la pervivencia de las madreñas se puede ver en las fotografía de un grupo de mineros fechada en 1905; el mismo calzado que utilizaban los niños de la banda de música de Pola de Allande en 1886.

Las polainas eran piezas de paño de lana o de cuero. Con ellas se cubría media pierna por debajo de la rodilla. Se vestían por encima del calzado y de las medias y su uso fue exclusivo de los hombres al igual que las botas, calzado fuerte muy apreciado por aquellos que debían realizar largos desplazamientos a pie<sup>42</sup>.

Todo aquel que podía disponía de zapatos para usarlos en ocasiones significativas, como un elemento de prestigio social con el que lucirse ante los demás. Era habitual que se tuviese un par para toda la familia, que los usaba por turnos, o que los hermanos mayores se los dejasen a los más pequeños cuando se deterioraban o empezaban a quedar pequeños. Como explica Luis Argüelles, se compraban en los colmados y mercados, atados por los cordones. Se exponían en los puestos para la venta a granel, por lo que había que rebuscar en el montón para encontrar un par de compañeros que casaran bien, tanto entre ellos como en relación con el pie del comprador<sup>43</sup>. Muy pocos se podían permitir encargar unos zapatos hechos a medida por un buen zapatero. Los mozos los calzaban de cordones o hebillas. Las mujeres podían utilizar o bien zapatos cerrados (conocidos como «botines», aunque con cordón bajo, atados con lazos) o bien babuchas sin tacón: las zapatillas hoy llamadas «manoletinas», cuyo empeine solía adornarse con lazadas. Fueron lo más común y los que habitualmente muestran los grabados de finales del siglo XIX<sup>44</sup>.

Una anécdota narrada en repetidas ocasiones por Bernardo Santoveña, sobrino nieto del protagonista de la misma, sirve aquí para ilustrar lo comunes que fueron *escarpinos*, corizas y madreñas en Asturias, todos ellos de ela-

---

<sup>41</sup> Alfonso FERNÁNDEZ CANTELI: *La madreña. Tipología y distribución en el N.O. peninsular*, Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1987.

<sup>42</sup> Gausón FERNÁNDEZ GUTIERRE: *op. cit.*, pág. 128.

<sup>43</sup> Luis ARGÜELLES: *op. cit.*, pág. 51.

<sup>44</sup> Así se pueden apreciar en los grabados de José Cuevas para *La Ilustración Gallega y Asturiana*.





Botas y medias de lana sujetas con ligas. Reconstrucción de indumentaria popular a partir de la información recogida por el grupo de investigación etnográfica *L'Aniciu* de Mieres. Arnaud Späni, 2007. Archivo de la autora.

boración doméstica, frente a otros calzados adquiridos en el mercado<sup>45</sup>. La odisea del personaje comenzó cuando se anunció su compromiso matrimonial. Para el día de la boda, su padrino de bautismo le regaló un par de botas de aquellas que se compraban a granel, atadas por los cordones<sup>46</sup>. Llegada la fecha del enlace, novia, cura, familiares e invitados esperaban a la puerta de la iglesia, pero el novio no llegaba. Preocupados por la tardanza, salieron el padre y el padrino a buscarlo. Lo encontraron frente a una cerca de muria de piedra, agotado de dar saltitos para poder pasarla. El mozo pensaba que la unión de los cordones de las botas era requisito para casarse y no las había separado, de manera que ni siquiera

podía saltar un simple murete. Dos pescozones y una navaja que cortó la ligadura lo llevaron corriendo hacia el altar.

### *Asturianos de calzón corto*

Desde el interior hacia afuera, desde la interioridad mostrada por el calzón y camisa, pero nunca abiertamente enseñada, el equipamiento habitual del hombre asturiano consistía en el siguiente conjunto de atavíos<sup>47</sup>:

La ropa interior se compone de dos piezas: la inferior (los calzones) y

<sup>45</sup> Bernardo Santoveña Balmori, natural de Vibaño, Llanes (1932-2008).

<sup>46</sup> Luis ARGÜELLES: *op. cit.*, pág. 51.

<sup>47</sup> Descripciones completas de la ropa las encontramos en las ya citadas obras de Fausto Vigil, Gausón Fernande y Gloria Roza. Esta última autora será tenida especialmente en cuenta, al ofrecer la visión particular de las costureras.

la superior (la camisa), que se confeccionaban con los mismos tejidos blancos de lino o algodón. Los calzones cumplían la función de proteger y abrigar el vientre y la pierna, llegando por debajo de la rodilla. Para facilitar la evacuación de aguas menores, esta prenda llevaba en la parte delantera una abertura sin abotonadura o cierre. En la pernera, se podían dejar los faldones sueltos, llevarlos recogidos por debajo de la media o ceñidos a la pierna median-



Mandilete sujeto mediante botones. Reconstrucción de indumentaria popular a partir de la información recogida por el grupo de investigación etnográfica *L'Aniciu* de Mieres. Arnaud Spăni, 2007. Archivo de la autora.

te una jareta por la que se pasaba una cinta de retorta. La camisa, de amplias mangas y pieza embebida en la sisa, llevaba la abertura delantera solo hasta el abdomen, cerrándose con botones de hilo o tela. El vuelo de la pechera se recogía en lorzas y pliegues, adornadas en ocasiones con finos bordados en blanco. La forma del cuello era, habitualmente, la de tira o cabezón.

El calzón, con pernera hasta más o menos la altura de la rodilla, se confeccionaba con paños de lana de diversos colores, principalmente negros y marrones. Desde medio muslo, la costura lateral iba abierta, facilitando la flexión de las rodillas. Estas aberturas se adornaban con sobrepuestos de otro color y otra tela, principalmente terciopelo, botones e incluso cordones de colores entrecruzados de un botón a otro. Quizá la parte más interesante sea la forma de ajustar el calzón a la cintura, por medio de una trincheta que, desde la parte posterior, permite ceñir el calzón al vientre. Sobre ella se coloca el mandilete, cierre conformado por la parte delantera de la prenda. El ajuste se realiza mediante botones, de fácil movilidad, con lo que distintas personas podían lucir la misma prenda de forma adecuada. Además, en la parte posterior, en medio de la cintura, una abertura en forma de cuña y regulada mediante un cordón entrelazado permitía un mejor ajuste<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> Gloria ROZA: *op cit.*, pág. 55.



El chaleco cumplía la misma función que en la actualidad; es su corte lo que le confiere sus particulares características. Llega hasta la cintura y consta de dos delanteros, un canesú y el espaldar, pieza de tela diferenciada por medio de la cual se conforma la espalda. El cuello podía ser de solapa o cuadrado. Con doble botonera, podían llevar bolsillos en la parte baja. Los paños de lana, el terciopelo, los damascos y los brocados (para quien se los podía costear) eran las telas más apreciadas. Para los espaldares, rasos de seda o algodón y, sobre todo, lino blanco. Se engalanaban con figuras geométricas, conformando la separación del canesú y el espaldar, o bien con adornos en medio de la espalda, geométricos o de inspiración vegetal, copiados muchas veces de las telas historiadas con motivos florales en los lujosos brocados que utilizaba la Iglesia por entonces<sup>49</sup>.



Espaldar de chaleco. Reconstrucción de indumentaria popular a partir de la información recogida por el grupo de investigación etnográfica *L'Aniciu* de Mieres. Arnaud Späni, 2007. Archivo de la autora.

La faja no era, como vulgarmente se considera, un cinturón para sujetar los calzones, sino un ceñidor mediante el cual se protegían de los esfuerzos físicos los riñones y el vientre. Se podían tejer en casa, con hilos domésticos, o adquirirlas, siendo muy apreciadas las de sarga de algodón por su buen ajuste. Las de seda, difíciles de llevar, se reservaban para las ocasiones de lucimiento y no faltaba quien las llevaba bordadas con las iniciales, en un alarde ornamental. Los colores, desde el marrón de la oveja negra —cuya lana era, en realidad, parda— pasando por el rojo y el azul, se cambiarían generalmente

<sup>49</sup> *Idem*, pág. 59.

por el negro a medida que el hombre avanzaba en edad<sup>50</sup>. La faja podía llevarse por encima o por debajo del chaleco. Al abrigo de tan ajustada pretina, guardaba el hombre la *corexa*, bolsa de cuero o lana primorosamente tejida, donde se trasportaban los dineros. Equivale a la faltriquera femenina y se la suele denominar de la misma manera, pese a presentar una hechura completamente distinta. Al sacarla para pagar, se la sacudía con cuidado y disimulo para hacer sonar las monedas que en ella se llevaban, muchas veces clavos y botones metálicos que producían el mismo efecto sonoro<sup>51</sup>.

Esi mozu que ta'n baile  
ruxen-y les faltriqueres,  
todos piensan que son cuartos  
y son clavos de madreñes.

La chaqueta completaba, en lo que a vestimenta se refiere, la indumentaria de los hombres. Solo un poco más larga que el chaleco, el corte más común era el inglés o «corte de costadillos», con dos delanteros y un único espaldar para conformar la espalda. Más tardíamente se extendió el «corte americana», con una costura que dividía la espalda en dos piezas. La parte más interesante es la abertura que presentaban estas chaquetas en la sisa, la cual permitía sacar los brazos por ella, si el calor lo exigía<sup>52</sup>. La función era permitir una mayor movilidad en unas telas de tejido grueso. Los paños de lana eran los preferidos para su confección. Es posible encontrar trajes con el calzón, la chaqueta y el chaleco de una misma calidad, pero no es raro que, a menudo, cada pieza sea de un color o paño diferente, al ir cambiándose o reponiéndose a lo largo del tiempo<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> *Idem*, pág. 65.

<sup>51</sup> «Ese mozo que está en el baile / le suenan las faltriqueras, / todos creen que son cuartos / y son clavos de madreñas», recogida en Aurelio de LLANO: *op. cit.*, pág. 188, copla n.º 976.

<sup>52</sup> Esto no significa que haya que hacerlo obligatoriamente, como muchos lo interpretan hoy en los grupos folclóricos.

<sup>53</sup> Gausón FERNANDE: *op. cit.*, pág. 121. El autor la llama «chamarreta», tanto en asturiano como en castellano. Fausto Vigil la denomina tanto «chamarreta» como «chaqueta». Los informantes directos de la autora siempre la han identificado como «chaqueta» y así se puede encontrar en el libro de Gloria Roza y en el de Luis Argüelles.



Corte para la chaqueta de taje masculino. Dibujo de Gloria Roza.

La prenda de abrigo más utilizada por los hombres fue la *chamarra* o *chamarreta*, una chaquetilla ajustada, llamada también *almilla*<sup>54</sup>, muy ceñida al cuerpo, que se vestía por debajo del chaleco. Solía confeccionarse en colores muy llamativos, como el rojo, el amarillo o el verde. En el cuadro del pintor francés Jules Worms titulado *El final del viaje*, un mozo vestido con una chamarreta amarilla, un chaleco rojo y tocado con la montera asturiana empina una bota de vino<sup>55</sup>. A su lado aparece una mujer ataviada con los refajos coloridos que se identifican con las mujeres de Ávila y Salamanca<sup>56</sup>. Interpretándola con todas las precauciones que se deben tomar para esta clase de pinturas costumbristas, se puede entender como una escena de arrieros asturianos en Castilla.

Mucho más costosa y al alcance de unos pocos estaba una de las más destacadas prendas de abrigo: la capa. De acuerdo con el corte de la llamada «capa española» con esclavina, llegaba por debajo de la rodilla. Se confec-

<sup>54</sup> De nuevo hay una diferencia en la denominación. Para Gausón Fernande es «almilla». Para Gloria Roza es «chamarreta». Fausto Vigil no la incluye entre las piezas del traje de hombre y para Luis Argüelles es una prenda femenina.

<sup>55</sup> El pintor realizó varios viajes a España entre 1860 y 1875.

<sup>56</sup> Albert RACINET: *op. cit.*, pág. 291.



«Tarrago el de La Onza» con el *palu* en la mano. Baltasar Cue, Llanes, entre 1891 y 1894. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO30709.

cionaba en paño negro, como prenda de prestigio, y se solía pedir prestada para asistir a ceremonias importantes. Una forma de disponer de esta prenda era coserla en paño de sayalete, más ordinario y con menos vuelo, por lo que no gozaba del mismo prestigio, aunque abrigase de la misma manera<sup>57</sup>.

La montera es el tocado masculino por excelencia. Un pasamontañas en sus orígenes, puede tener doble ala o una sola muy desarrollada, sostenida en su interior mediante una pieza de cuero o tela reforzada, por lo que se la conoce con el nombre de *picon*. A medida que el refuerzo iba perdiendo su apresto, el ala cedía poco a poco, convirtiéndose en un ala caída. A menudo, en las monteras de uso cotidiano no se colocaba este refuerzo, por lo que el pico de la montera siempre apuntaba hacia abajo<sup>58</sup>. El casquete para conformar la cabeza se cerraba por medio de triángulos de diversos colores, que le daban gran vistosidad. Las telas para su confección eran los paños de lana y el terciopelo. El pico del ala se adornaba con motas de seda, plumas, pequeños ramilletes de flores secas o una rama verde sujeta con un alfiler. Cuando los mozos entraban en el sorteo de quintas, solían prender la escarapela del regimiento que les había tocado en suerte<sup>59</sup>. Este tocado, junto con la gaita, es parte destacada de las metáforas sexuales masculinas en Asturias. La montera picon alude a la virilidad, a la juventud y al vigor sexual. Se la relaciona con el ocio y el festejo. La montera caída, por el contrario, se vincula con las tareas diarias, con el trabajo, con el paso inevitable del tiempo y con la vejez; en definitiva, con la pérdida del impulso sexual<sup>60</sup>.

El reloj de leontina bien puede figurar como la pieza más importante del adorno y la joyería masculina en las reproducciones que se realizan en la actualidad, aunque las más antiguas descripciones y grabados del traje masculino no lo representen ni hagan alusión al mismo. Junto a él, los

<sup>57</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 69.

<sup>58</sup> *Idem*, pág. 67.

<sup>59</sup> Fermín CANELLA Y SECADES: *op. cit.*, pág. 18.

<sup>60</sup> Chistes y chascarrillos sobre esta cuestión forman parte de la historia de vida de la autora, escuchados en las conversaciones entre sus mayores. De estos algunos serían luego sus informantes, como el ya citado Bernardo Santoveña, Ramón Sobrino (2009†) o Antonio Sampedro (2008†). Coplas relativas a esta misma cuestión se pueden encontrar en *Esfoyaza de cantares* de Aurelio de Llano.



botones de plata, muchos de ellos fabricados con monedas exóticas traídas del extranjero, eran también considerados como elementos de realce del traje. Las medallas conseguidas en la guerra eran lucidas como muestras de valor y arrojo.

Un elemento singular es el *palu*. El palo, la simple *guiyada* para arrear el ganado, se transforma en un elemento de prestigio, en un arma de ataque y defensa que el hombre lleva consigo. Se buscaban de maderas duras como el acebo, o muy rectas como el avellano. Se apreciaban aquellos que las enredaderas que torneaban de forma natural al enroscarse sobre ellos y en ocasiones se forzaba la obtención de los mismos atando las plantas trepadoras a la madera para que creciesen a su alrededor. Si no, se tallaban o pelaban las cortezas de forma artística para crear un efecto estético<sup>61</sup>. Las reyertas entre mozos en las fiestas, que terminaban en peleas a palo limpio, con la chaqueta enrollada en el brazo a manera de escudo, obligaron en más de una ocasión a que los ayuntamientos dictaran en los distintos concejos y desde tiempo atrás las disposiciones sobre cómo habrían de ser estos palos, de qué madera y las medidas máximas que podían llegar a alcanzar. Estas disposiciones no solían surtir mayor efecto<sup>62</sup>. El uso del *palu* como instrumento de agresión pasaría a asociarse con otros con estereotipos de las costumbres campesinas, mientras que las nuevas prácticas festivas traídas por la industrialización afectaron a las formas tradicionales de enfrentamiento entre los mozos:

Ahora bien desde principio de siglo (xx), la visión de placidez del mundo campesino cada vez resultó más comprometida, y el aumento de las tensiones sociopolíticas que los criminólogos situaban en la base del incremento urbano de la criminalidad, empezó a afectar también al campo. Esa situación influyó en la degeneración violenta de la paliza interparroquial hasta convertirla en una batalla que correspondía a un nuevo estándar. En la confrontación empezaron a escasear los palos y cada vez hacían más acto de presencia pistolas, las navajas y cachorrillos<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 141.

<sup>62</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 25.

<sup>63</sup> Jorge URÍA: «De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado, Asturias a principios del siglo xx», *Bulletin de l'Histoire Contemporaine d'Espagne*, 30-31, diciembre-junio 1999-2000.

La fotografía de Baltasar Cue, fechada hacia 1890, «Tarrago el de la Onza», muestra las características del traje asturiano, ya en desuso en la fecha en la que se realizó el retrato. Calzado con botas y medias sujetas con ligas, lleva calzones blancos, calzón de paño oscuro, faja, camisa, chaleco y chaqueta. Una gastada montera cubre su cabeza, al tiempo que sujeta entre las manos un *palu*.

El cuerpo del hombre así vestido remite a unos patrones estéticos heredados de siglos anteriores, sucesores de la moda de las calzas atacadas. A pesar de las medias, la atención se desvía hacia la pierna descubierta en la que se centró, durante siglos, la virilidad masculina<sup>64</sup>. La chaqueta corta reducía el tronco y prolongaba esas mismas piernas, dándoles más apariencia de longitud. Los atributos masculinos, tan remarcados al comienzo de aquellas modas de la calza y la media calza, quedan ahora más desdibujados, tanto por carecer de refuerzo la ropa interior como por el corte cuadrado del mandilete. La montera picona terminaba por prolongar en altura la figura masculina. Así, completamente vestido, se conforma un cuerpo cerrado, oculto, del que apenas se adivina que debajo exista una piel desnuda. Las ocasiones en las que el trabajo llevaba a los hombres a quedarse en camisa, con el cuello abierto y las mangas arremangadas, podía provocar las miradas más o menos interesadas de las mujeres, pero era aceptado por tratarse de una cuestión de trabajo. En cambio, si se dejaba ver más piel de la necesaria en otro tipo de contextos sociales, solía provocar miradas que iban más allá de la curiosidad, causando cierto embarazo entre quienes asistían a lo que podría calificarse casi como una impudicia. Una copla popular recoge esta circunstancia:

Esi mozu que ta'n baile,  
qu'abotone la camisa,  
tien la pechuga al aire,  
les moces mueren de risa<sup>65</sup>.

<sup>64</sup> James LAVER: *op. cit.*, pág. 85.

<sup>65</sup> «Ese mozo que está en el baile / que abotone la camisa, / tiene el pecho al aire, / las mozas mueren de risa». Archivo de *L'Andecha Folclor d'Uviéu*, s.n.



Metiendo mano a la faltriquera. Recreación historicista con trajes asturianos. Arnaud Späni, 2007. Archivo de la autora.

El retrato de hombres vestidos de asturianos, entendido como un traje identitario, es muy tardío. La mayoría de los documentos tempranos conservados son fotografías de varones que aún vestían *a la antigua usanza*, como los retratados por Baltasar Cue. Gausón Fernade publica unas interesantes fotografías de hombres vestidos con las modas campesinas, ancianos todos ellos y de distintos lugares de Asturias. La documentación al pie, en cuanto a procedencia y nombre de los fotografiados, es abundante, pero no suele llevar fecha (ni siquiera aproximada) ni se hace referencia al autor. Estos datos son de sumo interés a la hora de plantearse ciertas cuestiones referidas a quiénes son los protagonistas de estos retratos y las razones por las cuales fueron retratados. Muchos de ellos son la conservación gráfica de un elemento curioso de una sociedad que desaparecía, de una Asturias «tradicional» que caía en el olvido. La fotografía etnográfica del «nativo» asturiano aferrado a las viejas costumbres. Se volverá a abordar esta cuestión en el capítulo *Vestidos para la fotografía*.

### *Mujeres de saya y dengue*

Por toda ropa interior, la mujer usaba una camisa larga, de lino generalmente y de algodón como paño de calidad si así se lo podía permitir. Se trata de una prenda escotada, amplia de vuelo, tanto para el cuerpo como para las mangas, que generalmente se adorna con bordados en el cuello y en los puños. Va cerrada con botones de hilo, siguiendo la tradición de las camisas propias de las modas populares españolas, conocidas como «camisas a la morisca»<sup>66</sup>. La manga, de corte recto, presenta una pieza en forma de rombo entre las costuras que forman dicha manga y los cuerpos, la cual facilitaba el movimiento del brazo, al igual que hoy se hace con el corte de sisa. Por debajo de la cintura se trabajaba en tela de peor calidad. Ello se debe a que, por las condiciones de higiene personal de entonces y por su uso como ropa de dormir, la parte baja de la camisa terminaba por deteriorarse y la tela basta se sustituía sin afectar a la parte alta, que seguía conservando su calidad original. Fueron bastante comunes las prendas de lino calidad *cerru* para la parte superior y calidad estopa para la parte baja<sup>67</sup>.

En cuanto a los botones tal y como hoy los conocemos, solo comenzaron a usarse a partir del siglo XVIII; con anterioridad eran de madera, metal, hilo o tela, consistiendo más bien en pasadores de ojal que en el botón agujereado que hoy empleamos. En Asturias fueron muy empleados los llamados *de tarabica*, en madera, así como los de hilo, confeccionados a ganchillo y los denominados *de garbanzu*, al forrar con tela un alma hecha con esta legumbre. Los de metal eran los más prestigiosos, sobre todo los de plata, como los pasadores de cuello de las camisas masculinas; y las monedas exóticas que se pudiesen lucir, recuerdo en muchas ocasiones de los servicios militares prestados por su propietario<sup>68</sup>.

La saya era la pieza principal de la ropa; una falda de amplio vuelo, recogido por medio de los llamados «pliegues encontrados» a partir del punto

<sup>66</sup> Estas se documentan ya en la España de los Reyes Católicos, como explica Enriqueta Albizúa Huarte en el apéndice a James LAVER: *op. cit.*, pág. 314.

<sup>67</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 45.

<sup>68</sup> Luis ARGÜELLES: *op. cit.*, págs. 54-55. La *tarabica* o *tarabicu* era la trabilla de madera con la que se cerraban las puertas.

medio de la cintura en la espalda, a fin de concentrar ese vuelo en la parte posterior y conseguir un efecto similar al del polisón. En la parte delantera se cerraban por medio de la trinch, una abertura que permitía su ajuste, o de la trinch y mandilete, obtenido mediante dos pequeñas aberturas. Así se permitía una mejor sujeción de la prenda, al cerrarse primero la trinch con las cintas que vienen desde la parte posterior y luego con el mandilete, sujetándose a la espalda. De paño de sayal las más burdas, las más comunes se llevaban también en distintas calidades de paño (estameña, pañete, paño del Carmen, merino...), no faltando las que se confeccionaban con lino, e incluso con terciopelo. De muy variados colores, predominaban los marrones, los verdes, los amarillos y, por supuesto, los rojos y azules, además de los negros. Su largura, a la altura de los tobillos y más arriba, pero nunca más abajo, se ajustaba a los cánones de la época y, al mismo tiempo, evitaba el roce con el suelo, de manera que no se ensuciaban al caminar<sup>69</sup>.

En una misma saya se podían alternar piezas de uno o más colores. Muy utilizadas fueron las llamadas *de ensiertos*, confeccionadas mediante el añadido de tres piezas de distintos colores. Fuese cual fuese su color, las sayas se adornaban con cintas de terciopelo de distintos anchos y con lorzas de la propia tela. Estos adornos no pasaban de la altura de la rodilla de la mujer, concentrándose en la parte baja de la prenda. En su interior, en esa misma parte baja, se añadía un refuerzo de tela de distinto y variado colorido, destinada a proteger el paño de la saya del desgaste de uso, así como para darle peso en el bajo. Se la conoce con los nombres de *cortapisa*, *contrapisa* o *rodao*<sup>70</sup>.

Para conseguir la amplitud de cadera que entonces se estilaba, se vestía un número indeterminado de sayas bajas, refajos o *refaxos* (uno como mínimo, dos casi siempre y, si fuese posible, alguno más), que daban cuerpo y volumen a la saya que los cubría. De variado y rico colorido, se engalanaban con cintas, estampados a fuego, lorzas y bordados. Su número variaba. Para diario, la mujer vestía normalmente dos. En los días feriados, acumu-

---

<sup>69</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 29.

<sup>70</sup> *Ibidem*.



laba más vuelo bajo la saya para dar muestra de una capacidad económica que le permitía tener varios *refaxos*. Isabel López Parrondo, directora del grupo de investigación *Los Tsumeirinos*, activo durante los años ochenta del pasado siglo, recogió información en el concejo de Cangas de Narcea, referida a finales del siglo XIX, sobre mujeres que llevan hasta siete de estas prendas el día de su boda, mostrando ante los asistentes la importancia de la dote que aportaba al matrimonio<sup>71</sup>.

Una pervivencia de una moda anterior a la que nos ocupa son los llamados *manteos*. Comunes a toda Asturias en otros tiempos, conviven con la moda tradicional en las comarcas suroccidentales y en la Montaña Central. Se caracterizan por su corte en forma de medio círculo, en el que se corta una cintura que permite su ajuste al cuerpo, de tal modo que en la parte posterior uno de los lados del semicírculo monta sobre el otro. En la parte vista se suelen adornar con una pieza de paño o terciopelo llamada *clavo*, que se une a las loras, cintas y rodaos de colores con los que también se engalanaban. En su parte interna llevan cortapisa y se viste sobre los mismos *refaxos* con los que se usaban con la saya<sup>72</sup>.

Pieza importante es la faltriquera o *fatriquera*, la bolsa en la que la mujer guardaba sus objetos personales, desde tabaco hasta el huso de hilar<sup>73</sup>. Cuadradas, redondas o en forma de lágrima, eran siempre planas y no en forma de saco. Se trabajaba en telas de calidad y se adornaban, mostrando en su elaboración las aptitudes de la mujer para coser y bordar<sup>74</sup>. Se vestían sobre el último *refaxu* y por debajo de la saya, coincidiendo la abertura del mandilete con el corte o boca que permitía el acceso a los objetos que en ella se guardaban. En las reuniones sociales y laborales que devenían en fiestas, tales como *esfoyaces* o *filandones*, eran elemento no poco importante en los entretenimientos entre mozos y mozas, puestos que ellas se guardan las

<sup>71</sup> Información recogida en entrevista directa en diciembre de 2012.

<sup>72</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 29.

<sup>73</sup> Con respecto al hábito de fumar entre las mujeres asturianas de finales del siglo XIX y principios del XX, casi toda las informantes afirmaban haber conocido u oído hablar de una o varias mujeres ancianas que habían tenido esta costumbre.

<sup>74</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 27.

prendas (castañas, avellanas, nueces...) con las que se pagaban las pérdidas o los triunfos de según qué juegos, y había que sacarlas de donde estaban, con los consiguientes momentos pícaros que se derivaban de quien dejaba o no meter la mano en tal parte de la anatomía femenina. Es necesario hacer una reflexión temporal con respecto a esta costumbre de «meter mano a la faltriquera», expresión usada por algunas informantes para describir los juegos en las fiestas de carácter privado; las mismas que explicaban que estas prendas se llevaran en el bolsillo del mandil. Cabe pensar en una forma de mantener a lo largo del tiempo una expresión que remite a las modas del siglo XIX y que se conservó pese a los cambios acaecidos en la forma de vestir, particularmente a principios del siglo XX.



Justillo con sobrepuestos para el pecho, en tela y color diferenciados, al igual que el añadido en la cintura y justillo cortado sobre una misma tela. Van forrados de lienzo y se aprecian perfectamente los agujeros para pasar las cintas de ajuste. Proceden de Oviedo. Museo Nacional del Traje, CEO03428 y CEO03427.

Para sujetar el busto y remarcar la cintura, se utilizaba el *justillu* o *xustillu*, un jubón o cotilla sin mangas muy ceñido al cuerpo. Se trabajaba en telas de calidad, como terciopelos labrados o damascos y en muy rico y variado colorido. Son especialmente singulares aquellos que en el delantero muestran unas pequeñas piezas que conforman la forma de los pechos, amplias de vuelo, que se recoge por medio de un cordón. Eran propios del periodo de la lactancia, permitiendo un cómodo acceso para amamantar a los niños, así como también la adaptación de la pieza a los cambios de volu-

men de los senos. Estos justillos se cerraban en la parte delantera por medio de ojales, a través de los cuales se pasaba un cordón que permitían ceñirlo con comodidad. Estos cordones se confeccionaban con hilos de lana o de sedón, generalmente de vistosos colores. Al final de los mismos, dejándolos caer sobre el mandil, estaban los *ferretes* o *gordones*, piezas metálicas trabajadas en filigrana, en muchas ocasiones de plata, que solían ser un obsequio de algún mozo, traídos de tierras castellanas tras una estancia temporera principalmente en verano para los trabajos de la siega o como resultado de las trajinerías con la Meseta. Este ofrecimiento y su aceptación solían considerarse como el inicio del periodo de noviazgo<sup>75</sup>.



Mandil adornado con flecos procedente de Oviedo. Museo Nacional del Traje, CE003426.

El mandil es posiblemente una de las piezas más variadas de toda la indumentaria femenina. Se utilizaban telas de lino, sedas, terciopelos y algodones de los más variados colores. Se cortaban en forma redonda o cuadrada. Los había largos y cortos, amplios que cubrían la saya o más escuetos. Con bolsillos o sin ellos, sobre todo los de más calidad. Se adornaban con cin-

<sup>75</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 42.

tas, pasamanerías, flecos o bordados. Uno de más conocidos fue el llamado *mandil pintu*, tejido en lana negra sobre urdimbre de lino blanco, con lo que se conseguía el efecto de color que le da nombre. Los mandiles de diario se doblaban hacia arriba, remetiéndolos en la cintura, con lo que se transformaban en una bolsa para el traslado de productos agrícolas, dando lugar a una medida de capacidad que permitía medir frutas y granos<sup>76</sup>.



«Croquis de trajes asturianos copiados del natural», acuarela sobre papel de Genaro Pérez Villamil, 7 de septiembre de 1846. Madrid, Elena García Moutón, viuda de Pérez Villamil.

El dengue es la pieza que, como esclavina singular, servía para cubrir la espalda y el busto, ciñéndose en la cintura y atándose en la parte posterior de la espalda. Los más comunes y extendidos eran de paño negro, adornados con listones de terciopelo del mismo color o con el diseño en picos comúnmente llamado *ringo rango*. Junto a estos, los había de más baja

<sup>76</sup> Según información de Bernardo Santoveña Balmori, algunas mujeres del Valle de Ardisana que vendían frutas y hortalizas en el mercado de Posada de Llanes en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo echaban las cuentas del peso de su mercancía partiendo de la equivalencia *una paxada aricios, un mandiláu de castañas, un celemín*; o, lo que es lo mismo, una cesta de erizos de castaña daba lugar a tantas frutas como cabían dentro de un mandil con un peso similar a 4,5 o 5 kg.

calidad y de uso cotidiano en tela de sayal muy fino o *sayalín* y otros más ricos, en seda o paño de colores, donde los rojos volvían a ser un elemento de prestigio<sup>77</sup>. Junto a los dengues, encontramos los llamados *solitarios*, con la misma función y uso, pero trabajados en lino blanco y adornados por medio de una orla de lienzo de calidad más fina<sup>78</sup>. Otra prenda para cubrir el busto es el paño de hombros, un gran manto de cuatro picos doblados y colocados sobre el pecho y espalda de la misma manera que el dengue, correspondiéndose con la denominación de «pañuelos de talle» que se utiliza en la descripción de otras indumentarias tradicionales españolas. Sus calidades iban desde los más sencillos, un modesto lienzo de lino o de lana teñido, hasta los finos tejidos de seda conocidos como «mantones de Manila», adornados con amplios flecos de la misma calidad<sup>79</sup>.

En los apuntes del natural tomados por Genaro Pérez Villaamil en 1846, se pueden apreciar los diferentes rebozos que vestían las mujeres asturianas: solitarios de lino blanco con volante, dengues de paño negro y mantos plegados y adaptados al cuerpo. Las mozas han sido identificadas, según se lee bajo las figuras, como naturales de Sames (lugar que Gausón Fernande atribuye al pueblo del mismo nombre en el concejo de Amieva); concejo de San Pedro, sin tener otra indicación geográfica (no hay ningún término municipal con ese nombre en Asturias); y Corredoria, en el concejo de Oviedo.

El tocado femenino por excelencia es el pañuelo. Tan variado como el mandil, se llevaban de lana, lino, algodón o seda, dependiendo de la ocasión en que se usasen. Así, eran más sencillos los de uso cotidiano y los que representaban el poder adquisitivo de la moza, como los de seda, se reservaban para los días festivos. Los colores fueron igual de variados, desde los blancos, hasta los rojos, azules o amarillos, siendo el primer color el más común para el uso cotidiano y reservándose los coloreados para los días festivos. Se ataban en lo alto de la cabeza y, aunque se recorran distintos momentos modales, desde la fase en la que la lazada era pequeña, pasando por otros en

<sup>77</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 39.

<sup>78</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 71.

<sup>79</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 37.





Pareja vestida con trajes historicistas de la indumentaria tradicional asturiana, ella con la *mantiella* sobre la cabeza. Arnaud Späni, 2003. Cortesía de Amadéu Benavente Rodríguez.



las que se dejaba larga cayendo los picos sobre el rostro y otro, hasta adoptar otras formas que llegaron hasta nuestros días, atándose en la nuca y no en la frente. Una colocación singular es la de Cangas de Narcea, donde uno de los picos se dobla sobre sí a la hora de hacer en nudo, con lo que se consigue un atado conocido como «la flor» o «la tarabica»<sup>80</sup>. Desde que dejaba atrás la pubertad, los cabellos de la ujer pasaban a ser un elemento que se mostraba en la más estricta intimidad. Solo en la alcoba, a hora de acostarse, las mujeres se quitaban el pañuelo. En las años más jóvenes, las largas trenzas podían asomar cayendo por la espalda, pero en cuanto la moza entraba en edad de merecer y casarse, estas se recogían bajo el pañuelo y el pelo no volvía a ser mostrado en público. Elsa Pérez San Martín y José Luis Pérez de Castro incluyen en su artículo «El cabello femenino en la tradición asturiana» gran cantidad de noticias sobre la relación entre llevar el pelo a la vista y la doncellez, sugiriendo una asociación entre esta costumbre en el cabello suelto y la edad de la adolescencia o primera juventud<sup>81</sup>. Fausto Vigil describe peinados de dos crenchas y rodetes asociados también con los primeros años de la mocedad: «Las jovencitas solían a diario prescindir del pañuelo»<sup>82</sup>. En los retratos de mujeres vestidas al uso de las modas populares posteriores a la fijación del traje asturiano femenino, que nos sitúan en la segunda mitad del siglo XIX, se puede ver cómo poco a poco el cabello se va liberando de debajo de la tela, para hacerse común entre las mujeres jóvenes que visten estas modas a principios del siglo XX. Al mismo tiempo, en los retratos de mujeres vestidas de asturianas como indumentaria identificativa, la norma de no enseñar el pelo en público ha perdido toda su fuerza simbólica, mostrando el peinado prácticamente desde los inicios de la fotografía en Asturias, como se verá en siguiente apartado dedicado al traje tradicional y a la instantánea.

Una pieza importante de la indumentaria femenina es la llamada *man-*

<sup>80</sup> *Idem*, pág. 45.

<sup>81</sup> Elsa PÉREZ SAN MARTÍN y José Luis PÉREZ DE CASTRO: «El cabello femenino en la tradición asturiana», *BIDEA*, 123, 1987.

<sup>82</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 40.

*tilla, mantelina o mantiella*, pieza de paño negro cortada en forma de semicírculo con la que las mujeres se cubrían la cabeza en los oficios religiosos. Se daba así una curiosa diferencia en las iglesias: en presencia de Dios, los hombres se descubrían quitándose la montera y las mujeres se velaban tapándose con la mantilla, para dejarla caer sobre los hombros como una prenda de abrigo una vez terminados los oficios religiosos<sup>83</sup>.

La joyería ocupó una parte importante en el aderezo de la mujer. Fuese esta rica o pobre, siempre procuraba tener unos pendientes. Muy apreciados fueron los de azabache, piedra de gran valor profiláctico contra el mal de ojo, montados sobre oro o plata, así como los de coral rojo, ambos materiales no muy costosos en precio, pero sí accesibles en el territorio asturiano, particularmente el azabache. Si la mujer era soltera o formaba parte de un matrimonio, se podía saber por las llamadas *arracadas de casada* o *arracadas maragatas*, piezas de filigrana de plata con las que los mozos obsequiaban a sus prometidas, de donde les viene el nombre popular. Los collares iban desde *collaradas* de coral, hiladas en varias vueltas y adornadas con medallas de vírgenes y santos, hasta un simple rosario al cuello<sup>84</sup>. En la segunda mitad del siglo XIX se fueron extendiendo los relojes de cadena, colgados del cuello o prendidos con un broche y recogidos luego sobre el mandil. Si no se tenía nada más, un simple ramillete de flores frescas prendido en el dengue ya servía como vistoso adorno. Dependiendo de cómo se colocasen las flores, se podía saber si rapaza podía ser pretendida o no por los mozos galanteadores. El código era:

Rabu p'arriba, comprometida,  
rabu p'abah.u, esperándolo, mah.u,  
y rabu de llau, téngolu colocáu<sup>85</sup>.

Cabría destacar alguna cuestión sobre los collares. En la nota de la descripción del traje hecha por Juan de Dios de la Rada y ya referenciada en

<sup>83</sup> Gloria ROZA: *op. cit.*, pág. 47.

<sup>84</sup> Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 82.

<sup>85</sup> «Rabo hacia arriba, comprometida. Rabo hacia abajo, esperándolo, majo. Rabo de lado, lo tengo colocado». Información de Felisa Zapatero Amieva.

este estudio, se describe la presencia de corras de corales entre cuyas cuentas se intercalaban medallas y otros elementos de la devoción religiosa. Este elemento fue interpretado en los dibujos de José Cuevas como grandes corras de corales, que ocupaban parte del pecho de la mujer, como se puede observar en la reproducción de uno de estos grabados publicados en *La Ilustración Gallega y Asturiana*. Este ha sido el ejemplo utilizado para la reconstrucción historicista actual de la joyería que acompaña al traje asturiano.

La imagen que ofrece la fotografía de la época, sin embargo, es mucho más sobria. Los primeros retratos apenas si lucen joyería y es notable la ausencia de estas vueltas de rojo coral. Hay que esperar hasta los retratos de Federico Conde Caminero<sup>86</sup> para encontrar su imagen, cortas, ceñidas al cuello y sin las medallas y crucifijos con las que ha-

bitualmente se las describe e ilustra. En la instantánea de dos mozas vestidas de asturianas, la situada a la izquierda lleva al menos tres collares diferentes de varias vueltas, lo que le da un aspecto recargado, acentuado por el broche en forma de herradura prendido en el cruce del dengue (ver fotografía, ilustración n.º 139). Una fuente documental de gran valor son las fotografías de Vicente Pérez Sierra. Entre 1867 y 1883 fotografió a las mozas de Llanes ataviadas con sus mejores trajes y abalorios, destacando más



Collarada de varias vueltas en un grabado de José Cuevas para *La Ilustración Gallega y Asturiana*, h. 1880.



Reproducción de una collarada en un traje historicista. Agrupación *Vezos Astures*. Arnaud Späni, 2003.

<sup>86</sup> Fotógrafo asentado en Oviedo a en los años noventa del siglo XIX. Vid. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Los fotógrafos de...*, pág. 23.



Traje de chaquetilla. Cabe destacar el reloj de cadena pendido del cuello, el fino collar de doble vuelta y los pendientes. Vicente Pérez Sierra, Llanes, h. 1870. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

el uso del reloj de cadena que las discretas vueltas de coral pegadas al cuello, que parecen haber sido lo normal en el aderezo de la mujer asturiana, alejado de la aparatosidad de los citados grabados, de los posados para la fotografía con trajes asturianos de finales del siglo XIX y principios del XX y sus reproducciones contemporáneas. En el escrito propiedad de Montserrat Trabanco Mesa<sup>87</sup> (en el que, mediante una manda matrimonial en 1890, se hace constar cómo la novia recibe lo que por ley le pertenece de la legítima de su madre, fallecida en la década de 1870), se hace una detallada descripción de las ropas dejadas en herencia, tanto de cuerpo como de cama y resto del ajuar, sin que en ningún momento se haga referencia a piezas de joyería que se puedan

asimilar con las que hoy están ya integradas como parte de la indumentaria tradicional asturiana.

Un interesantísimo documento para apreciar la indumentaria y la joyería femenina del momento es el exvoto conservado en el Museo Nacional del Traje. En él se aprecia una mujer con pañuelo blanco a la cabeza con lazada sobre la nuca, destacados pendientes de oro y fina collarada de coral

<sup>87</sup> Natural de Gijón, nacida en 1972. La documentación pertenece a su familia de la parroquia de Vega, perteneciente a esta misma ciudad. En la manda se cuentan tanto el número de ropas del cuerpo como ajuar de cocina y casa, dando una visión de las piezas de vestir que una mujer tenía en aquella época, permitiendo comparar con las que se describen en los testamentos de las décadas anteriores a 1860.



Exvoto ofrecido al Santo Cristo de Candás. Museo Nacional del Traje, CE003431.

ceñida a la garganta. Deja ver las mangas blancas de la camisa y se aprecia un justillo rojo bajo un dengue negro, orlado en su borde exterior con lo que parece una ancha trencilla de color amarillo. Este mismo color se aprecia en lo que se puede interpretar como el arranque del mandil atado a la cintura. Al fondo un pequeño cuadro con la imagen de Cristo crucificado. En el faldón se lee:

Padeciendo Rosalía Río = de San Andrés de Ceares = Tercianas de dos años siguiéndoles Flugo con Fiebre pútrida y sin la menor esperanza de vida ofreció este su retrato al SStº Ctª de Candás y al poco tiempo cobró salud. Año de 1842.

Así vestida y compuesta, la apariencia externa de la mujer no dejaba de ser la copia popular de modos de vestir propios de la nobleza en épocas anteriores. Las sayas sobre sayas fueron la sustitución de los verdugados y guardainfantes. Por medio de los justillos, se conseguía el mismo efecto que con las apretadas basquiñas con las que las damas ceñían los senos y acortaban la lactancia, siendo impropio de las mujeres de noble cuna dar el pecho a sus hijos<sup>88</sup>; más tarde, serán sustituidos por los incómodos corsés entre las clases acomodadas. La imagen que se obtenía era de hombros marcados, busto recogido y poco prominente, cintura muy ceñida y cadera de amplios vuelos. Un cuerpo represado y modificado que rompía su forma natural mediante el artificio del vestido. Al cami-

<sup>88</sup> Maguelonne TOUSSANT-SAMAT: *op. cit.*, pág. 192.



nar, tenía la mujer asturiana que mover todo aquel conjunto de *refaxos* y sayas. Hacerlo con salero, con garbo y donosura, era símbolo de buena presencia, estilo y donaire. Pero también se podía considerar como un gesto sensual y provocativo. María Amieva Alonso, cuando quería criticar lo que a su modo de ver era la actitud descocada de una moza, solía repetir siempre el mismo dicho: «La que es buena y la que es mala, en el andar se le conoce, cuando echa el pie para adelante... Santa Bárbara que truena»<sup>89</sup>. Una de las coplas más conocidas del cancionero popular asturiano es La Soberana, cuyos primeros versos dicen<sup>90</sup>:

¡La Soberana!  
La que va por la pedrera  
mucho ximielga la saya  
y si yo fuera con ella  
mucho más la ximielgara.



Mujer con cintura «de avispa», conseguida mediante la presión ejercida por las ballenas y cintas del corsé. Federico Conde Caminero, Oviedo, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09068.

<sup>89</sup> María Amieva Alonso (Debodes, Caldueñu, Llanes, 1896-Molins de Rei, Barcelona, 1980).

<sup>90</sup> «¡La Soberana! / La que va por la pedrera / mucho meneas la falda / y si yo fuera con ella / mucho más la meneas», MUYERES: *Pasamentu* [disco compacto], Oviedo: Fonoastur, 1998.

## VESTIDAS DE BURGUESAS

Las damas de clase alta retratadas por los fotógrafos asturianos entre 1860 y 1920 van a reflejar los gustos de la clases acomodadas en el momento en el que la moda campesina se halla en tránsito de convertirse en una indumentaria identitaria. Las retraídas crinolinas que llevan el vuelo hacia atrás, tan propias de finales de los años sesenta y los polisones drapeados y recogidos en la espalda, puestos de moda por Worth a partir de 1870<sup>91</sup>, visten a las mujeres burguesas asturianas que posan para el retrato en cartas de visita y tarjetas americanas. Las faldas adornadas de finales de la década dejaran lugar a los nuevos armazones para la cintura que harán furor en los primeros ochenta consiguiendo aquel efecto de cuerpos en «s». En los noventa, serán las estrechas cinturas, las abultadas mangas y las faldas en caída acampanada las que darán elpreciado efecto de «reloj de arena», constriñendo la cintura para conseguir que esta fuese lo más reducida posible. Federico Conde Caminero dejó un documento extraordinario al fotografiar a una joven de medio cuerpo, mostrando el exagerado estrangulamiento de esta parte del cuerpo, conseguida a base de apretados corsés<sup>92</sup>.

A finales del siglo XIX y principios del XX, las colas de los vestidos son las que marcan la moda en los trajes elegantes, mientras que la falda acampanada y la blusa blanca de cuello alto y cerrado, el estilo eduardiano, se adueñan de los trajes de calle. A medida que nos adentramos en la nueva centuria el adorno en la indumentaria se tornará cada vez más sobrio hasta llegar al vestido funcional que impondrán comúnmente los años de las penurias económicas derivados de la guerra en Europa<sup>93</sup>. Entretanto, el estilo

<sup>91</sup> James LAVER: *op. cit.*, pág. 190.

<sup>92</sup> Joanne Entwistle dedica especial atención en su libro al corsé y al debate social suscitado por el uso del mismo ya desde el principio de utilización, mostrando la oposición entre los que lo veían como un elemento represor, quienes lo trataban como un serio perjuicio para la salud y quienes lo entendían como un elemento imprescindible para la belleza femenina. Aquí no se entrará en tal debate, aunque sí que se hará referencia a uso como elemento necesario para moldear y obtener una imagen buscada del cuerpo femenino, alejada como tantas otras de su realidad física.

<sup>93</sup> Iyonne DESLANDRES: *op. cit.*, pág. 74. Si bien es cierto que ya Paul Poiret había iniciado una línea de vestidos femeninos más rectos desde 1909. *Vid.* James LAVER: *op. cit.*, pág. 229.



Cuerpo en S, conseguido al resaltar el pecho, contraer el vientre y añadir un polisón. Podría tratarse de Carmen González Alegre y Vereterra. Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1885. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO23305.

Cuerpo en forma de reloj de arena. El efecto se conseguía ensanchando los hombros al abullonar la manga en la parte alta, ceñir la cintura y, desaparecido el polisón, dejar caer suelta la falda en forma de campana. Fotógrafo desconocido, h. 1890. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO31324.

Anverso: «Carmen González Díaz y su marido de Ceceda». Reverso: «A nuestra querida madrina le dedicamos este en prueba de lo mucho que la quieren sus affinos amigos Carmen y Jesús. Oviedo 7 de Diciembre de 1911». En el atuendo de la mujer se aprecia la cola del vestido propia de la época, ya desaparecidos los polisones y otras armaduras que trasformaban la cadera. Fernando del Fresno e hijo. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO12532.





Mujer apoyada en un espejo, permitiendo ver la forma que el vestido daba al cuerpo a principios del siglo xx. Julio Peinado. Gijón, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO37194.

de las chicas Gibson, salido del talento pictórico de Charles Dana Gibson<sup>94</sup>, fue la idea de belleza de principios de siglo, mostrando una mujer esbelta y delgada, de estrecha cadera y altos peinados. Ataviada con vaporosos vestidos de cola, fue el referente en las revistas de moda hasta el estallido de la guerra en 1914. Julio Peinado, al igual que otros fotógrafos del momento, retrató a las damas de Gijón vestidas siguiendo este estilo.

Todas estas formas de de vestir, en cada una de sus etapas, tienen una misma línea de entender el cuerpo y el vestido, según las normas dictadas mayoritariamente por la sociedad parisina, difundida por medio de las revistas y los figurines de moda. Las fronteras nacionales se desdibujan y el traje, la moda, se transforma definitivamente en un hecho internacional.

Dos fotografías familiares firmadas por Juan Evangelista Canellada dan cuenta de este paso de una moda a otra. En la primera fotografía, ocupando el centro y de pie, se encuentra la esposa de el fotógrafo, María Llavona, con una blusa de cuello alto a la moda de los años diez del siglo xx, propia de las clases medias y urbanas.

<sup>94</sup> En 1905, Fernando del Fresno había trasladado su estudio a la calle Uría, n.º 28, que figura en el anverso. A partir de entonces firmaría sus retratos junto con su hijo. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Los fotógrafos de...*, pág. 35.





María Llavona, de pie en el centro de la fotografía, con peinado y blusa a la moda de principios del siglo xx, contrasta con la mujeres vestidas de acuerdo con las modas populares campesinas del momento. Juan Evangelista Canellada, Torazo, Cabranes, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO35000.

Sobre los hombros lleva abierta una toquilla más de acuerdo con el estilo de las clases populares campesinas. Las otras mujeres alternan viejos jubones de mangas y chambras bajo los mantos. La mujer situada a su derecha en la fotografía lleva uno de estos cruzados al estilo más tradicional sobre la más moderna y, por oposición a las modas campesinas, blusa blanca urbana.

En la segunda fotografía, María Llavona es la segunda por la derecha al lado de su hermana. Las dos visten vestidos al estilo de la ropa utilitaria posterior a 1915<sup>95</sup>. La niña de pie en primer plano es la ilustre filóloga María Josefa Canella Llavona, nacida en diciembre de 1912. Este dato lleva a situar la fotografía entre 1916 y 1920, años en los que el uso de esta clase de vestidos se extendió rápidamente.

<sup>95</sup> James LAVER: *op. cit.*, pág. 231.





María Llavona, segunda por la dercha junto a su hermana, ambas con los vestidos enteros y de cintura alta que propiciaba la moda utilitaria surgida en el contexto histórico de la Primera Guerra Mundial. Juan Evangelista Canellada, Torazo, Cabranes, entre 1916 y 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO34999.

Una fotografía interesante, pese al mal estado de conservación, es la que muestra a una joven vestida con las nuevas ropas femeninas, que no volverán ya a ser las largas faldas y complicados atuendos de antaño. Sentada, una mujer campesina permanece fiel a una moda que con sus diferentes momentos modales, llevaba vigente entre las de su condición social desde mediados del siglo XVIII.

Mujeres cuya vestimenta refleja la antigua forma de vestir heredada del siglo XIX y las nuevas formas de entender el atuendo femenino a partir de la segunda década del siglo XX. Fotógrafo desconocido, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO9627.





Dos mujeres vestidas a la moda de los años veinte del pasado siglo, con los vestidos de cintura baja y pelo corto. Antonio Valle, Cangas de Onís, h. 1925. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16899.

## LOS CAMBIOS DE LA CONTINUIDAD

Se toma como título para este apartado una observación extraída de Tussant-Samat, quien entiende que las modas de las clases populares cambian con mucha lentitud y que, la mayoría de las veces, estos cambios no suponen ninguna alteración profunda de la estética o el contenido de los trajes<sup>96</sup>. Esta misma observación se podría hacer para las modas de las clases altas, retomando la idea de Kroeber y sus cambios más conspicuos. Si estos tienen importancia para la presentación del cuerpo social burgués y nobiliario, también la tienen para el del obrero y el campesino. Esas pequeñas transformaciones de una o más prendas, aun manteniendo la esencia de la indumentaria, pueden contener perspectivas diferentes frente al cuerpo vestido. Como ya decía François Loux, la percepción del cuerpo de las clases campesinas y las burguesas eran distinta, siendo para estos últimos una fuente de pecado que se debe domesticar, reprimir y ocultar<sup>97</sup>. En un artículo sobre el arte de buscar un marido y ser una buena esposa, se puede leer en el n.º 3 de *El Periódico de las Damas*, publicado en 1922, una disfrazada queja del poco caso que se ha hecho a las muchas advertencias sobre los peligros del vestido y del adorno:

Aunque el deseo de agradar se explique de muchas maneras, solo quiero por ahora entender por este deseo, aquel esmero que ponemos en asear, adornar y vestir nuestro cuerpo, con el fin de parecer bien y presentar una figura agradable, y capaz de captar la benevolencia de las personas con quien tratamos. Si yo hubiera de hacer aquí el papel del rígido moralista, diría con un tono muy severo, que los vestidos no tienen otro objeto que el descubrir la desnudez y que el cuidado que ponemos en los adornos, son los lazos que Satanás tiende para hacer peligrar las almas: que un cuerpo que se han de comer los gusanos no merece nuestra atención con otras razones de esta misma naturaleza, que ya han oído ustedes muchas veces, y no les han hecho maldita la fuerza.

<sup>96</sup> Maguelonne TOUSSAN-SAMAT: *op. cit.*, II, *passim*.

<sup>97</sup> Françoise LOUX: *op. cit.*, pág. 81.

En ese mismo discurso también se asume la necesidad de cultivar el vestido y el adorno de forma adecuada y recatada, ya que parece que la mujer nunca va a dejar de utilizarlos en su deseo de atraer a los hombres con la honrada intención, por supuesto, de encontrar un marido:

Una joven, pues, que deseando tomar estado e interesar para ello á un hombre con quien unirse legítimamente; objeto santo, bueno y necesario al bien de la sociedad, ¿cómo se la podrá inculpar que use de todos los medios lícitos de conseguirlo? Y prescindiendo de otros de los que hablaremos después, ¿no es uno de los mas esenciales, el de darle á su cuerpo la mejor figura posible y cuidar su buen parecer? El buen paño, suelen decir, en el arca se vende. El paño en el arca se apollilla, no luce ni nadie lo compra. No hablo de aquel lucimiento, que arredra a los hombres, que presagia la ruina del caudal mas bien saneado, y que es el anuncio de la fatuidad: hablo, sí, del esmero en el aseo, en el adorno y modesta compostura que conspira a presentar un objeto agradable y bien parecido.

Estas advertencias contra el lujo, cuya raíz semántica no hay que olvidar que es la misma que la de la lujuria, aunque fuesen en un principio dedicadas a las mujeres de clase acomodada para crear la imagen de la madre burguesa abnegada y hacendosa, representante de los valores de la clase media<sup>98</sup>, terminaron por calar poco a poco también entre las clases populares; la imagen social de la mujer campesina y urbana de clase baja cambia al mismo tiempo que la antigua indumentaria se convierte en un traje típico, en un traje identitario, por lo que se puede establecer una diferencia entre el traje asturiano y el traje popular. Aquel quedará para acciones singulares relacionadas con rituales identitarios, mientras que el otro será la forma de vestir habitual de las clases menos favorecidas de la sociedad asturina. Se detallaran a continuación esos cambios, utilizando para ello el aporte iconográfico dejado por la fotografía. La bibliografía utilizada hasta ahora como referente para el traje asturiano, salvo la descripción dada por Fausto Vigil, hace pocas o ninguna referencia a este cambio pese a que el traje del país

---

<sup>98</sup> Adam KUPER: *op. cit.*, pág. 53.



había sido una realidad muy permeada, como es lógico, en otras formas del vestido popular. De ese tránsito da cuenta este último autor:

Simultaneamente la cotía cedió su paso a la almilla, la chambrá, la blusa, la chaqueta con la que desapareció la camisa plegada de amplias mangas; por último el refajo también desapareció sustituido por la falda de merino, percal y otras telas, distintas del pañete y la bayeta, de color, corte y adorno que impone la moda, autoridad que no existía cuando era corriente el uso del traje clásico<sup>99</sup>.



Mujer vestida con jubón de mangas y manto. Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1875. Col. Museo del Pueblu d'Asturies, FFO32576.

Llama la atención esta ausencia de descripciones de las modas populares de finales del siglo XIX en los textos especializados, dada la gran atención que se suele prestar a los textos históricos que descubren indumentarias usadas varias centurias atrás, dando un sentido fuertemente diacrónico a una indumentaria tradicional que, como tal, no tiene ese carácter y olvidando el aspecto sincrónico, mucho más relacionado con los cambios y la conformación de los trajes verdaderamente identitarios. Precisamente ese traje clásico al que alude Vigil es el que en este texto se ha definido como «asturiano» o «del país», mientras que los cambios introducidos por la industrialización y el auge de la burguesía y la creciente expansión del proletariado ya la convertían en una moda anticuada cuando escribe el autor (1924), frente a los que en esa época se prodigaban tanto en Asturias como

<sup>99</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 27.



en el resto de Europa; esto es, el estilo del vestido de cintura baja y el pelo corto. En la fotografía de Antonio del Valle, se puede apreciar este modo en el vestir, combinado con las antiguas pero aún vigentes madreñas, para evitar la humedad del suelo<sup>100</sup>.

### *Camisas, justillos y jubones*

Las camisas blancas que con sus bordados de vivos colores cubrían las mangas bajo el ceñido dengue, desaparecen tapadas con un ajustado jubón de color casi siempre oscuro, adornado en la bocamanga con algún detalle de terciopelo o pasamanería. Por debajo, aparece el puño de una camisola entendida como algo completamente interior, íntimo, que se oculta, desaparecida la alegre cotilla, el justillo de tela vistosa reservado ahora para el traje del país. La mujer fotografiada por Ramón del Fresno con el brazo apoyado en la cintura permite ver esos puños adornados de la bocamanga abierta, en la que termina el corte recto de la manga. En este caso, las cintas de terciopelo solo cubren la parte exterior de la manga, al contrario que en el caso de la joven esposa que apoya el brazo sobre su marido, mostrando toda la sobretela que adorna su puño. Fausto Vigil recoge ese paso del justillo abierto o *cotía* al jubón cerrado, al que también le da el nombre de «almilla», para luego ser sustituido por la chambrá, dejando también constancia del cambio en el gusto estético que lleva de las antiguas telas labradas



Mujer con jubón y manto cerrado adornado con fleco. Fotógrafo desconocido, h. 1885. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO27188.

<sup>100</sup> Sin información sobre este fotógrafo. La indumentaria es la que permite aproximar la fecha de los retratos.

y terciopelos a los nuevos tejidos de algodón que llegaban a un mercado más variado gracias a las nuevas formas de producción textil:

La cotía fue sustituida por la almilla, confeccionada con diversas telas de producción industrial que llamaban: lienzo pintado, flor tostá, tostada, de color azul con pequeñas flores amarillas —sal y pimienta— blanca y amarillenta —sarasa de san Fernando— de color castaño, etc. Despues usóse la chambra<sup>101</sup>.

### *Mantos, mantones y toquillas*

Más aún que la manga larga, es el mantón el que contribuye a ocultar las formas femeninas, desapareciendo completamente el busto bajo los pliegues de esta prenda. No se trata tan solo de los famosos mantones de Manila, tan asociados con el tópico del casticismo y lo andaluz, ni su uso comienza ni siquiera en estos momentos, también se trata de los mantones de cuatro picos de lanilla o de algodón mucho más sencillos<sup>102</sup>. En las notas al natural tomadas por Pérez Villaamil en 1834 se puede apreciar que una de las mozas viste con una de estas prendas. La mayoría son pañuelos de los conocidos como «de hombros» o «de talle», llamados aquí simplemente *el mantu* o *el picu*, por la forma que adoptan al ser doblados y colocados sobre los hombros, cayendo en la espalda con la forma que les da nombre. En las fotografías se pueden apreciar las distintas calidades que se utilizaban, destacando los de lana fina o los de tejido más grueso. Estos podían tener un acabado aterciopelado que fue muy apreciado en los popularmente conocidos como «mantos de astracán», en alusión a las elegantes pieles producidas en aquella ciudad. Estos fueron mantones utilizados como prenda de abrigo sobrepuestas a todas las demás prenda, a manera de un sobretodo que envolvía el cuerpo de la mujer. En el retrato de boda protagonizado por un matrimonio de Colla (Grado) y firmado por Fernando del Fresno, fechado hacia 1885, la mujer viste jubón de mangas, *picu* y, doblado bajo el brazo, manto de astracán para protegerse del frío.

<sup>101</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 42.

<sup>102</sup> Antonio CEA: «Entre el tópico urbano y la realidad rural. La implantación del pañuelo de Manila en tierras de Salamanca: un caso de globalización localizada», Carmen Ortiz García [coord.], *Nuevas y viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, Barcelona: Anthropos, 2004.



Reverso manuscrito: «Este retrato de don Francisco Rodríguez Tamargo y de su mujer doña Josefa Fernández Prida, naturales de Colla. Ramón Rodríguez». Fernando del Fresno, Oviedo, h. 1885. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO17461



Madre e hijo. La mujer lleva sobre los hombros el manto llamado «de astracán», bajo el que se aprecia el manto de hombros cuidadosamente plegado al pecho. Cándido García, Llanes, h. 1905. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Manto adornado con un vistoso dibujo geométrico. Marceliano Cuesta, Avilés, 1866. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO38441.

Los tonos, salvo algunas imágenes coloridas de mantos adornados con una vistosa greca, como el que lleva la mujer fotografiada por Marceliano Cuesta en Avilés en 1866, son generalmente oscuros, algunos con rejilla y flecos largos y otros apenas con un flequillo formado por la propia urdimbre del tejido, como el que lleva cuidadosamente colocado en finas dobleces sobre el pecho Francisca López, de Villalegre, Avilés, fotografiada por T. Pumariega hacia 1875.



Francisca López. T. Pumariega, Villalegre, Avilés, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO28710.



Manto sobre un vestido de corte burgués. Fotógrafo desconocido, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO9212.



### *Algunas mujeres solas*

Esta sobriedad en los colores, tan propia del gusto y de la moda de la segunda mitad del siglo XIX, se puede apreciar en un grupo de fotografías en las que aparecen mujeres ataviadas con una indumentaria que figuraba entre las normas de las clases burguesas, entre las que también se estilaba el uso de estos mantones. No llevan nunca pañuelo ni mandil, sus faldas no aparecen ahuecadas por otro artificio que no sean las enaguas, como las crinolinas o *meriñaques*, y las mangas de sus trajes aluden más a las prendas de las mujeres del mundo urbano y de cierta posición, que a los sencillos jubones de las clases populares. Sin dedicatorias u otras informaciones que acompañen a las fotografías, cabe aventurar la posibilidad de que se trate de mujeres que desempeñan un oficio destacado, maestras, gobernantas, encargadas, cuyo mundo no pertenece ni a las clases acomodadas ni a las propiamente proletarias o campesinas<sup>103</sup>. Sus mantos son de finos tejidos, de seda bordada en el mismo color, normalmente, y la mayoría tienen rejilla y largo fleco.

Y siempre están solas, aunque no en el mismo sentido en el que aparecen otras mujeres vestidas con los atuendos propios de su posición social, humildes o acomodadas, cuando posan para la cámara. Luego se pueden ver estos mismos atavíos en otras imágenes familiares con maridos e hijos. Las mujeres que así se vistieron raramente aparecen rodeadas de elementos que sugieran una relación doméstica o familiar. En toda la documentación fotográfica consultada solo un retrato muestra a una de estas damas con esa característica forma de vestir con atavíos de corte a la moda buguesa, sin mandil pero con un pañuelo a la cabeza que la relaciona con el mundo de las mujeres campesinas y urbanas de clase baja, posando del brazo del esposo, los dos de pie y en posición de igualdad, mientras ella mira a al espectador con un gesto orgulloso.

---

<sup>103</sup> Un interesante documento este respecto, en el que se puede ver también lo arraigadas que estaban estas profesiones femeninas, es el testamento de Joaquina López, soltera, criada mayor de la casa del conde de Miranda, firmado por el notario Antonio Álvarez en Oviedo en 1838. Archivo Provincial de Asturias, Fondo *Notariado de Asturias*, caja 8580, fol. 205.





Mujer con manto y vestido burgués con un volante en el bajo de la falda. Fotografía desconocido, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36777.



Mujer con manto y vestido burgués con cintas en el bajo de la falda que recuerdan los adornos de las sayas del traje asturiano. Fotografía desconocido, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36778.



Fotografía desconocido, Avilés, h. 1880. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO34837.



Mujeres vestidas una a la moda burguesa y otra al estilo de las clases populares. Enrique Marquerie, Gijón, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09062.



Matrimonio, ella con dengue orlado con fleco y jubón de manga que deja asomar la camisa. El vistoso tejido del traje del hombre nos sitúa hacia 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, c63-242.

### CAMBIOS Y PERVIVENCIAS

La rápida y aceptada disolución (como mínimo a partir de los años sesenta) del manto de hombros o pañuelo de talle no supone la desaparición inmediata del dengue, pero introduce algunas modificaciones como la de ornamentar esta última prenda con un fleco que copia o imita el que llevan aquellos. No fue una práctica muy extendida entre las reproducciones del traje de asturiana, pero siempre se halla presente y habrá de tener especial importancia en el *traje de aldeana*. En el retrato de un matrimonio, él vestido con las telas vistosas propias de la década de los sesenta y setenta del siglo XIX, se aprecia el dengue de terciopelo orillado con un corto fleco, que la mujer viste sobre el jubón de mangas. En la fotografía coloreada de una moza de Langreo, fechada en 1916, se puede ver esa misma forma de orna-

mentar esta prenda cuando su uso había pasado a ser el de un *lecto* indumentario asociado con las tradiciones y el discurso identitario; a menos que se viva en comunidades aisladas donde las antiguas formas de vestir permanecen mucho más tiempo, llegando a convertirse en verdaderos arcaísmos. En *La Maniega*, periódico editado como boletín de la Sociedad Canguesa de Amantes del País, Mario Gómez firma en el número 16 de agosto de 1928 un artículo titulado «Rumbos de Sierra». En un pequeño apartado dice que «dos viejas se presentaron en la fiesta con dengue y florido pañuelo de lana. Cuando quisimos retratarlas, se negaron, diciéndonos que ellas no se metían en La Maniega». La nota constituye un extraordinario documento de la pervivencia de una prenda cuya vigencia se había perdido hacía muchas décadas. Pese a la apreciación de que son viejas quienes lo llevan, su arcaísmo llama la atención<sup>104</sup>.



Dengue orillado con fleco. Reverso manuscrito: «Ciaño 30-3-1916». Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF030314.



Sociedad Fotográfica Ricardo del Río, Gijón, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09110.

<sup>104</sup> Podría ser que la noticia recogida no corresponda al momento de la publicación y pertenezca a un tiempo anterior, con lo que la posibilidad de pervivencias de «fósiles» indumentarios en zonas aisladas es aún mayor.





Moda de las clases populares a finales del siglo XIX, con manto de hombros de fina factura, rejilla y fleco largo bajo el que asoma la manga de una chambra, mandil sobre saya de vuelo y pañuelo a la cabeza. Federico Conde Caminero, Oviedo, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO18468.

## HACIA UN NUEVO SIGLO

A finales del siglo XIX, la toquilla comienza a compartir espacio con los mantos. En las fotografías fechadas hacia 1895, se puede apreciar cómo algunas mujeres, a las que cabe comparar con aquel mismo mundo de trabajadoras que llevaban mantos de seda unos años atrás, visten interpretaciones populares de las modas burguesas, con las faldas acampanadas, sin mandil ni *refaxos* o grandes enaguas que proporcionen amplios vuelos y blusas de mangas ajamonadas, que entroncan con los ejemplos abullonados propios del momento llamado «reloj de arena» entre las damas acomodadas. Por encima de todas las demás prendas, cubriendo el busto, una toquilla de croché en color negro, salvo raras excepciones. Trabajadas en hilo de sedón y con complicados tejidos, cruzadas y atadas en la parte posterior como los dengues y los mantos, pronto se verán también en mujeres relacionadas con el campesinado o con habitantes del medio urbano que conservan el estilo de las sayas populares mas que de las faldas de la moda burguesa. Esta toquilla, usada de



Toquilla corta en forma de esclavina. Ricardo del Río, Gijón, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO28844.

la misma manera que los antiguos dengues y los mantos de hombros, se irá transformando en una esclavina suelta que perdurará en el atuendo de las clases populares asturianas hasta bien entrado el siglo XX, compartiendo espacio con el manto hasta la desaparición de los últimos vestigios de esta forma de vestir. Dos imágenes ilustran los cambios sufridos por esta moda. En la primera, la mujer lleva la toquilla cruzada como un manto. Firma el retrato la Sociedad Electro-Fotográfica en Gijón, hacia 1895. Sin embargo, es una toquilla con forma de esclavina la que envuelve el pecho de la esposa que se retrata en el estudio de Ricardo del Río hacia 1905<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> Ricardo del Río abrió la galería en la calle Cabrales en 1903. Vid. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de la fotografía...*, pág. 182.





Distintos modos de cubrir el pecho. Modesto Montoto, 1912. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO22262.

En la fotografía de una familia de campesinos retratada por Modesto Montoto en 1912, se reflejan tanto el momento modal del manto (representado por la mujer más anciana) como el de la toquilla. Puede apreciarse también las dos formas de llevarla: o bien cruzada sobre el pecho o bien echada sobre los hombros como una pequeña capa. Incluso aparece la blusa de tipo eduardiano sin ningún tipo de cubrición añadida, tan propia de las modas urbanas femeninas a principios del siglo xx.

### *Blusas y chambras*

Por el mismo tiempo en el que comenzaba a extenderse el uso de las toquillas, la *chambra*, nombre que recibe la blusa de mujer utilizada por las clases populares, va a ir sustituyendo poco a poco al jubón de mangas. Las telas son mayoritariamente tejidos de algodón labrados o estampados, y su



«Ramona y su familia». Viste chambrá y mandil del mismo tejido. Ramón García Duarte, Avilés, h. 1890. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF027107.

colorido suele ser no tanto oscuro como de tonos apagados, al igual que el general de los colores femeninos de esta época. Estas chambras son piezas que cubren torso y mangas, con cuello de cabezón y botones en la parte delantera<sup>106</sup>. El vuelo de la pechera se recoge en finas lorzas y la cintura se marca por medio de una jareta con cordón o goma fina para ajustarla al cuerpo, a la vez que se deja la faldeta caer sobre la saya y por debajo del mandil, formando un pequeño volante. La manga recupera en muchas ocasiones el vuelo de las antiguas camisas enterizas, ajustándose en la muñeca por medio de puño y botón. La mujer fotografiada junto a sus hijos por Manuel García Duarte en Avilés hacia 1890 viste una chambrá de la misma

tela que el mandil, donde se aprecia el puño ceñido.

Las imágenes de este tipo de indumentaria son muchas, lo difícil es encontrar aquellas en las que se pueda apreciar convenientemente el corte de la chambrá, dado que las normas del buen gusto y el decoro dictaban que no se debía salir a la calle sin manto o toquilla que preservase la modestia de la mujer. Aun así hay algún documento gráfico satisfactorio. En una fotografía fechada hacia 1910, la mujer lleva lo que parece el pañuelo de la cabeza echado sobre los hombros, además de una chaqueta. Se aprecia la tela estampada de cuadros de su chambrá, el cuello de cabezón y las finas lorzas dispuestas en torno a la botonera central. De nuevo Fausto Vigil, siguiendo con la cita directa anterior, dio cuenta de todos estos cambios

<sup>106</sup> Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, chambrá es «vestidura corta, a modo de blusa con poco o ningún adorno, que usan las mujeres sobre la camisa». Tiene su etimología en el francés *robe de chambre*, entendida como una bata de casa o bata de dormir.



Matrimonio, ella con chambra, mandil, saya de algodón y chaqueta sencilla. Fotógrafo desconocido, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO9601.



Falda acampanada y blusa blanca al estilo eduardiano. Federico Conde Caminero, Oviedo, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36785.

con asombrosa sencillez, resumiendo el paso de la moda de ciclo corto conocida como «traje asturiano» a nuevas formas de vestir en apenas un pequeño párrafo:

Después usóse la chambra. Con esta y con la almilla vestíanse las mantas altiveres, de lana estampada en colores con flores o negras, sin atar unas veces y otras dejando caer las puntas por delante, y las mantas de merino, generalmente negras, con fleco, bordadas o no, que se cruzaban sobre el pecho y se ataba atrás<sup>107</sup>.

Lo que no cuenta el autor son las razones por las cuales las mujeres adoptan cambios que, en principio, no parecen aportar comodidad a sus cuerpos ni a hacer más llevaderos los gestos diarios de vestirse y desvestirse, salvo porque eso sea lo que dictan los nuevos tiempos traídos por la industrialización. La imagen del cuerpo continúa siendo la misma, cerrada, de pecho reprimido, cadera ensanchada y piernas ocultas, pero las cualidades

<sup>107</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 42.

físicas del vestido no lo son. Las telas producidas de forma industrial resultaban mucho más ligeras y fáciles de coser, lavar y planchar que las lanas y los linos de medio siglo antes. El abaratamiento de hilos, adornos y botones traídos por el nuevo mercado de la industrialización facilitaba también la confección de las nuevas prendas a la moda, que incluye la sustitución de los *refaxos* de lana por las más ligeras enaguas de algodón.

Incluso los gestos para vestirse y desvestirse son ahora diferentes y marcan una diferencia de clase. Las botoneras en la parte delantera de las chambras establecen una notable diferencia con las blusas eduardianas de principios de finales del siglo XIX. La cuestión de abrocharse por delante no es un tema menor. Una mujer de las clases bajas se viste a sí misma y difícilmente podría abotonarse los cierres en la espalda. En contraste, las mujeres de las clases acomodadas tanto campesinas como urbanas y otras que han pasado del mundo rural a la ciudad comienzan, a finales del siglo XIX, a vestir blusas generalmente de color blanco (las ya citadas blusas eduardianas) que se abrochan en la espalda, por lo que se necesita la ayuda de otra persona para vestirse. Las damas acomodadas disponen de criadas, y estas (que también

usan esta clase de abotonaduras) se ayudan las unas a las otras. Estas delicadas camisas, mayoritariamente blancas, no son chambras como las de las clases populares: son blusas relacionadas con mujeres del mundo urbano o de cierta posición; incluso con el mundo de la mujer trabajadora que, en días señalados, puede permitirse llevar una prenda destacada como esta. Su presencia indica, en todo caso, una ruptura con las modas de las sayas y los distintos rebozos que cuben el pecho.

Conde Caminero fotografía una mujer vestida con falda acampanada y blusa blanca



Peinado y Laverdure, Gijón, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO35382.

que lleva una sombrilla en la mano. Su postura recatada contrasta con la de la mujer fotografiada por Peinado y Laverdure por la misma fecha, en cierta actitud pícaro y provocadora, que levanta ligeramente la falda para mostrar las puntillas de las enaguas. Una década después, Juan Evangelista Canellada fotografía a una joven junto a sus padres. Ella, con la blanca blusa de mangas ajamonadas que se llevaron en los primeros años de la segunda década del siglo xx, contrasta con las ropas de estilo campesino de la madre y aún más con el traje *apieza*-do del padre<sup>108</sup>.

Una fotografía de Benjamín Rodríguez Membiela, fechada hacia 1920, muestra el sincretismo de la ropa femenina en el mundo rural. En las tres mujeres a caballo se puede ver la indumentaria de estilo masculino, la primera por la izquierda, que se empezaba a imponer en los años coincidentes con la Primera Guerra Mundial, con chaleco, chaqueta y el pelo corto<sup>109</sup>. La mujer que ocupa el centro lleva una camisa de manga estrecha y volantes en el puño propia de las camisas interiores de estilo burgués, se cubre con una toquilla y un amplio mandil le cubre la saya. La última de ellas lleva la blusa blanca abrochada atrás, de moda unos años antes. Al fondo, sobre un muro, un manto de astracán espera por su dueña



Retrato de familia. Podría datarse aproximadamente en los primeros años de la segunda década del siglo xx, pues el tipo de manga de la blusa es propio de los años 1910-1913. Juan Evangelista Canellada, Cabranes, s.f. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO34989.

<sup>108</sup> Por *apiezar* se conoce en el mundo de las clases populares el añadir telas, de mismo color o diferentes, a una prenda para sustituir partes rotas o estropeadas. La acción era diferente a la de remendar, que suponía crear un tejido a base de coser pasando unos hilos sobre otros y reparar un roto mediante este método. Un descosido, sencillamente, se cose.

<sup>109</sup> Los ya citados «trajes utilitarios» de los tiempos de la I Guerra Mundial.





Benjamín Rodríguez Membiola, Cangas de Narcea, h. 1920. Col. de Juaco López Álvarez.



«Dedicado a la señora D<sup>a</sup> Esperanza García Avello en prueba de la amistad de nuestra querida mamá (q.e.p.d.)». Tanto la madre como las niñas, aun tan pequeñas, van tocadas con pañuelo. Fotógrafo desconocido, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF024000.

*El pelo al descubierto*

A lo largo de medio siglo de indumentaria femenina en el ámbito de las clases populares, se pasó de un cuerpo conformado por unos hombros anchos y una estrecha cintura, en el que se desdibujaba el pecho y se remarcaban las caderas, a otro en que las faldas pierden sus ampuloso ahuecado y los hombros y el seno se ciñen, pero no por ello el cuerpo de las mujeres queda más expuesto a la contemplación de sus formas naturales, salvo por el pelo. Pocos elementos sirven tan bien como el pelo y el pañuelo para documentar el paso del tiempo, la diversidad social y la complejidad del vestido femenino. Aquella ajustada prenda que la mujer asturiana solo se quitaba en la intimidad de su alcoba, siempre bien ceñida a la cabeza, seguirá más a o menos igual entre las mujeres casadas del mundo campesino hasta que los últimos vestigios de esta forma de vestir se extingan, ya bien entrado el siglo xx. Sin embargo, su caída en desuso o una diferente forma de colocarlo servirán para diferenciar tanto los distintos momentos modales como su variedad de interpretación entre las clases populares. La



Romería de los Mártires en Laviana. Modesto Montoto, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO19400.



Matrimonio proletario. José Ibarra, Avilés, h. 1905. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO20001



Mujer sin pañuelo a la cabeza. Sociedad Electrofotográfica, Gijón, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16228.

mujer que se fotografía junto a su esposo e hijos con un llamativo mandil decorado con ringo-rango lo lleva flojo y atado bajo la barbilla, en un estilo que se extenderá y se hará propio de los momentos de fiesta o diversión, alejados de los cotidianos quehaceres, como lo lucen las mujeres que miran a la cámara de Modesto Montoto en la romería de los mártires en Laviana.

Las mujeres relacionadas con el mundo proletario, urbano o periurbano prescindían de él, como en el caso de la joven esposa que se retrata junto a su marido en el estudio de Ibarra en Avilés hacia 1905. Esto no significa que se peine el cabello con los artísticos recogidos que coronaban las cabezas de las damas acomodadas. El pelo va tirante hacia atrás, muy pegado al cuero cabelludo y recogido sobre la nuca en un severo moño, que deja ver unos destacados pendientes. Recogido del mismo modo lo lleva la mujer que se retrató en el estudio de la Sociedad Electro-Fotográfica en el Gijón de 1895, con su chambra y su toquilla cruzada.

En el mundo rural, al lado de los pañuelos atados y bien ceñidos a la cabeza, las mujeres jóvenes comienzan a mostrar sus cabellos parcialmente, perdiendo la rigidez propia de épocas anteriores. Aun así, el uso de esta prenda será un elemento arcaizante muy arraigado entre las campesinas.





Maximina García camino del puesto. Miguel Rojo Borbolla, Puertas de Cabrales, 1912. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO01036.



Moza vestidas de domingo, fotografía nº 695 del archivo de Fritz Krüger, El Bao, Ibias, 1927. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

nas; no solo entre las de edad, sino incluso entre las jóvenes. El retrato que Rojo Borbolla realizó de Maximina García, camino del puerto con sus sayas de algodón, gran mandil, chambra y manto propio del momento de la fotografía (1912) contrasta con la perfecta ocultación del pelo de las mozas que posaron para Fritz Krüger en Ibias (1927). La moza de Puertas de Cabrales muestra el arranque de sus cabellos, mientras que las tres jóvenes de El Bao mantienen una estética conservadora que comienza a resultar no ya antigua, sino arcaica en un mundo en el que la mujer no solo no ocultaba su pelo, sino que lo peinaba y lo cortaba siguiendo unos nuevos gustos supuestamente liberalizadores. Los mantos plegados y cruzados sobre el pecho con los que se cubren contribuyen a reforzar el conjunto de la antigüedad que las rodea.





Mujeres de varias generaciones con diferentes atuendos. Valentín Vega, Sotrondio, 1942. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO32257.

En un acontecimiento de su propia vida que contaba Nicolasa Balmori<sup>110</sup>, se puede encontrar la fuerza que la tradición del pelo largo tenía en este tiempo de cambio en la moda y en la imagen de la mujer, cuando ya no se trata tanto de que aquel estuviera oculto como de que se mantuviera largo y recogido, asociado con la feminidad y la modestia. Ya prometida para casarse, se cortó el pelo de acuerdo con las nuevas tendencias femeninas. Cuando llegó a casa, su padre le dio una paliza por haber hecho algo propio de mujeres «perdidas».

En la miseria de los años cuarenta, Valentín Vega, con la aguda mirada de quien trasformó el oficio ambulante en la mirada del fotógrafo de calle, retrató a varias generaciones de mujeres en una escalera<sup>111</sup>. La anciana, con su chambrá *apiezada* de varios colores y su larga saya, lleva el pañuelo bien atado a la cabeza al igual que lo haría varias décadas antes, fiel a una manera de vestir y aparecer en sociedad que aún se encontraba con cierta facilidad en los pueblos y villas de Asturias, en contraste con las mujeres más jóvenes ataviadas con los vestidos de cuello camisero y peinadas con las melenas cortas propias de la España de la posguerra.

---

<sup>110</sup> Nicolasa Balmori Concha, natural de Vibañu, ya citada como informante.

<sup>111</sup> *Valentín Vega, fotógrafo de calle (1941-1951)*, Juaco López Álvarez y Carmen Lombardía Fernández [eds.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2001.

## CLASE Y MODA

Las categorías simples y dicotómicas de modas populares referidas a las clases bajas y modas burguesas con relación a las clases acomodadas se muestran insuficientes para abarcar las diversas formas de vestir de la sociedad asturiana de finales del siglo XIX y principios del XX. La expresión del *quién soy* en cuanto a estatus social expresado mediante el vestido es mucho más plural de lo que en un principio cabe suponer partiendo de dichas categorías. Las clases más pudientes, prisioneras de los dictados de la moda y de los diseños publicados en las revistas al uso, son más fácilmente clasificables en cuanto a los distintos estilos por los que atraviesan. Las clases populares, en donde caben campesinos comunes, campesinos más acomodados, trabajadores proletarios, pequeños comerciantes y profesionales liberales de la parte más baja del escalafón —maestros, tenedores de libros, secretarios, etc— y un conglomerado diverso de quienes se podrían denominar pequeños burgueses, forman un cuadro variado y dinámico cuya interpretación y adjudicación de identidad en las fotografías llega a resultar realmente compleja y difícil.

Al mismo tiempo, una persona ha podido a lo largo de su vida pertenecer a distintos grupos sociales, adecuando su vestido y su conducta a cada uno de ellos. Más a menudo en el caso de los hombres que en el de las mujeres, el matrimonio era una de las formas mediante la que podía acceder a un estatus superior a aquel en el que se había nacido, pasando por un proceso de separación de su *communitas* de nacimiento —sin romper los lazos familiares que las unían a ella— e integración en otra comunidad de vida, lo que supone atravesar por los diferentes estados de *liminaridad* que supone la segregación del grupo original y la integración, no exenta de conflicto en muchas ocasiones, en la nueva comunidad proporcionada por el matrimonio. Una de las formas para conseguirlo era encontrar un empleo urbano que permitiese establecer relaciones y contactos con hombres de posición social superior. Miren Llona explica esta situación para un caso particular muy relacionado con el tema que nos ocupa: el de las modistillas de Bilbao,

que puede servir como ejemplo de estos entornos sociales y, a la que vez, se centra en mujeres muy conscientes de la importancia de la ropa, del cuerpo bien vestido y del mérito que suponía tener una presencia agradable.

Las modistillas, situadas en la frontera entre las clases trabajadoras y las clases medias, y en ausencia de capital cultural y económico, trataron de maximizar los elementos de distinción que poseían: la elegancia, la belleza y el cuidado de su apariencia personal. En su caso, la posibilidad de promoción social se realizaba dentro del mercado matrimonial y, en realidad, se reducía, a tener la oportunidad de casarse con un chico rico<sup>112</sup>.

La coexistencia en el tiempo de distintos momentos modales, tanto de las clases populares como de otras con mayor nivel social, contribuyen a la imagen de pluralidad social de la Asturias de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

---

<sup>112</sup> Miren LLONA: «La realidad de un mito: la aspiración de ascenso social de las modistillas en el Bilbao de los años veinte y treinta», *Asparkía*, 14, 2004.

## EL TRAJE DE LAS NIÑAS

Las mujeres en miniatura —la novia, la esposa y la madre que han de crecer— pocas veces se ven vestidas como las adultas en las que se han de convertir. Un pequeño número de fotografías muestra a las niñas vestidas con las mismas prendas que las madres que posan junto a ellas, repitiendo los esquemas de saya, mandil, justillo y dengue. Las niñas de cabellos recogidos y trenzas no se cubren salvo con los lazos y cintas que adornan sus cabellos. Las criaturas tocadas con pañuelo atado en la barbilla que emulan a su madre en la fotografía registrada con el número 24.000, reseñada más arriba, son una rareza. Lo más habitual es que lleven la cabeza despejada, aun copiando el atuendo de los adultos. En la fotografía de una madre y una hija firmada por José Bastide hacia 1975, la niña viste con saya y pequeño mandil como su madre, a la que imita en el gesto de llevar un pañuelo en la mano. Una camisa blanca cubre el torso, donde el jubón de mangas y el manto caracterizan a la madre. El pelo recogido en trenzas de la chiquilla atrae la mirada sobre el peinado de la madre, liso hacia atrás donde se aprecia un pañuelo retraído que pronto caerá en desuso en las mujeres de las clases bajas urbanas, aunque mantengan el resto de las características de la moda propia de su condición.

Ateniéndose a la mayoría de la información ofrecida por las imágenes, desde muy tempranas fechas a las niñas se las vestía de acuerdo a las modas infantiles propias de la



Mujer con su hija, que viste blusa, saya y mandil a imitación de la ropa de las mujeres adultas. José Bastide, Gijón, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO31353.





Enrique Marquerie, Gijón, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO34530.

moda burguesa, como se puede ver en la fotografía de una familia firmada por Enrique Marquerie hacia 1895. En ella, los vestidos cortos de manga abullonada hasta el codo y cuello alto, contrastan con los mantos y toquillas propios de las mujeres de las clases populares. Hacer ropa para las niñas no era una tarea fácil ni que pudiera tomarse a la ligera. Para el vestido de cada día, la ropa *de diariu*, podían servir las remendadas y arregladas prendas heredadas de sus mayores, pero el vestido de los domingos y fechas señaladas requería más atención. Tenía que ser de tela fuerte,

que aguantase para poder pasar a ser utilizado por hermanas más pequeñas u otros familiares, y eso después de haber agotado el sacar de las costuras para agrandar y alargar todo lo que se pudiera. Un cuerpo en crecimiento exige un cambio continuo y esta misma exigencia es trasladada al vestido que lo cubre y al tejido con el que se confecciona.

Es un fotógrafo destacado de principios del siglo xx, Modesto Montoto, quien, en *Autorretrato*, deja constancia escrita de la importancia que tenía para una familia decidir sobre la ropa de las niñas. Hijo de un comerciante asentado en Infiesto, Montoto recuerda aquellos años de su infancia en la tienda de su padre. Pese a su extensión, se ha decidido recoger el relato prácticamente en su totalidad, por considerarlo un documento de valor inapreciable para la vestimenta y la moda de finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo xix. Bajo el título «La compra de un traje y otras menudencias», escribe:

Felices tiempos los de mi niñez, hace más de medio siglo, pasados tras el mostrador en el comercio de mis buenos padres. ¡Qué diferencia entre los usos y las costumbres de aquella época y los de la actual! Hablo de la edad de piedra, más o menos, de la edad remota del saín y les meches, de la yesca, eslabón y piedras de



Diferencias en el vestir entre distintas generaciones. Modesto Montoto, 1912. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO12746.

fueu, de los libritos de sardón y de Raspail, del sayal y paño Pedroso, del lienzo de la pulga, de los paraguas de ballena con recatón y de los matafríos [...]. Comprar por aquel entonces un pañuelo de seda para la cabeza o una manta de merino, con o sin flecos, para una moza; una saya de anascote, un matafríos, un refaxu de bayeta o unas zapatillas de Grao, para la vieja; una chaqueta de Pedroso y hasta un remonte, para el su hombre, eran cosas muy de pensar ¿y cuando había que adquirir el vistíu de cretona para la moza de la casa? Ríanse ustedes del equilibrio europeo. Lo primero de todo, allá en la aldea, era preceptivo la consulta al resto de las comadres, que pasaban revista al modelo y a las buenas tiendas de la villa, y la consulta terminaba con la visita a las costureras, al tanto de les pintes que más se llevaben, y la neña, por descontado, a todas sus amigas.

Al fin, un lunes, día de mercado en Infiesto, bajaban a la villa madre e hija bien provistas de manteca, huevos, fruta y hasta una gallina con el huevo, productos que a lo largo de la mañana convertían en dinero contante y sonante [...] y «a comprar un traje, anantes de que to padre venga de la plaza del ganau y lo güela». —A ver doña Máxima, sáqueme p'acá aquella cretona verde con rayines azules. ¿Gústate, fia? —Non, madre, que se van a tirar a mí los llagartos. Ye más guapa la de florines. —Hay neña. No me gusta esa frasca. —Si madre, que la de flores tien

mejor pinta. Sáquela, señora. —Pos mira, non paez mal y faete buena cara. —Ay, madre, y con unes tiri- quines al bies. —Empieza ya con ringorrangos y que to padre los vea. —Bah, que coñi!. Tamién los lleven les mis amigos. —En eso estaba yo pensando. ¿Caerase, doña Máxima? —¡Quía, mujer! Esto es de La Española. —Non sé, non sé —la paisana moja con saliva un ángulo de la tela y luego la restrega— tien muchu azul y va quedase tou en riu a la primer lavadura. —Estaría bueno; mujer, hágame caso que no se cae. —¿Y a cómo la vara? —A dos reales [...] —¡Ay señor, que carísimo ta tou! Mida, mídame diez varas. —Ahí lo tien, lleva un vestíu de lo mejor. —Buena falta fai, doña Máxima. Ahora póngame dos varas de percalina, p'al falsu de la saya, un carretu de filu negru del trainta, una pieza de esterilla negru y los botones pa les mangues del xugón. —¿Non quiés llevar un pañuelu de seda? —Dejemoslo pa otra vez; hay pocos cuartos. —Anda, madre, comprame el pañuelu pa con el vestiu. —¡Recoñi! Pa pañuelos de seda estoy yo. Y ya puedes tener cuidau con el vestidu, que hasta el año que bien non ves otro»<sup>113</sup>.



Mariquita Díaz Faes. Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1865. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10006.

Cabe preguntarse cuántas de aquellas niñas que, buscando agradar al sexo opuesto en los años de su adolescencia, cuando comenzaban a andar en ringorrangos como dice el texto, terminarían vistiendo la saya de vuelo y el manto ajustado, una vez casadas.

<sup>113</sup> Cit. en *Modesto Montoto. Una visión fotográfica de Asturias (1900-1930)*, Manuel Herrero [ed.], Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 1995, págs. 42-43. El texto fue escrito por el fotógrafo poco antes de su muerte, acaecida en 1950.

### III VESTIDOS PARA LA FOTOGRAFÍA

#### VESTIDAS DE ASTURIANAS

Las primeras imágenes de mujeres vestidas con el traje asturiano se documentan en los años sesenta del siglo XIX, son pequeñas y aparecen en formato de carta de visita. La afirmación de que aquellas posan con intención de vestir con un traje singularizado ya como «del país» o «de aldeana» se puede sostener gracias a pequeños detalles que indican que las protagonistas no son campesinas vestidas con su atuendo habitual, sino con una indumentaria propia de la Asturias folclórica y tradicional que iba sucumbiendo ante la llegada del progreso. En el retrato de Mariquita Díaz Faes, fechado hacia 1865 y firmado por Ramón del Fresno, se ve a una moza con un traje propio de las modas populares, el pelo a la vista y remangada como si fuese a emprender alguna tarea que manchase sus puños. En contraste con esta actitud corporal tan poco «popular», la mujer mayor fotografiada por Crespo y Cruz en las mismas fechas<sup>1</sup> oculta completamente su pelo con el pañuelo, el manto le cubre el pecho y las mangas no permiten ver unos brazos que recoge sobre sí misma, aun con uno de ellos apoyado en la silla, como en el ejemplo anterior. Además, se aprecia una rigidez en el ahuecado de las sayas de Mariquita que se corresponde más con un armazón interior que con los *refaxos* de las modas campesinas, que caen mucho más verticales, como se observa en la otra fotografía.

La presencia de una crinolina debajo de las faldas (elemento de las modas burguesas impropio de las clases populares) se observa en otro grupo de fotografías fechadas en la misma época. En la primera, ni el largo de la falda ni el vuelo ni el peinado se corresponden con la forma de vestir de las

---

<sup>1</sup> Crespo y Cruz se documentan trabajando en Gijón a partir de 1863, cerrando el estudio fotográfico unos años después. Vid. FRANCISCO CRABIFOSSE CUESTA: *Historia de...*, pág. 48.



Mujer vestida al estilo de las clases populares. Crespo y Cruz, Gijón, h. 1865. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36900.



Mujer vestida de asturiana. Ramón del Fresno, h. 1865. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO29201.



Traje al estilo de las modas campesinas, demasiado largo y con el vuelo ahuecado por una crinolina, impropios de la ropa de la clase popular. Fotógrafo desconocido, h. 1865. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO19341.



Otra mujer luciendo el mismo mandil y dengue que aparecen en la fotografía anterior. La saya muestra un pliegue que, normalmente, se lleva en la parte posterior. Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1865. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16682.





Reproducción de una saya en la que se aprecia el *pliegue encontráu* que forma el vuelo en la parte posterior de la saya. Israel Alonso, Oviedo, 2010. Archivo de la autora.



Mujer ataviada con un dengue propio de las indumentarias populares y un cuerpo de vestido de traje burgués. Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1865. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16859.

mujeres del campo, sino con una imitación o recreación de sus indumentarias. En la siguiente, firmada por Ramón del Fresno, junto a unas mangas rayadas que poco tienen que ver con las camisas a la morisca, destaca el vuelo redondeado de una saya cuya tela de moaré tampoco se corresponde con la moda campesina.

Comparando esta última fotografía con la siguiente, firmada también por Ramón del Fresno, se observa que el mandil que lucen ambas jóvenes es el mismo, cabiendo la posibilidad de que el propio fotógrafo dispusiera en su estudio de trajes o partes del traje. En esta imagen, además, la saya que luce la protagonista está puesta al revés, con lo de atrás para adelante. El vuelo de las faldas se recogía en la parte posterior a partir de dos dobles enfrentados que se conocen con el nombre de *pliegue encontráu*, generando una particular caída en la tela que aquí se ve claramente<sup>2</sup>. Esto indica que, quien aquí se viste de asturiana, lo hace con la intención de llevar momentáneamente este traje y fotografiarse con él, como un elemento ajeno a su forma cotidiana de vestir.

<sup>2</sup> *Pliegue encontráu*, «pliegue encontrado».

Cabe entonces preguntarse si, además de estos elementos para componer un traje asturiano, los fotógrafos contaban con otros destinados a «agraciar» la imagen de las fotografiadas. Una foto en particular lleva a plantear la cuestión. De acuerdo con los cánones de la moda popular, la mujer que posa ante la cámara lleva correctamente vestidos el pañuelo y el dengue, este sobre un jubón de manga japonesa singular, indicando ya el cambio en las modas populares. Es la voluminosa falda, con el amplio vuelo que dan las crinolinas, lo que lleva a pensar que, o es de nuevo una recreación para vestirse de asturiana o bien que para acudir al estudio fotográfico se utilizaba esta prenda del atuendo burgués, entendida como un elemento de elegancia femenina. Una tercera opción es que una de estas prendas formase parte de los elementos que el estudio ponía a disposición de la clientela, como ocurría con el mandil. Se hace difícil creer que, con las normas de decoro y la ocultación de la ropa interior que se practicaba entonces, una mujer se prestase siquiera a hablar de prendas íntimas con un fotógrafo<sup>3</sup>. La situación podría ser diferente si la persona tras la cámara fuera una mujer o el retratista contase con ayuda femenina. En la biografía de Vicente Pérez Sierra se cuenta cómo las ocupaciones de maestro ocupaban la mayor parte del tiempo del fotógrafo, siendo su esposa la que se encontraba normalmente al frente del estudio<sup>4</sup>. Hasta qué punto la presencia de estas mujeres ayudó al arreglo de las imágenes con trajes asturianos no deja de ser todavía una hipótesis.

Un grupo particular de fotografías lo componen aquellas en las que las mujeres visten de acuerdo con las modas populares de principios de siglo, con el dengue y el pañuelo a la cabeza, pero las faldas aparecen ahuecadas con una crinolina; junto a ellas se pueden ver otras en las que el enarcado del vuelo parece provenir de los *refaxos* y, sin embargo, no llevan pañuelo a la cabeza. En todas ellas, en vez de la manga de la camisa lo que asoma es

<sup>3</sup> Lola GAVARRON: *Piel de ángel*, Barcelona: Tusquets, 1997, pág. 26: «De 1830 a 1914 será la Edad de Oro de la lencería íntima, la época en la que aquella fue más abundante y más oculta que nunca...». En el texto, la autora señala que el mundo de la lencería correspondía más a los salones de la alta sociedad que a las tascas de las clases populares.

<sup>4</sup> J. Luis IGLESIAS SALVADOR y Víctor M. JUAN BORROY: *op. cit.*, pág. 172 y ss.

un cuerpo de un vestido de las modas burguesas con una amplia manga. Este corte fue característico de los vestidos propios de la moda en la década de 1850<sup>5</sup>. Estas imágenes no parecen presentar la intención de posar con un traje asturiano, como las anteriores, aunque no puede excluirse esta posibilidad. En conjunto, la mezcolanza que se advierte en los atuendos supondría la representación gráfica del periodo de adaptación de una nueva moda de ciclo corto en el vestir femenino de las clases populares, que dará paso al mantón y al jubón de mangas; así como la pervivencia de las formas de cubrir el pecho pertenecientes al ciclo corto anterior, el cual quedará fijado como *lecto* indumentario tradicional.

Donde no cabe ninguna duda del propósito de las clases acomodadas de vestirse como las aldeanas, usando unos trajes y fingiendo unas tareas que les son ajenas, es en el retrato de una mujer perteneciente al archivo de Francisco Crabiffosse. Sobre un traje de rica tela y la crinolina retraída hacia atrás según la moda imperante en la segunda mitad de la década de los años sesenta del siglo XIX, una mujer lleva un amplio mandil adornado de terciopelo y un dengue de color, orlado con anchas tiras del mismo material. El pañuelo a la cabeza, mostrando el cabello como en otras fotografías del momento, completa la ilusión de un traje campesino. En la mano



Mujer vestida con dengue de las clases populares y un cuerpo de vestido de traje burgués. Marceliano Cuesta, entre 1867 y 1870. Cortesía de Daniel García de la Cuesta.

<sup>5</sup> François BOUCHER: *op. cit.*, pág. 384.



Mujer vestida de asturiana. Fotografía desconocido, h. 1875.  
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO21175.

lleva una rueca que recuerda los grabados y dibujos de mujeres de las clases populares españolas. Pero nada más, puesto que no solo la empuña como un palo, sin apoyarla en la cintura, sino que la lleva al revés, con la mota de lana al lado de la mano y no en alto, como debería ir.

En la década siguiente, llegado ya el formato de carta americana, son pocas las fotografías que se documentan de mujeres vestidas de asturianas, pero algunas de ellas son especialmente significativas, ya que muestran el avance de la estandarización de la indumentaria femenina, transfor-

mada desde una forma de vestir común de las clases campesinas en un traje de asturiana. En la fotografía de una joven vestida con el traje del país, fechada hacia 1875, se ven claramente las faldas de vuelo, el pequeño mandil y el dengue que luego se harán comunes en él. El pelo lo lleva medio descubierto y la fina camisa se corresponde con las prendas interiores adoptadas por las mujeres de las clases populares a partir de la indumentaria burguesa. Destaca la ausencia de mobiliario que sirva de apoyo al cuerpo situado en posición de tres cuartos, cuyas manos descansan sobre el mandil, sosteniendo un pañuelo blanco. Este siempre ha estado cargado de un profundo simbolismo relacionado con la pureza y la pérdida de la virginidad. Antonio Cea hace referencia a esta relación entre el pañuelo blanco y la virtud cuando trata las letras de la Salea en Llanes, especialmente en una de ellas:

Vengo de la fuente clara.  
 Traigo aquí la flor de la gala.  
 Cogila en paños de seda.  
 Traigo aquí la flor de la gala.  
 Cogila en paños de Holanda<sup>6</sup>.

Perdido aparentemente su carácter simbólico, parece aquí más bien un elemento de adorno que se pone en las manos de las mujeres para hacerse una fotografía con el traje asturiano, de la misma manera que a las mujeres vestidas a la moda burguesa se las retrata con la sombrilla o el abanico. Aunque no es una pieza que se prodigue en la fotografía del traje asturiano, en algunas láminas de moda sí se ven hermosas damas elegantemente ataviadas



Damas de clase alta con delicados pañuelos en la mano, en un dibujo para *La Moda Elegante Ilustrada* (1865). Biblioteca Nacional de España.

sosteniendo un delicado cuadro de encaje entre los dedos. Finas, frágiles y virtuosas mujeres cuya reputación se puede echar a perder con tanta facilidad como tiene el pañuelo para mancharse. Florencio Jazmín, apropiado seudónimo bajo el que se oculta el autor de *El lenguaje de las flores y de las frutas*, da cuenta también del contenido simbólico-social del pañuelo<sup>7</sup>. Según en qué parte del cuerpo se apoyara, especialmente en el rostro, cómo se dobla y la forma en que las manos lo moviesen, alentaba o desanimaba un romance, indicaba la soltería o matrimonio de la portadora y también invitaba a posibles pretendientes que quisieran alcanzar ese mismo estatus de casados. Este juego paralingüístico de comunicación propio de salones y reuniones de sociedad parece haber tenido poca cabida en la fotografía de

<sup>6</sup> «Traigo aquí la flor de la gala / la cogí en paños de seda. / Traigo aquí la flor de gala / la cogí en paños de Holanda». Antonio CEA GUTIÉRREZ: *La canción en Llanes*, Salamanca: Calatrava, 1978, pág. 26, copla n.º 7.

<sup>7</sup> Florencio JAZMÍN: *op. cit.*, *passim*.



las clases populares, salvo en la utilización de los trajes típicos. Su adopción, de nuevo, de unas posturas y objetos del mundo acomodado y socialmente destacado que pasa a reflejarse en las recreaciones de un mundo campesino y su indumentaria que cada vez se va idealizando más; al mismo tiempo que las mujeres de las clases populares recogen a su modo los gestos de los estamentos más elevados para posar ante el fotógrafo. Así, las dos mujeres vestidas al uso de las clases populares, con el manto sobre las largas mangas del jubón, llevan sendos pañuelos blancos en la mano izquierda.

En la fotografía de Federico Conde Caminero fechada hacia 1895, tres mozas posan vestidas de asturianas. Las dos más a la izquierda llevan unas flores en la mano, mientras que la más joven lleva el pañuelo blanco. Aunque se documentan pinturas y retratos de mujeres llevando flores en épocas anteriores, se pusieron de moda como adorno femenino en el segundo Imperio francés. Alain Corbain, en *El perfume o el miasma*, explica la relación



Mujeres vestidas a la moda de las clases populares. Reverso manuscrito: «Recuerdo para don José Piñera». Fotógrafo desconocido, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO9566.



Federico Conde Caminero, Oviedo, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16665.

tanto entre el aroma de las flores frescas como la metáfora sobre el paso de la vida que conllevan. A una mujer joven, en la primavera de su vida, le corresponde llevar un ramillete de flores naturales. Ya casada, madre y camino de la madurez, la mujer que se machita no debe lucir tan delicado adorno, sustituyéndolo por flores secas o simuladas con tela.

Bajo el Segundo Imperio, la moda de la indumentaria impone a la mujer un adorno floral. Se emplean [...] flores naturales para adorno de la blusa o corpiño; se les coloca en las mangas y a veces en la falda, no solamente en los bullones o los olanes, sino en dos o tres hileras por delante. Rosas, alhelíes estrellamar, jazmín, no-me-olvides, dispuestos con arte en la cabellera, enmarcan el rostro de las elegantes todavía jóvenes. Y al contrario, el código de los buenos modales prohíbe la flor natural a la mujer madura. La armonía que se establece entre la joven y la flora se rompe con la edad; a la que ha perdido sus aromas juveniles le queda la flor artificial, que además, debe usar con discreción<sup>8</sup>.

Ambos elementos confluyen en la fotografía de una moza, poco más que adolescente, fotografiada en Candás hacia 1910. Apoya la mano que sostiene el blanco pañuelo de su virtud en la cintura, donde luce un delicado ramillete de flores.

Conde Caminero es quien firma otra fotografía de dos mujeres vestidas de asturianas, fechada también hacia 1895. El porte con el que llevan las antiguas prendas contrasta con la esmerada peluquería, tan impropia de las clases populares, que hacen que una de ellas lleve el pañuelo tan precariamente colocado que parece que en cualquier momento se le va a caer, rompiendo la ilusión de traje popular y colocándolo en la posición de un disfraz usado para el momento. Destaca la sobriedad del fondo, dando todo el protagonismo a las figuras.

Esta sobriedad en la composición se pierde al inicio el siglo xx. Las fotografías no son solo una imagen vestida con un traje singular. El gusto por las recreaciones de las estampas campesinas se convierte en un

---

<sup>8</sup> Alain CORBAIN: *El perfume o el miasma: el olfato y lo imaginario social (siglos XVIII y XIX)*, Méjico: Fondo de Cultura Económica de España, 2002, pág. 211.



Fotógrafo desconocido, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10022.



Fotógrafo desconocido, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10022.



Pastoras de El Sueve. Fotógrafo desconocido, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO23150.

escenario habitual. Sin duda, las tarjetas postales han contribuido a que se difunda la apreciación por estos ambientes, llenos de lo que se puede llamar una *identidad* asturiana, en los que dominan las vacas y otras tareas pastoriles, el folclore —como se verá más adelante— la sidra y la manzana, amén de la simulación de tareas campesinas y domésticas en espacios naturales cargados de tipismo, como las *pumaradas*, los *horros* y las *antoxanas* —los espacios delante de la puerta— de las antiguas casas asturianas.

En la tarjeta postal «Pastoras del Suevo», se evoca un mundo bucólico, en el que unas mozas vestidas con el traje del país posan junto a un rebaño de cabras. Ambas se rodean con elementos de la tradición asociados a lo femenino, la consabida rueca y otros que se harán muy populares como cestas, ferradas de coger el agua y otros *cacíos* de los que se usaban en las antiguas cocinas. Sirvan de ejemplo también las dos fotografías siguientes. En la primera, una mujer es fotografiada en el interior de una vivienda con una jarra y un tanque de hierro esmaltado de los que se hicieran populares aquí gracias a la fábrica de estampaciones Viuda de Laviada, situada en Gijón, cuyos productos se asimilaron muy pronto con la cocina tradicional asturiana. Lleva el traje poco ceñido y le falta un planchado. Todo en él tiene un cierto aire de abandono y de una recuperación únicamente para hacerse la foto. En la segunda imagen, a su vez, aparece el exterior de una casa asturiana con el corredor como fondo, donde posa una moza con la *guiyada* en la mano y agarrando el cuerno de una vaca, una de las imágenes que se convertirá en icono de la identidad típica regional.

En algunos casos, esta simulación del mundo campesino es muy elemental en cuanto a la ropa. En la foto de dos mozas camino de la hierba con la guadaña y los *garabatos* al hombro, solo unos mandiles con el bajo prendido en la cintura y el dengue sobre el traje burgués, así como el pañuelo a la cabeza, intentan recrear un traje de las campesinas de antaño<sup>9</sup>.

En otras ocasiones, la intención de recrear una actitud campesina para

<sup>9</sup> *Garabatu*, *pradera* y *engazu* son algunos de los nombres con los que se conoce en asturiano el rastrillo para la hierba.





Fotógrafo desconocido, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO29615.



Fotógrafo desconocido, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO22986.



Fotógrafo desconocido, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO19725.



lograr ambientar en un retrato con un traje asturiano, tiene unos resultados totalmente inadecuados. Una moza con un traje mal vestido, con un dengue mal cortado, parece segar sin mucho ánimo un montón de piedras. Lleva las conocidas madreñas, pero calzadas de tal forma que el pie apenas cubierto por la media apoya directamente sobre la madera. Caminar así solo serviría para llagar los pies, algo que parecen desconocer los fotógrafos y quienes entonces se vestían de asturianos, dado que son muchas las fotografías de estas primeras décadas del siglo xx en las que se ve a niños y mujeres vestidos para la foto sin *escarpinos*, como se documentará en las imágenes siguientes. El término para este tipo de uso sería *andar en calzuela*, según Gausón Fernande, reconocido por su trabajo sobre indumentaria. Sin embargo, este no describe esta forma de calzado cuando cita medias, madreñas y corizas en su libro. Para una rápida comprobación, se realizó una pequeña cata de sondeo en el oriente de Asturias, entre llaniscas y ponguetas, que negaron conocer esta manera de calzar las madreñas. Lo que sí recordaban era que, si se tenían las madreñas mojadas o los propios escarpinos, aquellas se forraban de hierba seca para tener más cómodo y caliente el pie. Una aproximación a la zona noroccidental supuso que la informante se



Mujer representando una escena de siega. Fotógrafo desconocido, h. 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO12924.



Niños vestidos de asturianos que calzan madreñas sin *escarpín*. Laureano Vick, Gijón, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10030.

enfadase y recordase que la imagen de los vaqueiros muertos de hambre no existía y que tenían *escarpinos*, zapatillas y zapatos como todo el mundo<sup>10</sup>. El dato sobre *andar en calzueta* parece tipificar un aspecto en principio singular y momentáneo en la historia del uso cotidiano traje asturiano, en tanto no se aporten más datos al respecto. Pero no en la fotografía. Los niños fotografiados por Laureano Vinck para la serie *Asunto asturiano típico del país* llevan ambos unas grandes medias que cubren toda la pierna al resultar el traje muy corto, y madreñas sin más calzado. Esta clase de postales contribuyó a la difusión de esta imagen de unos asturianos que habían olvidado sus *escarpinos* y hasta sus zapatillas. Esta denominación, *andar en calzueta*, se conservará como un término *ad hoc* para referirse a todas a aquellas fotografías tanto privadas como tarjetas postales, en las que sus protagonistas aparezcan así calzados, como si hubiese sido eso lo normal de los tiempos de antaño.

Quien parecía saber que la hierba seca había funcionado como abrigo para los pies, fue el encargado de preparar el *atrezzo* para la fotografía en la que tres mozas posan vestidas de asturianas con cestas de merienda, *paxas de vaniellas*<sup>11</sup> y aperos del campo. Precisamente la que lleva un palote mal cogido, apoyándose en el corte de la herramienta a riesgo de hacerse una herida, lleva los pies metidos en unas madreñas tan pobladas de hierba que más que un avío para la comodidad parece un seto o jardinera que se confunde con el prado que sirve de fondo a sus pies, consiguiendo un notable efecto fotográfico.

Si, al contemplar las fotografías de los primeros años del siglo xx, estos detalles pueden parecernos errores incluso simpáticos, hay algunas que llegan a extremos ridículos. Un ejemplo es la que firma Laureano Vinck y lleva el título de «Asuntos asturianos». En ella, para componer una estampa típica, se coloca un barril en medio de la escena y a su alrededor unos supuestos bebedores de sidra: algo que les va a costar un cierto esfuerzo, ya que el barril no tiene espita y está cubierto de lo que parece hierba seca apelmazada

<sup>10</sup> Informaciones de Amada Sánchez (Vibaño, Llanes, nacida en 1924), Guillermina Traviesa (Caina, Ponga, nacida en 1919) y Maruja Pérez Gayol (Moanes, Valdés, nacida en 1944).

<sup>11</sup> Cestas hecha de láminas de madera de castaño, entretejidas en forma de damero.



Laureano Vick, Gijón, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO14176.

y estiércol, acumulados en un descuidado almacenamiento.

Si se produjeron todas estas alteraciones de un entorno rural aún conocido cuando estas fotos se tomaron, cabe preguntarse cuán diferente habrá sido el tratamiento del cuerpo de estas mujeres con respecto al de las que realmente vistieron el hoy traje «de asturiana», pero en aquel tiempo indumentaria habitual de las campesinas. Quizá lo que más llame la atención en estas fotos es la falta de vuelo de las sayas. Bien por medio de los *refaxos* o por la utilización de la crinolina burguesa, las primeras fotografías de mujeres vestidas de asturianas aún conservan el vuelo ahuecado de las faldas, manteniendo la deformación externa del perfil del cuerpo que ocultan y alteran visualmente. Lo mismo ocurre en las escasas fotografías de los últimos años del siglo XIX. Es en los comienzos del XX, con la difusión de las tarjetas postales y la consolidación de los estereotipos del tipismo asturiano, cuando las faldas se llevan sin vuelo, las madreñas sin *escarpinos* y las piernas enseñan más de lo debido, rompiendo con la concepción del cuerpo de la mujer que se venía manteniendo desde siglos atrás y ofreciendo una ima-





Mujer vestida de asturiana, sin el vuelo característico de las sayas de antaño. Foto Duarte, Oviedo, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO24159.

gen más de acuerdo, dentro de lo que cabe, con la forma natural del físico femenino que el estilo eduardiano y el estilo Gibson había impuesto en los primeros años del xx y que terminó de consolidarse tras la Gran Guerra, tal y como ya se ha explicado; y no es que la falda del traje campesino fuese muy larga o llegase muy abajo por la pierna, si se las compara con las que vestían las damas nobles y burguesas. En 1866, Matías Sangrador y Víttores anotó que «las sayas de bayeta de distintos colores que visten son en extremo cortas y si bien esto contribuye a darles más aire, garbo y donosura, deja al descubierto las piernas»<sup>12</sup>.

Independientemente del revuelo que la visión de estos tobillos pudiese causar entre la población masculina burguesa de entonces, más o menos la altura de la saya es la que lleva la mujer dibujada en la revista *La Ilustración Popular* en 1873 y que acompaña un artículo dedicado a Asturias que repite, salvo muy ligeras variaciones, el texto publicado por Juan de Dios de la Rada más de una década antes. La saya, en definitiva, era más corta que cualquiera de las sayas burguesas que se vistieron hasta los tiempos de la Gran Guerra. La imagen que ofrece esta mujer tiene más que ver con el exvoto de Rosalía del Río que con las figuraciones, por otra parte, que aparecen en las fotografías de finales del xix y especialmente de principios del xx. Salvo excepciones, el cabello ya no se volverá a recoger completamente bajo el pañuelo; se prescinde de los zagalejos y las camisas pasan a ser mayoritariamente camisas interiores de estilo burgués utilizadas como las antiguas camisas del traje popular, aunque su confección ya no se corresponda con las antiguas y vistosas mangas de vuelo a la morisca.

La mujer fotografiada por Laureano Vinck para una serie de tarjetas postales enseña mucho más de lo que se le habría permitido a una mujer campesina; no solo en la Asturias que vivió esa moda, sino en la misma época en que fueron tomadas las fotografías. Ese desconocimiento de la forma le llevar el traje del país cuando formaba parte del atuendo habitual

<sup>12</sup> Matías SANGRADOR Y VÍTTORES: *Historia de la administración de justicia y del antiguo gobierno del Principado de Asturias y colección de sus fueros, cartas pueblas y antiguas ordenanzas*, Oviedo: Brid, Regadera y Cmp<sup>a</sup>, 1866, págs. 324-325.





LA ASTURIANA.

«La asturiana», dibujo aparecido en 1873 en la revista madrileña *La Popular*.

permite mostrar parte de los cuerpos de las mujeres que en otras circunstancias no se enseñarían, o adoptar posturas y actitudes que se considerarían poco femeninas. En la fotografía de una mujer sentada junto a una artística reproducción de unos troncos en Cangas de Narcea hacia 1910, aquella se sienta con las piernas cruzadas, una actitud poco permitida entonces, impropia de una joven bien educada. En comparación, las mujeres de las clases populares fotografiadas sentadas a la entrada de una casa lo hacen con las piernas juntas y rectas de acuerdo a lo propio de las mujeres de la época, como se puede apreciar en la recatada postura de las mujeres fotografiadas por Rojo Borbolla en Puertas

de Cabrales en 1912. No sería de extrañar que estas mismas mujeres que en su atuendo cotidiano mantienen una postura recogida, adoptasen actitudes consideradas poco femeninas a la hora de vestirse con el traje asturiano, una vez perdido el sentido del vestido originario y entendido ahora como un *disfraz* —por más que, en este contexto, esta palabra pueda resultar peyorativa— utilizado para determinadas ocasiones en las que se permiten actitudes y posturas que en la vida diaria y en la indumentaria cotidiana no se permitirían.

Las tarjetas postales contribuyeron a la difusión de gestos corporales propios del mundo masculino e inadecuados para una mujer de la época, que parecen acentuarse cuando estas imágenes públicas las protagonizan muchachas vestidas con el traje asturiano. En la tarjeta postal «Descanso en la fuente», publicada por la Librería Escolar de Oviedo, una moza con unas madreñas *en calzuela*, que le quedan grandes, se sienta en una postura muy



Laura Villar Borbolla, su hija Amelia Borbolla Villar y Concepción Niembro Llano, sentadas en el portal de la casa de El Carmen. Miguel Rojo Borbolla, Puertas de Cabrales, 1912. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO1019.

poco adecuada para las mujeres de la época, mientras que el *roñeru* de la cabeza y la *ferrada* completan la escena. Algunos de los elementos propios de la masculinidad, como el *palu*, pasan a formar parte de la iconografía de «lo asturiano» sin tener en cuenta las consideraciones de género que conllevan algunos de estos elementos. Por supuesto que las mujeres empuñarían una *guiyada* para arrear el ganado cuando fuera necesario pero, como elemento de identificación, es puramente masculino. Sorprenden, entonces, algunos retratos en los que se pone en manos de las mujeres esta vara, totalmente descontextualizada y sin más motivo que añadir tipismo descontextualizado a la imagen.

Las mozas que leen una carta, un motivo iconográfico común tanto a la pintura como a la fotografía, aparecen vestidas de asturianas, una de ellas serenamente sentada con el folio en la mano y la otra con la vara de arrear el ganado en la mano. No cabe menos que preguntarse para qué la lleva. Lo que debería ser una escena doméstica queda alterado por la presencia del *palu* propio del atuendo masculino, su herramienta diaria para trabajar, su arma en las contiendas y trifulcas que se armaban en los tiempos de recreos



Mujer vestida de asturiana adoptando una postura poco propia de las campesinas, al cruzar una pierna sobre la otra. Benjamín Rodríguez Membiola, Canga de Narcea, h. 1910. Col. de Juaco López Álvarez.



Mujeres vestidas de asturianas. Ramón García Duarte, Oviedo, h. 1905. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO12532.



«Descanso en la fuente». Fotógrafo desconocido, 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO11742.





Cortejo en una *pumarada*. Foto Mely, Oviedo, h. 1950. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO26972.



Cortejo en una serie fotográfica protagonizada por el Grupo de Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo. Fotógrafo desconocido, Villaperi, 1967. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO26973.



Mozas representando tareas campesinas. Fotógrafo desconocido, Gijón, h. 1975. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO14197.

y festejos, y el símbolo de su masculinidad. Aquí es solo un elemento asociado con los clichés de las actitudes de la Asturias campesina que se coloca en principio para dar autenticidad, sin entender que en realidad lo que hace es privar de sentido a la escena. La mujer vestida de asturiana retratada por Manuel García Alonso no es que masculinice su gesto, es que copia y mantiene una pose propia de los hombres que las mujeres de las clases populares no tomarían a menos de ser tildadas de «hombrunas» o «machorras». Cuerpos de mujer adoptando posturas propias del cuerpo del hombre.

Estas interpretaciones de Asturias desde una perspectiva de lo representativo y lo tópico continuarán a lo largo del siglo xx. Las escenas campesinas se seguirán interpretando de forma libre, rayando a veces en lo absurdo, promoviendo una imagen turística particular que se difundirá a partir de las tarjetas postales, especialmente desde los años cincuenta. Las escenas de baile, cortejo y tareas agrícolas se sucederán en el tiempo como una repe-



tición sucesiva de algo que viene dado y sobre lo que no se reflexiona. Las tarjetas postales de Foto Mely del Grupo de Educación y Descanso, tomadas en dos sesiones, una a finales de los años cincuenta y otra a finales de los sesenta, y de la serie tomada en el Muséu del Pueblu d'Asturies, sirven como ejemplo de un mismo ciclo de las actitudes y de la incoherencia de muchas de las imágenes<sup>13</sup>.

En estas fotografías se puede apreciar una tendencia a la uniformización del traje asturiano. Esta disposición había comenzado ya a finales de los años diez y principios de los años veinte, tras la finalización de la Primera Guerra Mundial y los cambios que esta había supuesto en la ropa femenina<sup>14</sup>. A medida que las mujeres del medio rural acogen las nuevas modas y se olvidan de las largas faldas de vuelo, el traje va perdiendo variedad; que se hará más patente tras la Guerra Civil y la institucionalización de los grupos de baile de los Coros y Danzas del Sindicato Vertical, conocidos como «Educación y Descanso», y los de la Sección Femenina. En la fotografía, fechada hacia 1920, dos mozas posan con dos trajes idénticos, elaborados con las mismas telas y engalanados con los mismos adornos. En las manos sostienen unas ramas verdes y unas flores. Estos elementos del *atrezzo* fotográfico irán desapareciendo del decorado a lo largo del siglo.

#### NIÑOS COMO PRÍNCIPES

A finales del siglo XIX se documenta un importante número de fotografías de niños vestidos de asturianos. Si el príncipe don Alfonso lo había hecho, no es de extrañar que muchas madres o matrimonios quisieran fotografiar a sus hijos ataviados con un atuendo parecido. Los niños de las clases populares no vestían así. De pequeños se les cubría con un mandilón bajo el que asomaban unos pequeños calzones y la mayor parte del tiempo iban descalzos. En la fotografía en la que Juan Evangelista Canellada retrata

<sup>13</sup> De la serie de Foto Mely existe un ejemplar en la Biblioteca Pública «Perez de Ayala» de El Fontán, en Oviedo, fechada en 1953. En el mismo archivo figura otra de la primera serie de Educación y Descanso fechada en 1960. El Muséu del Pueblu d'Asturies se abrió al público en 1968.

<sup>14</sup> Ivonne DESLANDRES: *op. cit.*, pág. 173.

a los hermanos Ramón y Mariano Alonso junto a su familia, los niños a su alrededor visten de esta manera, a pesar de encontrarnos ya bien entrado el siglo xx, puesto que la fotografía se fecha hacia 1915.

A medida que iban creciendo se les vestía con la ropa que iban dejando sus mayores atrás y que estos llevaban hasta que se desgastaban o ya no entraban en ellas de ninguna manera. Ni aun así se deshacían de las prendas, que pasaban a ser utilizadas por un hermano menor si lo hubiera, se le entregaban a un familiar si lo necesitaba o acaban convertidas en trapos para fregar. Es muy interesante el documento fotográfico de una familia retratada por la Sociedad Electrofotográfica en la que el niño que posa junto a su padre lleva un pantalón demasiado grande y camisa y chaqueta que no le cubre los brazos, mientras que el bebé en brazos de su madre está desnudo. Solo la niña parece vestida de acuerdo a su edad. La madre lleva el bien peinado cabello al descubierto y el padre viste pantalón largo, chaqueta americana y se toca con una gorra cachucha —pese a la presencia de la faja— como parece corresponder al retrato de una familia de trabajadores urbanos.

Esta costumbre de aprovechar para los niños las ropas que ya no usaban los adultos, lleva a ver imágenes en las que el prácticamente desaparecido calzón corto de las modas campesinas pervive asociado con la indumentaria cotidiana infantil. En la fotografía de una casa campesina tomada hacia 1915 en Gijón por Laureano Vinck, se ve a dos mujeres vestidas de acuerdo a las modas campesinas de finales del xix y principios del xx. Junto a ellas, unas niñas vestidas con mandilón y tres niños de calzón corto tocados con boina. A dos de ello se les aprecian las cintas blancas de los calzones interiores atados por debajo de la rodilla, lo que indica que no se trata simplemente de los pantalones cortos con lo que se vestía a los niños bajo el mandilón, ni tampoco de una intención de vestir un traje asturiano, sino de aprovechar la ropa disponible para vestir a quienes pronto habrían de crecer y dejarla atrás.

Este conservadurismo a la hora de vestir a los niños parece venir de una tradición anterior. De ello dan testimonio algunas fotografías en las que se puede apreciar cómo los adolescentes visten con trajes pasados de moda, heredados de su padre o de otros parientes. En la fotografía de una fami-



Niños vestidos con mandilones. Juan Evangelista Canellada, Infiesto, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO35014.

lia tomada por Ramón Duarte en Avilés hacia 1890, el joven adolescente viste un traje de cuadros y un cuello alto de camisa propios de las modas masculinas burguesas de veinte o veinticinco años antes, mientras que las mujeres llevan los mantos propios del momento. Las hijas, al contrario que la madre, llevan el cabello descubierto. El joven, sentado y con un bastón en la mano, parece haber tomado el papel de referente masculino de la familia por defunción del padre, idea reforzada por el luto que visten las mujeres<sup>15</sup>.

Lo que parece quedar claro por las imágenes es que los niños no visten como los adultos hasta que no alcanzan la edad próxima a la adolescencia. Sin embargo, el gusto por vestir a los niños con el traje asturiano a la que se aludía más arriba, es una realidad fotográfica desde finales la década de los

<sup>15</sup> Francisco Crabiffosse sitúa a García Duarte en la calle la Fruta de Avilés en 1892, en la que permanecerá por poco tiempo. Esta sería la fecha más adecuada, de acuerdo con la ubicación del estudio que aparece en el faldón de la fotografía. Vid. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Los fotografías de...*, pág. 43.



Sociedad Fotográfica, Gijón, h. 1895.  
Col. Muséu del Pueblu d'Asturies,  
FFO27293.



Indumentaria de los niños campesinos a principios del siglo xx. Detalle de una fotografía atribuida a Laureano Vinck. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO14935.

años sesenta del siglo XIX. Los niños de las clases populares nunca habían vestido así, ni cuando era una moda vigente ni cuando se transforma en el traje asturiano. El traje asturiano en su contexto modal y social era una ropa de adultos que vestida en una criatura estaría prematuramente utilizada, y que al hacerlo rompería con la pauta que supone en el trascurso de la vida de un niño el dejar de utilizar prendas infantiles o prendas arregladas y reutilizadas de los adultos adaptadas para su edad y condición, para vestir su primer traje, su primera indumentaria de hombre adulto. Una *arena* de la política, la visita de los reyes a Asturias, el agasajarlos con elementos de la identidad asturiana y particularmente vestir al príncipe con un traje de aldeano asturiano, rompe con la pauta; transforma el cuerpo de un chiquillo en un adulto y genera una costumbre separada de lo era común entre las gentes campesinas: la de vestir a los niños como al príncipe.

De la misma manera que el caso de las mujeres vestidas de asturianas, y quizás desde unas fechas más tempranas, estos cuerpos de los niños vestidos de asturianos que se separan de lo cotidiano, crean una nueva *liminaridad* temporal al revestirse con un traje significado por el breve periodo de tiempo de una fiesta o acto señalado y particular, como puede ser vestirse para un retrato. Un momento de separación del tiempo ordinario que

comienza y termina con el mismo acto de vestirse y desvestirse con este atuendo. En ese periodo *ad limina*, no son cuerpos infantiles ni tampoco son adultos, son cuerpos revestidos con un traje simbólico que trasciende las formas propias de entender el vestido infantil o el vestido adulto.

Es esta consideración de traje identificativo la que subyace en vestir a los niños de asturianos, ya que no solo se identifican con una tierra o una historia común, sino con un acto llevado a cabo por la más alta instancia del país, la realeza. Si el heredero al trono se viste

con el traje de su título y alcurnia, el de Príncipe de Asturias, que no harán nobles y burgueses por imitación. Fueron a estas clases pudientes a las que les corresponden las primeras imágenes de niños vestidos de asturianos, una costumbre que se irá extendiendo de arriba abajo hacia las clases populares y que en el siglo xx se transformará en un hábito haciendo que los críos se fotografíen así vestidos<sup>16</sup>; pasando a ser una práctica muy arraigada entre los asturianos, tanto para niños como para niñas.

Entre las más antiguas se encuentra la fotografía del niño vestido de asturiano con polainas, montera picona y *palu* en la mano, que posa ante un fondo desnudo sobre las alfombras floreadas tan propias de los estudios fotográficos de la época. La firma Marceliano Cuesta, lo que nos lleva a los



Ramón Duarte, Avilés, h. 1890. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO27206.

<sup>16</sup> Irene SECO SERRA: *op. cit.*, hace continuas referencias a cómo en los viajes de los reyes entre los años 1865-1868, varios trajes populares de diferentes regiones les fueron obsequiados tanto a don Alfonso como a su hermana Isabel, por lo que el fenómeno de vestir a los niños con trajes populares teniendo como referencia vestir a los príncipes con esta indumentaria no es, ni mucho menos, exclusiva de Asturias.



pocos años, entre 1867 y 1870, en los que el autor estuvo activo. Un retrato muy interesante es el que firma T. Pumariega. No es el estado de deterioro lo que llama la atención, sino la fecha posible. Se sabe de este fotógrafo que estuvo activo en Avilés a finales de la década de los setenta del siglo XIX. Luego se le documenta en Cuba en 1884, para abandonar la isla unos años después trabajando de nuevo en la villa avilesina. La cuestión es que aquellas primeras cartas americanas no llevan inscripción alguna en el faldón negro, mientras que en esta es blanco y se leen perfectamente el nombre del autor y la localidad, lo que llevaría a situar la foto en su segunda etapa, hacia 1890. El niño, apoyado en el tronco, viste su traje con *palu* y montera, además de un pañuelo prendido en la faja como un hombrecito.

En una fotografía firmada por Peinado y Laverdure, fechada hacia 1900, se ve cómo se han ido incorporando elementos ausentes de las primeras representaciones del traje asturiano en los niños, como el reloj de bolsillo con su leontina que se deja bien a la vista. Enrique posa ante la foto con la prestancia y la *fachenda* de un adulto. En el siglo XX, los retratos de niños vestidos de asturianos seguirán el mismo esquema de representación, manteniendo las posturas corporales correspondientes a los adultos. Al mismo tiempo, irán registrando los cambios en la interpretación del traje asturiano producidos a lo largo de la centuria, reconociendo los cambios en la concepción formal del traje del país de acuerdo con las distintas interpretaciones y momentos modales por los que ha pasado a largo del tiempo.



Marceliano Cuesta, entre 1867 y 1870. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO9509.



T. Pumariega, Avilés, h. 1890. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10010.



Peinado y Laverdure, Gijón, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO10109.

## EL HOMBRE DE PANTALÓN LARGO

La desaparición de la moda masculina del calzón corto y su adecuación a la moda burguesa en el vestir fue muy rápida. En la década de los años sesenta declina casi por completo y en las últimas décadas del *xix* y primeros años del *xx*, su presencia es residual y anecdótica. En la fotografía de Federico Conde Caminero, fechada hacia 1895, en la que un padre y un hijo posan vestido el uno con los atavíos antiguos (calzón corto y montera) y el otro con el traje de tres piezas (pantalón, chaleco y chaqueta americana que utilizan los hombres desde entonces), muestra la coexistencia de ambos modos de vestir durante un cierto periodo de tiempo, por la superposición de generaciones socializadas en periodos modales diferentes. Al igual que la fotografía de William Selkirk tomada en Cangas de Onís en la misma fecha, reseñada en la página 14, ya no registra una normalidad, sino el arcaísmo de una indumentaria que ha quedado obsoleta, un documento de una sociedad que se considera en retroceso o directamente atrasada.

El cambio en la moda masculina no es solo una cuestión de apariencia estética. Es el reflejo de una transformación social mucho más profunda, el paso de una Asturias mayoritariamente agrícola y campesina a otra en la que la industria y la minería adquirirían protagonismo, que asiste al inicio de la expansión urbana y a la llegada de inmigrantes atraídos por las nuevas oportunidades económicas, muchos de ellos con diferentes formas de entender las relaciones entre el individuo y el colectivo social, ajenas a las consideradas propias de la tradición astur.

No se trata solo del abandono de unas telas y unos colores. El *siglo xix* había comenzado con un gusto masculino por los colores alegres y variados, para terminar en una paleta oscura de marrones, negros y azules, precisamente cuando se reúnen en un corto periodo de tiempo una serie de descubrimientos e inventos técnicos que van a facilitar el corte y la confección de una nueva moda masculina<sup>17</sup>. La elaboración textil mecanizada pone en el mercado paños de algodón a bajo costo, fáciles de limpiar y con

---

<sup>17</sup> François BOUCHER: *op. cit.*, pág. 402.



Federico Conde Caminero, Oviedo, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF09067.



Obreros urbanos. Reverso manuscrito: «Recuerdo de Jigón Ntr<sup>a</sup> M<sup>a</sup> y Tía Aurelia». Julio Peinado, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF032592.

una maleabilidad para el cosido que no tenía la lana o el lino tradicionales. La pana y el dril, una sarga azul de algodón muy resistente, se convierten en tejidos apreciados y usados de forma habitual por las clases populares. Junto a ellas, aparecen distintas formas de denominar a los otros lienzos de esta misma fibra, especialmente las sargas, como el ojo de perdiz o grano de pólvora, las cuales junto con el percal y el lienzo moreno o «de la pulga», serán las comunes para la ropa cotidiana. Los tintes obtenidos a partir del tratamiento químico del petróleo, materia prima de la que luego se obtendrán una amplia gama de fibras sintéticas, abaratan los colores y permiten obtener nuevos diseños para las telas<sup>18</sup>.

No es tampoco cuestión de la nueva apariencia formal que tiene el cuer-

<sup>18</sup> El tinte sintético fue un descubrimiento por el químico William Perkins en 1856, cuando intentaba sintetizar anilina para usos médicos. El bajo coste y la calidad del acabado de estas tinturas, desplazaron a los tintes naturales rápidamente. *Vid.* François BOUCHER: *op. cit.*, pág. 376.

po del hombre, alargada ahora por la pernera hasta el tobillo, cuya región pélvica queda oculta por los faldones de una chaqueta que aumenta su largo hasta el inicio del muslo. Se trata de cómo se forja una nueva masculinidad dentro de las clases más bajas. No la del hombre del campo, que labra sus tierras y cuida de sus bienes, sino la del obrero, la del trabajador por cuenta ajena, la del asalariado que a fecha fija cuenta con un dinero. Un hombre que a sí mismo se reconoce como diferente del labriego. Un varón que viste de pantalón y no de calzón corto, que se cubre con una gorra —la cachucha— o una boina y no con una montera.

Este hombre nuevo, menos atado al terruño, se va imponiendo poco a poco, al mismo tiempo que las nuevas oportunidades de trabajo van creando ocupaciones mixtas entre la industria y la labranza, que rápidamente logran que la reciente moda masculina —no solo unas ropas, sino toda una idea de hombre— se vaya imponiendo, aun conservando en algunos lugares partes de una indumentaria con la que los varones ya no identifican su masculinidad. Usar pernera larga significa ser un hombre moderno, adoptar un símbolo de triunfo y de adecuación a los nuevos tiempos. Usar calzón corto es permanecer anclado en una forma de vida que se extingue. El sincretismo entre ambos puntos de vista se mantendrá a lo largo de décadas y se puede comprobar cómo en el mundo campesino que acepta la nueva indumentaria conservará, sin embargo, la montera, la faja y el *palu*, que se irán perdiendo poco a poco y en ese mismo orden. El historiador llanisco Manuel García Mijares dejó constancia de este cambio, haciendo hincapié, precisamente, el carácter varonil del traje antiguo:

Más radical transformación se observa en el traje de los hombres labradores y artesanos...ha sido sustituido por otro más afeminado, costoso e incómodo, de camisa con cuello alto y corbata, zapatos y medias, pantalón largo, chaleco cerrado y chaqueta o chaquetón de paño pardo o negro, y boina o sombrero hongo de fieltro<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Manuel GARCÍA MIJARES: *Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres* [Torrelavega, 1893], 2ª ed., Llanes: El Oriente de Asturias [ed.], 1990, pág. 478.



Una transformación que fue recogida en los medios de comunicación de la época, en numerosas ocasiones tocada de una nostalgia que se contradice con la pronta expansión del nuevo gusto en el vestir. Así, en el número 29 de *La Tía Cacica*, con fecha de agosto de 1887, se lee:

Los jóvenes se olvidaron de la airosa chaqueta con agremas y alamares, ribeteada de terciopelo y botonadura filigranada en las mangas, los pantalones anchos y las botas altas, y se embuten en pantalones muy estrechos, americanas desairadas, hongos multiformes y multicolores y calzan botitos extravagantes, largos y terminados en punta, de modo que se asemejan a los alcarabanes cuando corren por las marismas. Los aldeanos olvidaron el clásico calzón con dos ringlas de botones de cadena, la amplia faja de color, el chaleco de terciopelo labrado, y la montera riscada con un ramito de siemprevivas, y que llevaban unas veces pico arriba y otras veces pico abajo, según dice una copla popular<sup>20</sup>.

La rápida aceptación del traje de pantalón largo y chaqueta americana no es un fenómeno único en Asturias, ni tan siquiera en España. Se corresponde con un cambio trascendental en la forma masculina de cubrir el cuerpo, que fue común a todo el mundo occidental y que se dio prácticamente a un mismo tiempo. Pese a que siempre se alude al caprichoso comportamiento de la moda, como algo banal y un poco fatuo —femenino, como ya se dijo— al entenderse aquí la moda como un fenómeno más amplio temporalmente e imbuido de caracteres ideológicos y no solo estéticos, no se puede achacar tan profundo cambio a unas meras cuestiones estéticas, ni tan siquiera a un único fenómeno. Roland Barthes daba un origen religioso, por lo tanto también moral, cuando afirmaba que el traje de tres piezas provenía del mundo de los cuáqueros, siempre alejados del lujo y la ostentación, con camisas cerradas y chaquetas abotonadas que ocultaban el cuerpo del hombre<sup>21</sup>. Esta misma línea de pensamiento lleva a otra religión, al calvinismo y sus aún más rígidos preceptos en cuanto al comportamiento y la apariencia social. Max Weber, en su obra *El espíritu del capitalismo y la*

---

<sup>20</sup> *La Tía Cacica*, 29, 1887.

<sup>21</sup> Roland BARTHES: *op. cit.*, págs. 347-360.



El Tío Manuel Llano Rojo en el barrio de El Caleyón, tocado con montera y vestido con un traje de pana labrada y mezcilla de cuadros, telas muy populares veinte años antes. Miguel Rojo Borbolla, Puertas de Cabrales, febrero de 1913. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO1032.

*ética protestante*, atribuye a los seguidores de Juan Calvino los principios morales de trabajo, sacrificio y ahorro necesarios para poner en marcha el movimiento capitalista<sup>22</sup>. Fueron esos hombres austeros (también en sus ropas) quienes dieron lugar a la burguesía, la nueva clase social a la que se ha atribuido la difusión de estas indumentarias que acaban por denominarse, precisamente, «modas burguesas»<sup>23</sup>. A ello contribuyeron, en gran medida, las publicaciones especializadas destinadas a las damas de posición elevada, que solían abordar en su tiempo de ocio temas culturales como la música y la literatura, a la vez que orientaban sobre aquello que resultaba correcto o incorrecto tanto para el vestir como para otras normativas de la vida cotidiana<sup>24</sup>.

Ciertamente, en la religión se puede encontrar el principio ético, los convencimientos morales necesarios para cambiar una imagen del hombre. Sin un cambio en la percepción que el hombre tenía de sí mismo, no se puede explicar un paso tan considerable: pasar de una imagen corporal hasta entonces abierta, colorista, que mostraba las piernas y resaltaba otros atributos de la masculinidad, como los hombros y las ingles, a otra más cerrada, que oculta las formas del cuerpo masculino bajo los pantalones y las chaquetas. Aun así, parece insuficiente como explicación única. Pese al dinero, la burguesía carecía del estatus suficiente para convertirse en la clase de referencia para el comportamiento y la estética, algo que siempre había estado en manos de la nobleza. Se necesita algo más que una referencia moral; se necesita una puesta en valor que dignifique las nuevas ropas. Y valor, arrojo y honor es lo que siempre se asocia con el ejército y la disciplina militar. La influencia de los uniformes en la vida civil, algo que Barthes no cita, ha sido referenciada en numerosas ocasiones en la historia de la moda:

---

<sup>22</sup> Max WEBER: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Madrid: Globus Comunicación, 2013.

<sup>23</sup> Concha RIDAURA CUMPLIDO: «La importancia d la moda femenina burguesa a mediados del siglo XIX en Valencia», *Ars Longa*, 11, 2002.

<sup>24</sup> Pablo PENA GONZÁLEZ: «Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)», *Indumenta*, 0, 2007.

Ambas prendas se originaron primeramente en el ámbito militar, para pasar de inmediato al civil, siempre expectante hacia las innovaciones adoptadas en el vestir por el hombre militar, modelo a imitar por causa tan noble como exponer su vida a cambio de la de los demás. Ni qué decir tiene la importancia que este sector de la sociedad tendrá en el desarrollo y creación de la indumentaria masculina a lo largo de la historia. La continua investigación que el mundo militar realizaba para buscar prendas más cómodas, acordes con su función ofensiva y defensiva, aceleraba la creatividad. Por otro lado, estaba liberado de las continuas pragmáticas que los reyes fueron dictando para controlar las prácticas indumentarias del total de la población<sup>25</sup>.

James Laver cita como una de las primeras apariciones de un pantalón largo para caballero la revista de modas *Le Beau Monde*, publicada en Londres en junio de 1808, con la especificación de «vestidos para Kensington Garden»<sup>26</sup>. Por entonces, las guerras napoleónicas habían centrado la política en Europa y la Marina Real Inglesa se había convertido en un referente de la nación, responsable del bloqueo a Francia y protagonista de famosas batallas en las que hombres valerosos daban la vida por la patria. Eran unos héroes a los que había que imitar, unos valientes que vestían de pantalón largo. El siglo XVIII es la centuria en la que las ropas de los militares se van convirtiendo en los uniformes identificativos de cada cuerpo o unidad, de acuerdo con un concepto que podríamos denominar como contemporáneo<sup>27</sup>. Antonio Prieto Barrio, en su libro sobre la uniformidad de los cuerpos militares de ingenieros españoles, recoge las reales ordenanzas en las que se puede apreciar el cambio del uso del calzón, desde la publicación de las primeras disposiciones a comienzos del siglo XVIII, hasta la aparición del pantalón en los primeros años del XIX:

---

<sup>25</sup> Amalia DESCALZO LORENZO: *op. cit.*, pág. 82.

<sup>26</sup> James LAVER: *op. cit.*, pág. 160.

<sup>27</sup> Las legiones romanas, por ejemplo, si por algo se caracterizaron fue por su uniformidad. Sin embargo, los famosos tercios de Flandes, en los que durante tanto tiempo se basó el poderío militar español en Europa, carecían de un uniforme único. A este respecto, es interesante consultar Geoffrey PARKER: *El ejército de Flandes*, Barcelona: RBA, 2006.

Por Real Orden del 17 de abril de 1711 se crea el Real Cuerpo de Ingenieros [...] dragonas de estambre encarnado con vivos y fleco blanco, chupa de grana con otros doce botones plateados pequeños, calzón de paño turquí...

Real Orden del 15 de julio de 1802. [...] los oficiales del Real Cuerpo de Ingenieros del Ejército usen en lo sucesivo el siguiente uniforme: casaca azul turquí [...] chaleco encarnado, pantalón azul [...] será permitido el chaleco y el pantalón blanco<sup>28</sup>.



Trajes de paseo para Kensintong Gardén, en *Le Beau Monde* (1808).

Refiriéndonos también a España y en relación a la indumentaria de las clases populares, en la colección de grabados de Juan Carrafa, publicados en 1825, junto a tipos campesinos con el calzón corto y los zaragüelles, el pantalón largo comienza ya a ser parte de la indumentaria de las clases menos acomodadas.

En este mismo contexto temporal, no se puede olvidar tampoco la influencia de la revolución francesa; no solo por su ascendiente ideológico, sino por el progreso de la burguesía como clase referente en el poder político y económico y anclaje último de las modas masculinas. Pablo Pena ofrece una visión contraria a esta interpretación y atribuye un valor destacado a los calzones de las clases populares como referencia para el cambio ocasionado en el atavío de las clases elevadas a partir de los sucesos de 1789:



Marinero mallorquín, dibujo de Antonio aparecido en *Colección de Trages de España*, lám. 46 (Madrid, 1777). Colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz, 1184.

<sup>28</sup> Antonio PRIETO BARRIO: *Los ingenieros militares. Uniformidad y distintivos de zapadores, minadores, obreros, automóviles, transmisiones, pontoneros, aerostación y ferrocarriles. Condecoraciones y recompensas*, Madrid: ed. del autor, 2015, págs. 2-8.



La sensibilidad hacia el traje de los desfavorecidos, el traje proletario y campesino, se acrecienta a partir de la Revolución Francesa. El traje masculino romántico bebe de fuentes militares (el frac y la levita proceden de la casaca) y de fuentes proletarias. Es un traje sans-culotte: el calzón fue la prenda característica de los aristócratas del XVIII y logró mantenerse de moda tres décadas más, hasta que fue derrotado por los pantalones campesinos<sup>29</sup>.

Lo que no aclara el autor es en qué consistían estos pantalones de las clases populares, dado que la mayoría de las iconografías que representan estampas campesinas del siglo XVIII muestran a los hombres vestidos con calzones cortos<sup>30</sup>, manteniendo el mismo principio estético que el usado por las clases acomodadas y restando credibilidad a la capacidad de influencia segura de las clases populares, campesinas o proletarias, en el devenir del traje de hombre. Lo que sí se puede tomar como cierto es que este momento histórico marca el momento de cierre de un periodo de ciclo largo para la moda masculina y el inicio de otro diferente, en el que confluyen una concepción diferente de la noción de Estado, una nueva estructura social, guerras imperialistas y cambios profundos en la producción económica. Tal y como lo expresa François Boucher:

Durante un cuarto de siglo la Revolución Francesa crea una situación nueva en Europa e incluso en las relaciones con las demás partes del mundo. En el sector político modificaciones en el régimen de los estados por guerras y ocupaciones territoriales; en el sector económico, condiciones particulares en las producciones y perturbaciones en los intercambios. De estas condiciones se deriva, naturalmente, una evolución del traje europeo bajo formas bastante diferentes<sup>31</sup>.

Todas estas líneas de pensamiento para dar origen a la aceptación del traje de tres piezas como la ropa masculina por excelencia convergen en el mismo punto: la clase burguesa. La familia burguesa, tal y como la define Adam Kuper: «La familia nuclear victoriana, con su padre severo, su casta

<sup>29</sup> Pablo PENA GONZÁLEZ: *op. cit.*, pág. 106.

<sup>30</sup> Una moda popular a la que James Laver llama «estilo campesino inglés», *op. cit.*, pág. 149.

<sup>31</sup> François BOUCHER: *op. cit.*, pág. 333.

madre y sus hijos modestos y obedientes»<sup>32</sup>, se convertirá en el referente del comportamiento, de la moral tras el mismo y de la fachada estética que lo identifica. Alguien que vive pendiente de ocultar, transformar y manipular un cuerpo que, como ya apuntaba Fraçoise Loux, es impuro. Salvaje en sus pasiones, la carne tiene que ser sometida, purificada, domesticada por medio del envoltorio al que llamamos «traje». Se trata de un atuendo que representa a un capitalista, un triunfador individual hecho a sí mismo al que se debe imitar por sus logros económicos y su capacidad de ascender en la escala social, aunque esta imitación solo sea en cómo se debe vestir.

Esto no quiere decir que vista igual un caballero de clase media que un proletario. Aunque ni siquiera conserve elementos de modas anteriores, como puede ser la faja, el trabajador viste con telas más bastas, mezcla colores en los elementos de su indumentaria, cierra el cuello de su camisa con un botón, sin cuello duro ni corbata, y cubre su cabeza con una boina o gorra de las llamadas «cachuchas», un estilo que permanecerá con pocas variantes a lo largo de las décadas finales del siglo XIX y principios del XX. En la fotografía de una familia de obreros urbanos retratados en el estudio de la Sociedad Electro-Fotográfica de Antonio Quiroga, el hombre viste con el patalón, el chaleco y la americana, así como la faja que lo remite a modas anteriores, mientras que la boina lo entronca con los nuevos tiempos, según se puede observar en varias ilustraciones del presente estudio. Esta indumentaria se repite en el retrato de una familia firmado por Wandick hacia 1910 y el retrato que Benjamín Rodríguez Membiela realizó a un grupo de obreros trabajando en la construcción de una carretra, hacia 1915<sup>33</sup>. Salvo por pequeños detalles como el mantenimiento de la faja durante un tiempo, o el uso cada vez más extendido de la boina frente al de la cachucha, las diferencias en la indumentaria obrera son prácticamente inexistentes.

<sup>32</sup> Adam KUPER: *El primate elegido*, Barcelona: Crítica, 1996, pág. 53.

<sup>33</sup> «Wandick» o «Van Dyc» es el seudónimo del fotógrafo que se hizo cargo del estudio de Ricardo del Río en la calle Corrida n.º 37 en 1908. Francisco Crabifosse Cuesta, en *Historia de...*, pág. 208, sostiene que puede tratarse o bien de José Calvet, un profesional reconocido por ser fotógrafo oficial de la infanta Isabel, o bien de Luis Medina Parias, un oficial contratado para el funcionamiento del local.



Familia obrera. El padre y el hijo con indumentaria popular de pantalón largo y chaqueta americana. Wandick, Gijón, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO24709.



Obreros trabajando en la construcción de una carretera. Benjamín Rodríguez Membiola, Cangas de Narcea, h. 1915. Archivo de Juaco López Álvarez.

Puede crearse la idea equivocada de asociar traje de pantalón largo con mundo urbano y calzón corto con campesinado y en el medio un territorio mixto de mezcla de ambas prendas. Salvador Canals, en su citada obra sobre el estado moral de Asturias, dividía a la población masculina trabajadora en tres espacios: los obreros propiamente urbanos; los que, trabajando en la industria y la minería (a los que sitúa en los valles de Langreo y Mieres), alternan sus tareas con las propias de la hacienda familiar; y los que viven exclusivamente de las faenas agrícolas y ganaderas:

El obrero mixto. Se le encuentra en los que Troyano llamó valles industriales de Mieres y Langreo, en Trubia y en los demás centros de la minería y de la metalurgia enclavados en el campo. El obrero es campesino, y además trabaja en la mina o en la fábrica. Mientras él gana el jornal de la industria, su familia se cuida del pedazo de tierra sembrado alrededor de la casita blanca, que de tal color imaginamos cuando la distancia la embellece. El mismo echa su mano a las faenas campestres en los ratos que la jornada le deja libres y en los días de fiesta<sup>34</sup>.

No cabe aplicar esta distinción a la indumentaria. Todos ellos visten igual, asociándose el traje más con reminiscencias de otras épocas por razones de edad y mantenimiento de viejas costumbres, que con el grupo social al que se pertenezca. En *La aldea perdida*, Nolo, el protagonista masculino que encarna los valores del mundo tradicional de la Asturias campesina, viaja a Oviedo con una mezcla de moderno atavío y elementos de la moda rural:

El mozo de La Braña encargó en La Pola un traje de pantalón largo hecho de pana gris, mercó un sombrero de anchas alas y unos borceguíes de piel amarilla. Así ataviado y con su faja de seda encarnada a la cintura y camisa fina con botones de plata, más parecía un chalán segoviano que un rústico de las montañas de Asturias. Y en verdad que no desmerecía su gallarda figura con el nuevo atavío, antes bien resaltaba. Iba tan suelto y airoso como si toda la vida lo llevase puesto<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Salvador CANALS: *op. cit.*, pág. 147.

<sup>35</sup> Armando PALACIO VALDÉS: *op. cit.*, pág. 186. Aunque publicada en 1903, la acción remite a los primeros tiempos de la minería en valle del Nalón, que comenzaron en la década de 1840, para aumentar las explotaciones de las mismas en décadas posteriores.



Anverso: «Familia, casa y finca Magdalena don José Guera [sic]. Villaviciosa». Reverso: «A mi buen amigo don Antonio Guerra. Dedico este recuerdo. Villaviciosa. Obre.15.1903». Fernández Antuña. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16651.

En una fotografía fechada en 1903, año de publicación de la novela de Palacio Valdés, se puede ver el retrato de José Guerra y su familia. Vestido de pantalón largo y cuello duro rematado con lazo corto negro cual burgués, completa su atavío con dos elementos de otras modas, la ancha faja en la cintura y la montera. En cambio, el personaje que observa cómo se realiza el retrato, medio escondido entre el maíz, no lleva sino la camisa cerrada con botón y cubre su cabeza con una boina.

La pintura costumbrista también sirve para ilustrar esta variedad en la indumentaria. En *La rifa de la xata*, Ventura Álvarez Sala lleva al lienzo una escena en la que un hombre de edad incierta, con calzón corto, sombrero y paraguas en la mano, observa a las mozas vestidas con coloridos mantones mientras se apuntan en la lista para el sorteo de una ternera. El rifador y el *gaiteru* visten de pantalón largo y el niño con un chambrón, el mismo que muchos hombres de la época, a caballo entre los siglos XIX y XX —el cuadro está fechado en 1898— utilizaban como sobretodo para realizar sus faenas.



Las mujeres, con faldas largas, mantos y una con pañuelo a la cabeza y otra no, muestran también la moda femenina de la época.

Tampoco los hombres de clase alta son ajenos a la sucesión de las modas y a los gustos cambiantes. El noble y el burgués llevan alta la cabeza, sostenida por el cuello almidonado de la camisa, cerrado por una corbata, un corbatín o una pajarita, según el momento modal y la ocasión social lo requieran. Combinan en telas y colores las piezas de su traje y el tocado habitual es un elegante sombrero que pasa de la chistera al hongo, hasta que el borsalino se impone, por más que a principios del siglo xx compartiese espacio con el canotier y el panamá. Esta variedad se contrapone a la idea generalizada de que el traje de los hombres ha variado poco desde mediados del siglo xix. Cally Blackman inicia su libro dedicado a los últimos cien años del traje masculino argumentando para desmentir esta imagen:

Este libro es una celebración de la moda y el diseño masculino, a menudo considerados, hasta fecha muy recientes, de importancia secundaria al lado de los femeninos (...) esta percepción tiene su origen en parte en la aceptación general de la teoría de «la gran renuncia masculina» a la moda propuesta por el psicoanalista alemán J.C. Plugel en su obra *The psychology of clothes* (la psicología de las prendas de vestir), publicada en 1930. James Laver, un prestigioso historiador del atuendo, respaldó esta teoría en su libro *Taste & fashion* (gusto y moda), de 1937, donde afirmaba que los hombres habían sido incapaces de competir con las mujeres en el campo de la moda desde finales del siglo xviii hasta la denominada «revolución de los pavos reales» de la década de 1960. Sin embargo, mucho antes los hombres no solo llevaban trajes elegantemente cortados, sino que también vestían de formas vanguardistas, innovadoras e incluso subversivas, y de hecho lo hacían en mayor medida que las mujeres<sup>36</sup>.

Los elegantes asturianos posaron para los fotógrafos de acuerdo a las mejores galas masculinas de cada momento, dando testimonio de cómo se seguían también los dictados de la moda según la clase, la edad y posición social. En la fotografía tomada en Madrid en 1876, además de un ejemplo de

---

<sup>36</sup> Cally BLACKMAN: *100 años de moda masculina*, Barcelona: Blume, 2009, introducción.



Hombre vestido a la moda de los años setenta del siglo XIX. Fernando del Fresno. Oviedo, h. 1870. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36907.



la pervivencia del formato carta de visita, el cuello levantado, la anudada corbata y la cadena del reloj, junto a las telas rayadas de los pantalones, dan cuenta de los detalles que formaban el atuendo de los hombres en aquel momento. Esa tela llamativa que atrae la mirada hacia las piernas del hombre ha desaparecido en el retrato en el que la sencillez del traje oscuro y la sobria pajarita contrasta con el claro sombrero borsalino, apenas llegado por entonces al mercado, que sostiene en la mano el hombre fotografiado en el estudio de la Sociedad Electrofotográfica en Gijón hacia 1895. Este tipo de tocado masculino y el conocido como «canotier», muy de moda entonces, aparecen junto a la gorra en el grupo de hombres fotografiados por José González Merás con la Basílica de Covadonga de fondo<sup>37</sup>. Pajaritas y lazadas adornan los cuellos junto a la más moderna corbata e incluso algunos transgresores llevan el cuello abierto, un tono desenfadado en la indumentaria que da pie a pensar en las formas vanguardistas de vestir de las que habla Blackman.

Sociedad Electrofotográfica, Gijón, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36339.

<sup>37</sup> José González Merás había nacido en 1873 en las Cuadrillas de Villaláez, Cangas de Narcea. Comenzó sus estudios en Gijón, donde se aficionó a la fotografía y después de ordenarse sacerdote, terminó en Covadonga, siendo el único caso que se conoce en Asturias de cura que retrataba sus propias bodas. Murió en 1956. <http://www.vivirasturias.com/asturias/cangas-del-narcea/gonzalez-meras,-jose/es>.



Hombres fotografiados en Covadonga. José González Merás, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO37044.

## VESTIDOS DE ASTURIANOS

La fijación del traje asturiano o traje del país, no solo es una aceptación de aquella moda o del código indumentario creado a la par que la intelectualidad del XIX sentaba las bases de la identidad regionalista asturiana. Es, además, una nueva conceptualización del carácter y del cuerpo, de la apariencia física del asturiano, ensalzado en su talante y compostura. Se trata de un proceso desarrollado a lo largo de casi un siglo de cambio progresivo que va más allá de la indumentaria, abarcando la transformación de la agresividad en arrojo, consiguiendo que lo que antes fuera ignorancia pase a ser limpieza de espíritu y el empecinamiento, el amor por la independencia. Estas van a ser las características históricas del «ser asturiano», de un supuesto carácter particular de los habitantes del Principado que, como explica James Fernández McClintock:

La identidad y especialmente la identidad de grupos, comunidades o colectivos como los asturianos, no existe en solitario aislada del contexto social. Siempre existe, es bastante obvio, en relación con los otros. Es reflejo y reacción de lo que se ve, de la persona o el grupo que se ve en el espejo del otro, son las ideas y las actitudes que sobre sí mismo se sospecha que existen en el pecho del otro<sup>38</sup>.

Pese a todo ello, los hombres no se fotografían vestidos de asturianos.

Aunque en las publicaciones sobre el traje asturiano se recogen numerosas imágenes de hombres vestidos con traje de calzón corto, la gran mayoría de ellos son personas de edad avanzada o retratos fechables en los años sesenta y setenta del siglo XIX, cuando vestir de calzón corto todavía no era un anacronismo sino la pervivencia de una moda en boga hasta fechas recientes. Pero hay una importante diferencia. Al contrario que las mujeres y los niños, el nuevo hombre de pantalón largo no se viste con las ropas de los campesinos para fijar su imagen en un retrato. Ni tan siquiera la perspectiva de disfraz que esta ropa pueda tener y el uso que en algún

---

<sup>38</sup> James FERNÁNDEZ MCCLINTOCK: *El carácter asturiano y otros enigmas e improntas de las identidades hispánicas*, Gijón: Red Meda, 2000, pág. 17.

momento la nobleza haya hecho del mismo con tal fin influye para que los hombres se vistan de asturiano. Es prácticamente anecdótica la noticia aparecida en *El Heraldo de Madrid* en 1842, dando cuenta de un baile de disfraces en palacio, al que «el Marqués de Bedmar venía de escocés. El conde Solinas de mosquetero. [...] El príncipe de Anglona y el barón del Solar a la Española antigua. El conde de Revillagigedo de asturiano, con traje de terciopelo de color castaño». Ni siquiera el propio Fermín Canella, en la conocida foto realizada tras su doctorado en 1871, utiliza un traje asturiano completo, sino partes significativas del mismo: las madreñas, que siguieron en uso continuado, y la montera, el símbolo de masculinidad asturiana. Pero nada más: selecciona unos determinados elementos de identificación con Asturias, aunque sin usar completamente el atuendo masculino propio de las clases populares rurales.

Cabe entonces plantearse por qué se produce este vacío fotográfico, reflejo de una particular desafección por parte de una gran parte de la población masculina hacia el traje asturiano de hombre. Una muy posible explicación está, precisamente, en la nueva modernidad del mundo obrero y urbano. Los que aún visten de calzón corto son personas o bien viejas o bien atadas a sus tradiciones, a sus tierras de labor y a sus costumbres de siempre; entendidas aquí «tradición» y «costumbre» como elementos propios de un país atrasado. Son hombres que dan la espalda a lo nuevo, aferrándose a unas formas de vida que tienden a desaparecer. Nadie que quiera ir a la última, que tome para sí las nuevas modas, la nueva mentalidad del obrero y su salario, va a posar para la foto vestido con unos trajes que representan lo paleta, lo pueblerino y lo anticuado. No es un vacío porque sí: durante años, los hombres eligieron deliberadamente separarse de aquello que no fuesen las nuevas formas de vida traídas por la industrialización, la burguesía y el proletariado.

Aun así, hay unas pocas fotografías que llaman la atención y han sido utilizadas como fuente documental para el traje asturiano. Son aquellas en las que se ve a hombres jóvenes vestidos con el traje campesino, más porque es su forma habitual de vestir, conservando unos trajes que el momento





Pica Groom, h. 1865. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

del retrato ya se van quedando antiguos, que por ser una indumentaria para la foto, a pesar del claro tratamiento de posado que tienen. En el archivo de *El Oriente de Asturias* se conserva una carta de visita firmada por Pica Groom, seudónimo del marqués de Ceballos<sup>39</sup>, en la que se aprecia a un hombre vestido con traje de calzón corto, madreñas y *escarpinos* de bota, posando con un hacha en a mano, un objeto con el que normalmente no se acudía a un estudio fotográfico al menos que se tuviese una razón particular, como representar un oficio o atrapar en una imagen de un modo de vida que ya estaba desapareciendo.

Es necesario hacer aquí un inciso. En muchas ocasiones se utilizan fotografías de hombres vestidos con traje de calzón corto pero sin aportar datos cronológicos, creando la falsa ilusión de que esta indumentaria fue algo normal y corriente en Asturias hasta fechas bien recientes. Un ejemplo de ello es la fotografía de Antonio Campillo, «El Tío Casona», natural de Bulnes (concejo de Cabrales) y de Ulpiano García, del concejo de Quirós, territorios separados por cerca de 150 kilómetros por carretera, que fueron retratados juntos cuando ya eran octogenarios. La explicación la podemos encontrar en la revista *El Nuevo Mundo* del diez de octubre de 1924. Bajo el título «Dos vieyus castizos», José Francés firma un artículo en el que se da cuenta del festival folclórico celebrado en Oviedo con motivo de las fiestas de San Mateo:

Los dos octogenarios, a quienes Asturias ovacionó en la capital del Principado, no precisaron de ofertas de premios, ni de agruparse en masas corales

<sup>39</sup> Eduardo López de Ceballos, III Conde de Campo Giro. En Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de...*, pág. 12.

y cuerpos de baile para vestir siempre la ropa, de corte y paño de sus mayores, y si la voz feble ya no lanza los ixusús bravíos y las tonadas de grave melancolía o retozón humorismo, si sus miembros agobiados de la pesadumbre de la edad no les consiente alternar con el brío de la vieja aldeana de Cudillero que en el Perlindango superó a las más frescas rapazas, aún sonríe socarrona el alma astur en su rostro de paisanín bajo la montera piconá que no cambian por la boina vasca, ni el sombrero castellano<sup>40</sup>.

El autor resalta la autenticidad del atuendo de los dos ancianos frente a los que llevan los grupos de baile y los coros, a los que tilda de «disfraz para la ocasión», obviando que ellos también fueron llevados allí, lejos de los espacios de los que eran naturales y, como en el caso de Bulnes, de difícil acceso, como parte de un espectáculo étnico destinado a resaltar el concepto burgués de los valores y tradiciones que, en una contradicción cultural, admira y añora por opuestos a la modernidad que esta misma clase representa, como explicaba Honorio Velasco. La fotografía tiene el valor etnográfico de aquello que, parafraseando a Antonio Limón Delgado, está a punto de desaparecer porque la sociedad en la que tuvo su momento de desarrollo, ya no lo considera ni útil ni necesario como un elemento que forme parte de su devenir diario<sup>41</sup>. La imagen de los dos ancianos representa un fósil indumentario que quienes los llevaron al festival como parte de una reivindicación identitaria y de un espectáculo folclórico, no vestían. Al mismo tiempo, estaban poniendo sobre el escenario para su contemplación al «otro»; no un salvaje de lejanas y exóticas tierras, sino al salvaje propio, al representante de una Asturias etiquetada como histórica y heroica, pero también ignorante y atrasada, en la que quienes allí los llevaron no querían vivir, pero luchaban por preservar. Esto no conlleva una falta de respeto hacia estos representantes de lo más auténtico de «lo asturiano», pero pone de relieve la paradoja existente entre quienes estudian el folclore y

---

<sup>40</sup> José Francés fue periodista y crítico de arte, vinculado a Avilés donde pasaba periodos de vacaciones. Vid. María Piedad VILLALBA SALVADO: *José Francés, crítico de arte*, tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense, 2014.

<sup>41</sup> Antonio LIMÓN DELGADO: «Notas de metodología etnográfica», *Publicaciones del Instituto de Etnografía Hoyos Sainz*, 7, 1975.



Antonio Campillo y Ulpiano García retratados con traje de calzón corto. Fotografía desconocida, 1924. Cortesía de Heliodoro Díez Viñuela.

las tradiciones de su país, pero viven y visten de acuerdo con las normas dictadas por el progreso.

Pese al retrato de Pica Groom y otros pocos ejemplos de jóvenes fotografiados con esta indumentaria en desuso, muchas veces más producto de la intención del fotógrafo que del protagonista, no hay fotos artísticas de hombres vestidos de asturianos, sencillamente porque no se hicieron. Para entender mejor esta predisposición contra lo intrínsecamente propio del hombre asturiano —contra el traje y las características adjudicadas a su tierra—, es necesario echar una mirada a la forma en la que el cuerpo y su carácter eran vistos desde fuera de la región, especialmente en lo que se refiere a la comunidad de emigrantes en Madrid. Se trata de observar cómo los otros construían un estereotipo negativo de lo que implicaba ser asturiano; y no como «lo que se sospecha que hay en el pecho del otro»

—lo que los asturianos creían que los demás pensaban de ellos— citando a James Fernández McClintock<sup>42</sup>, sino como ideas expresadas claramente sobre la apariencia y la capacidad intelectual asturiana. No se ha de olvidar tampoco que, al abrigo de las nuevas industrias y posibilidades de trabajo, Asturias pasó a ser un centro receptor de inmigración, protagonizada por hombres cuya vinculación con el pasado de Asturias no era significativa y en cuyo ánimo y crítica pesarían los tópicos sobre el físico y el carácter asturianos. A esto habría que añadir el movimiento interno de población del campo a la ciudad, formando una nueva obrera y urbana que creció aceleradamente a principios del siglo xx y que era cosmopolita en sus hábitos, no solo por su extracción social extrarregional, sino también por su abandono del campo, del que probablemente no quería saber gran cosa y del que había huido en búsqueda de un espacio de más altos salarios y mejores ofertas de bienes y servicios.

### *Nobles brutos*

Fuera de la región, la apreciación que de los asturianos se tenía en la segunda mitad del siglo xviii, coincidiendo con la expansión de la moda campesina a la que pertenece el traje asturiano, se puede estudiar en la literatura popular y la prensa escrita de la época. En la *Comedia nueva en tres actos. El asturiano en Madrid o el observador instruido*, escrita por Juan Manuel Martínez y aprobada por la censura el 18 de enero de 1790, se encuentra un buen ejemplo. En ella se cuentan los tejemanejes de una mujer acomodada y su criada para engañar a su marido, con el que se ha casado en segundas nupcias. Los personajes astures que dan título a la obra son un tío, don Crisanto, «montañés astuto y de carácter malicioso», como acota el autor, casado con la hija habida del primer matrimonio del ignorante cornudo, y don Blas, su sobrino recién llegado a la ciudad. Ambos son descritos por la criada como «dos muebles reenviados nuestra casa, que objeto de mucha risa pudieran ser», criticando más adelante tanto la forma de ser

---

<sup>42</sup> James FERNÁNDEZ MCCLINTOCK: *op. cit.*, pág. 17.

de don Blas, como el propio cuerpo de los asturianos, tras una observación en la que su ama define a don Crisanto como «ente raro». De esta forma, se sostiene a propósito del tal don Blas que «mayor bestia no salió de las montañas de Asturias: decid señora aquel talle, aquella gracia de tío y sobrino, ¿no son para ser muy envidiadas? Aquel arte de bestia, aquel cuerpo, aquella pausa de Don Crisanto; un carácter raro, ¿dónde se halla?».

Son igualmente elocuentes las acotaciones que revelan el carácter de los protagonistas: «Sale don Crisanto con bata y gorro. Don Blas de militar cuyo bestido será no muy arreglado a su Cuerpo y lo manejará como poco acostumbrado a llevarle». Y, si bien al final de la comedia, este par de pretendidos necios desbaratan los engaños y ardides de criada y señora, no queda lugar a dudas de la imagen negativa que transmiten de los asturianos: desconfiados, astutos, maliciosos, de cuerpo contrahecho e incapaces de vestir adecuadamente. Son, sobre todo, brutales. El procedimiento es extensible a otros géneros literarios dedicados a las provincias. En el tomo I del *Almacén de frutos literarios inéditos de nuestros mejores autores antiguos y modernos*, reimpresso en Cádiz en 1813, se habla de cómo los entremeses teatrales han prejuiciado y ridiculizado a las distintas regiones españolas, riéndose de «el zurriburri del vizcaíno, el meu signiore del gallego, la jouba del andaluz, la brutalidad del asturiano...». A menudo se trataría de caracterizaciones despectivas surgidas entre las clases populares de Madrid, en las que se ridiculizaría, mediante la figura del gracioso, a los emigrantes venidos de otras regiones en busca de una mejor forma de vida.

A esta imagen agresiva parecen haber contribuido también las peleas a palos con las que solían terminar las fiestas de los asturianos en la dehesa de la villa de Madrid, con las consiguientes disposiciones dictadas por el ayuntamiento para prevenirlas y castigarlas. No es de extrañar, por tanto, que la imagen que se ofrecía del asturiano fuese la de un hombre de pelo desgredado, en postura agresiva, con las piernas separadas y con la camisa remangada y abierta en el pecho. Con el garrote sobre el hombro izquierdo y con la chaqueta presta para servir de escudo en la mano derecha, parece



dispuesto a pelear en cualquier momento. Más que un digno luchador de las huestes de Pelayo, parece un camorrista<sup>43</sup>.

En algunas semblanzas sobre los asturianos, además, se le ponía como a un bruto, que presume de hidalguía y abo-lengo cuando no es más que un simple criado. El *Semanario de Salamanca* del martes 29 de diciembre de 1796 abría sus páginas con este comentario sobre la carcajada que merecían:

Este último efecto me han causado los siguientes billetes, que verá el público sin apostillas.

«Muy Señor mío: yo soy Asturiano y del Concejo de Cangas: en mi casa hay vinculados y colgando en su camaranchón veinte y tres libreas que vistieron los de mi alcurnia, como en las entradas de los grandes Señores y en las salas de sus palacios cuelgan lanzas, banderas, y calderos, y aun cabezas de jabalí, pellejos de oso, y cuernos de ciervos, que sin perdón así se llaman. Quien a los suyos parece, honra merece; por esto me destinaron a el ejercicio de Lacayo y lejos de arrepentirme llevo ya ocho años en este oficio con mucha honra. Me ha dicho un compañero que su mercé gana tanto con su obra, que piensa dexar otras obligaciones; y que para poder atender a todo con conveniencia piensa echarse coche; y más que aquí cuesta poco no teniendo empeño en llevar un gran tren. Puede su mercé informarse de mí conducta en el figón de la calle de la Rúa; y sobre mi salario no tendremos que hacer pues se pondrá su mercé en lo que sea razón. No canso más a su mercé por no quitar el



«Aldeano de Asturias», dibujo de José Rivelles en la *Colección de trajes de España* (Juan Carrara, Madrid, 1825). Archivo de grabados de trajes de la Fundación Joaquín Díaz, 0759.

<sup>43</sup> Impresión bien diferente es la que transmite José Luis Pérez de Castro a mediados del siglo xx en su artículo sobre el alarido y el palo, pues bajo esta misma imagen escribe: «El palo fue el símbolo más característico y más noble de la raza astur. Un ejemplo de la diferente percepción de la bronca y la pelea, dignificada como un elemento más de la identidad asturiana en la que no parece tener lugar una crítica negativa del mismo, ni se reparan en los daños corporales y heridas que se puedan causar, sino en el recio carácter de quien lanza el desafío y sale ligero a la palestra de las palizas». Vid. José Luis PÉREZ DE CASTRO: «El alarido y el palo», *RDTP*, 17, 1961.

tiempo que necesita para sus negocios. B. L. M. de su mercé su humilde criado Toribio Quirós y Návía».

Ya entrado el siglo XIX, no desaparece esta imagen del pobre pretencioso y ridículo. En la crónica de los teatros publicada en el periódico *Minerva o el revisor general* el 30 de junio de 1807, se lee:

Coliseo de la Cruz. *De fuera vendrá quien de casa nos echará*. Comedia en tres actos, de Don Agustín Moreto. Quán gran número de caracteres y de escenas, en extremo cómicas, no contiene esta comedia, una de las más arreglada, correcta y graciosa de nuestro teatro... Una criada astutísima que va a la parte de la sobrina; un escudero ridículo, reventando nobleza y necedad como buen asturiano...

La propagación de estos estereotipos se percibe también a través de las figuras políticas de la España de la primera mitad del XIX, con el pretexto de la pugna entre liberales y conservadores. Según la tendencia del periódico que se consulte, algunos definen a los asturianos como necios, un pueblo ignorante que vive bajo las influencias y los dictados del clero. Para otros, en cambio, el asturiano es la esencia de los valores patrios y el mejor apoyo que pueda tener la monarquía. Una de las personas que más opiniones a favor y en contra suscitó fue Agustín Argüelles, para algunos verdadero ejemplo de amor a la patria y para otros un ladrón que, desde su privilegiado puesto como tutor de Isabel II, vaciaba las arcas de la Hacienda Pública<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Y su cuerpo debía de ir en consonancia con su carácter. En el periódico *La Postdata* de Madrid, con fecha de octubre de 1842 se lee una nota mordaz y crítica en la que una maltratada apariencia física del mentor de la reina Isabel II, se convierte en la metáfora de sus malquehaceres políticos: «No teniendo Doña Naturaleza nada que hacer el 28 de agosto de 1776, le dio la humorada de producir en Ribadesella, pueblo del principado de Asturias, una especie de muchacho, feo, de gran pezuña, de inconmensurables espaldas, a quien sus padres en unión con el señor cura, le pusieron de nombre Agustín. Se sabe que en punto a riquezas no podían estos estirar mucho la manta; estuvieron discutiendo largo tiempo la carrera u oficio que habían de dar al afortunado engendro. Al ver sus anchas espaldas, el primer pensamiento de la respetable familia se dirigió naturalmente a las esquinas de Madrid, para que en ellas, con un rollo de cuerdas al hombro, pudiese ganarse el joven asturiano la manducatoria, amén de algunos dinerejos que pudiera ahorrar para comprar una basquiña de regreso a la tierra. Tan prudente proyecto no fue admitido. Estaba escrito que aquel ser contrahecho debía hacer el papel del Zapatero Simón al lado de nuestra inocente Lucía».

La prensa política de la época, enzarzada en debates continuos sobre los liberales y los nostálgicos del absolutismo, constituye por sí misma una fuente interesante de datos sobre el tratamiento que reciben los políticos asturianos del momento. Tanto Agustín Argüelles como el Conde de Toreno, el diputado José de Posada o Alejandro Mon, son alabados o criticados según el periódico que los trate y sus virtudes y defectos son trasladados a la generalidad del pueblo asturiano. Incultos y sometidos al clero para unos; cuna de la monarquía y defensores de los más rancios valores de la patria para otros; y, para la mayoría, unos seres de grandes cuerpos desmañados, tercios y cabezones de carácter.

El hecho es que la tipificación de las buenas cualidades de los asturianos —como, en general, de los habitantes del norte de España—, jaleada desde los sectores conservadores, tendría unas amplias derivaciones y llegaría a principios del siglo xx, asociada a una mítica Arcadia de pacíficos comportamientos sociales. Poco a poco, se va viendo un cambio en la percepción que la sociedad tiene del perfil y la figura de los asturianos. El anuncio aparecido en el *Diario de Avisos* de Madrid del 16 de abril de 1830 tiene ya una intención bien diferente del publicado en *El Semanario de Salamanca*, anteriormente reproducido:

Un joven decente, asturiano, que sabe escribir, contar y afeitarse con perfección, apto en copiar toda clase de documentos, y en el cargo y manejo de cualquier cosa desea colocarse ya de mayordomo o ayuda de cámara, tanto para subsistir en esta corte, como para viajar por España y fuera de ella, ya de paga, escribiente o criado. En la calle del Niño, números. 5 y 6, darán razón.

La comedia de Bretón de los Herreros, *El qué dirán y el a mí qué se me da* (1838), tiene en el criado asturiano una de sus figuras centrales, un ejemplo de alguien que antepone el amor y los sentimientos al lujo y la vida regalada junto a una mujer a la que no ama<sup>45</sup>. Juan Jiménez Mancha, en

---

<sup>45</sup> Manuel BRETÓN DE LOS HERREROS: *El qué dirán y el a mí qué se me da*, en *Obras. Don Manuel Bretón de los Herreros*, II [Madrid: Miguel Ginesta, 1883], Biblioteca Digital Miguel de Cervantes, en



Hombre disfrazado como mozo de cuerda, uno de los oficios tradicionalmente ejercidos por los asturianos en Madrid. Modesto Montoto, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO22460.

su libro *Asturianos en Madrid*<sup>46</sup>, recoge asimismo numerosos testimonios de cómo a los asturianos se les tenía por astutos estafadores, brutos sin sesera, aunque también honrados trabajadores llenos de agudeza<sup>47</sup>. Tal era la curiosa ambivalencia con la que se contemplaba a estos sectores de los grupos populares —a veces verdadero lumpen— en el Madrid del siglo XIX.

Aguadores, lacayos, cocheros, mozos de cuerda, oficios propios del emigrante asturiano en la Villa y Corte, a los que se llegó a controlar a través de auténticas mafias, son los protagonistas mayoritarios de estas descripciones. Esto hace perder de vista otra interpretación surgida al

hilo de los anuncios puestos en la prensa de la capital. Muchos de aquellos mozos eran cuidadores del cuerpo ajeno, del cuerpo del señor, opuesto al suyo, descrito mayoritariamente como fornido y rudo, que debe de lucir

---

línea, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-que-diran-y-el-que-se-me-da-a-mi/> págs. 157-183 [consulta: 05.10.2014].

<sup>46</sup> Vid. Juan JIMÉNEZ MANCHA: *Asturianos en Madrid. Los oficios de las clases populares (siglos XVI-XX)*, Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2007.

<sup>47</sup> Es muy curioso este recorte periodístico donde al hilo de la difusión que entonces tenía el estudio del carácter mediante la forma del cráneo, se apunte a la mayor capacidad del asturiano para este menester. En el número correspondiente al 17 de julio de 1844 de *El laberinto. Periódico Universal*, editado en Madrid, bajo el título de «Frenología aplicada a la economía doméstica» se lee cómo habría que adiestrar a los criados para que, viendo la forma del cráneo de las visitas, estos decidieran si contestar de forma positiva o negativa a sus demandas: «Consiste el tal medio de aplicar la frenología a las comodidades caseras, en servirse de un criado frenólogo, o enseñar frenología a un asturiano; pues más vale para estar bien servido que la parte animal mande a la moral y es probado... De un asturiano que sepa así, por encima o por debajo el sistema craneoscópico del doctor Gall, es fácil conseguir que distinga de personas, y a unos les dé esperanzas, a otros se las quite, a éste le diga que vuelva mañana y a aquel que no vuelva nunca».

limpio y arreglado. Por eso se ofrecen como diestros en afeitar, arreglar el pelo y lavar. Pocos de estos cuidados podrían ser llevados a cabo por alguien que no tuviese al mismo tiempo un cuidado de su propio cuerpo y de la higiene del mismo; así que lo que sugieren estos anuncios es más unos asturianos atildados y limpios que unos brutos desarreglados.

Pese a este cambio de villano terco y violento a héroe de los valores fundacionales de España, aquella primera imagen nunca desapareció del todo del imaginario colectivo<sup>48</sup>. Incluso en las publicaciones de la emigración a América se mantiene esta idea de asturiano basto y marrullero. Armando Palacio Valdés escribe en la revista *Caras y Caretas* (Buenos Aires, 16 de abril de 1910) un breve cuento bajo el título «El Delirio» en que el personaje central es astuto, tosco y glotón. La opinión sobre los asturianos, aunque luego aparentemente corregida por el autor, no es nada halagüeña:

Mis coterráneos tienen mala fama, dentro de la sabiduría popular codificada y definida en apotegmas proverbiales. El refranero los define con sencilla presunción dogmática. Son locos, vanos y malos cristianos... Son cuerdos, y de una cordura que por mejor guardar su frescor y vanidad, acostumbran a disfrazarse de tontería. Son marrulleros, en suma, y saben dársela al más pintado.



«Recuerdo de la romería asturiana dedicado a mi distinguido amigo Don Adolfo Palacio. Habana diciembre-7-84». La chaquetilla remite a los diseños de sobrepuestos, trencillas y alamares de las pellizas de la caballería. Suárez, La Habana. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO34543.

<sup>48</sup> James Fernández McClintock trata sobre la importancia de lo que describe como leyenda blanca de Covadonga en la construcción de la identidad asturiana, tanto para los propios habitantes del Principado como para el resto del país. Vid. James FERNÁNDEZ MCCLINTOCK: *op. cit.*, pág. 87.



Del lado contrario, las referencias a las buenas artes de los asturianos tampoco faltan, tanto en lo que se refiere a su valentía en la guerra como en los negocios y trabajos, con comentarios elogiosos de sus destacadas virtudes. Los nobles Hijos de Pelayo no solo son intrépidos en batalla: son dedicados, meticulosos y, sobre todo, honrados. Ser aguador, una de las ocupaciones asociadas con los asturianos en Madrid, suponía disponer de las llaves de las viviendas a las que servían y a las que habían de abastecer muy de mañana, responsabilidad que no se confiaba a cualquiera. El mismo Jiménez Mancha recoge una noticia en la que, primero, se narra el estupor de los madrileños al enterarse de que un aguador había matado a un hombre, algo inaudito en el comportamiento del oficio, para que al final se descubra con alivio que solo era aguador de apellido<sup>49</sup>. En *El Museo de las Familias* del 25 de enero de 1845, en el apartado dedicado a los estudios morales, se cuenta una historia bajo el título «El arte de hacer fortuna». Comienza el relato con la sonada boda en la capital española entre la hija de un marqués y un rico banquero, a la que fueron invitados varios asturianos con escasos recursos. Ello se debe a que el novio fue una vez uno de ellos y gracias a su honradez, la propia de los nacidos en Asturias, que no solo le impidió robar en un comercio sino que ayudó al dueño en sus apuros, llegó a convertirse en un hombre rico. La anécdota narra, por tanto, una metáfora de ascenso social y de trasmutación del carácter que, en ese momento, parece estar alterando en positivo los estereotipos asociados con los asturianos.

---

<sup>49</sup> Juan JIMÉNEZ MANCHA: *op. cit.*, pág. 57 y ss.

*Asturianos en América*

Fuese a no la imagen de paletos necios y brutos la que alejase a los hombres de los retratos vestidos de asturianos<sup>50</sup>, hay una importante excepción en las décadas finales del siglo XIX. La constituye un reducido pero significativo grupo de imágenes llegadas de allende el mar. Francisco Crabiffosse, en el libro *Asturianos en América*, escribe:

Los fotógrafos no dejaron pasar la oportunidad de ganar nuevas clientelas e insertaron publicidad destinada a todos aquellos que quisieran retratarse con el traje regional, estableciendo precios especiales y en el caso de Teodoro Pumariega, con delicadas iluminaciones<sup>51</sup>.

El texto en que se anunciaba esta oferta está también reseñado por el autor, que lo tomó del *Eco de Cavadonga* (La Habana, 25 de octubre de 1884). Dice así:

Según nos participa el astur Pumariega, fotógrafo de la calle O'Reilly, a todos aquellos que a su casa vayan a retratarse con el traje característico de sus provincias, les regalará un bonito retrato iluminado a la acuarela, sin que por esto haya aumentado el precio de costumbre. Ya lo sabéis: una docena de imperiales nueve pesos en billete y además el iluminado para enviarlo a la tierra. Allí iremos todos.

Conviene detenerse en este texto y pensar que quiere decir cuando habla de «trajes de sus provincias». Se hace difícil creer que el fotógrafo tuviese un traje de cada lugar de España con el que la clientela pudiera fotografiarse; otra cosa es que contase con algunas indumentarias masculinas que, con

---

<sup>50</sup> Años más tarde, ya entrado el siglo XX y según datos aportados por Fernando Ruiz Fernández, uno de los primeros integrantes masculinos del grupo de baile de la Sección Femenina de Gijón, ser bailarín de danzas regionales, como se llamaban entonces, tenía una clara connotación de homosexualidad. Aún en los años setenta del pasado siglo se mantenía esta idea del «bailarín mariquita», lo que no ayudó a la difusión del baile popular entre los hombres. Según cuenta Joaquín Ruiz, integrante del grupo de Educación y Descanso de Oviedo en esas fechas, este prejuicio ya venía desde mucho tiempo antes. Esta relación entre traje asturiano, baile tradicional y homosexualidad no debió de contribuir al gusto por fotografiarse vestidos de asturianos.

<sup>51</sup> FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Asturianos en América (1840-1940). Fotografía y Emigración*, Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2000, pág. 45.

mínimas variaciones, sirviera para complacer el gusto del fotografiado. La cronología plantea a su vez otras cuestiones. No parece que haya ninguna duda en cuanto a la publicación del periódico, pero tal vez sí en cuanto a la datación que Crabiffosse propone para una de las fotografías más destacadas. Cuenta que uno de los que respondió a este anuncio fue Ángel de la Grana, natural de El Fresno, concejo de Salas y emigrante en La Habana, y en el pie de foto que aparece en el libro se lee que se fotografió hacia 1875. Cabe pensar en la notable diferencia de fechas, dado que el emigrante parece haber posado para la cámara casi diez años antes de apareciese el anuncio en la prensa. Las razones para esta discrepancia de fechas pueden hallarse en la dificultad que muchas veces conlleva datar el soporte de las llamadas «cartas americanas», cuyo modelo estuvo activo durante décadas, y más cuando no hay momentos modales que puedan guiar en la datación. Otra cosa es cuando se confía, cosa bastante natural por otra parte, en las memorias familiares. Muchas pueden perfectamente alterar las fechas de los retratos de sus antepasados, bien por desconocimiento, bien de manera deliberada para dar más realce a la historia de los suyos o bien, simplemente, por el frecuente desfiguramiento y alteración del recuerdo que conlleva el propio proceso de la memoria<sup>52</sup>. Esto que, en un principio, parece ser un mero asunto de cronología, revela su verdadera importancia cuando se pone en relación con los acontecimientos históricos ocurridos en Cuba con motivo de la Guerra de los Diez Años —particularmente tras la llamada «Guerra Chiquita», entre 1879 y 1880— y de la conformación de la identidad de los asturianos en América; y mostrando cómo una datación errónea puede ofrecer información equivocada sobre un particular proceso social.

Más lógica sería la fecha de hacia 1885, y dos fotografías con dedicatoria manuscrita avalan esta suposición. En la primera un hombre se retrata en el estudio de J. A. Suárez, en la misma calle O'Reilly en la que estaba el estudio de Pumariega. En el reverso manuscrito se lee: «Recuerdo de la romería asturiana dedicado a mi distinguido amigo Don Adolfo Palacio. Habana

<sup>52</sup> Alejandro BAER: *La construcción de la memoria. Breve guía para perplejos*, Madrid: Trotta, 2009.

diciembre-7-84». La fotografía de un mozo acompañado por una jovencita y una niña, también vestidas de asturianas, contiene esta otra dedicatoria: «Recuerdo de la romería asturiana que dedico a mi amigo don Francisco García. G. Pumariega. Enero de 1885».

Cinco años después, esta misma forma de interpretar el traje asturiano se documenta en Méjico. En este caso, la dedicatoria identifica también al fotografiado: «Recuerdo de amistad sincera a Cayetano Rubín de Celis. Andrés Toriello. Octubre de 1890». Todos ellos posan en la misma postura, con el cuerpo relajado apoyado en el *palu*, un pie cruzado ante el otro y la chaqueta terciada al hombro: una pose de estudio asociada con una indumentaria y una identidad asturianas. Al mismo Cayetano Rubín de Celis lo vamos a encontrar encabezando el listado de caballeros vestidos a la asturiana que aparecen en la fotografía tomada en Coapa en Méjico, en 1890<sup>53</sup>, con motivo de una romería asturiana; razón común a todos ellos tanto en Cuba como en otros lugares, y que les da motivos para lucir el traje de la patria lejana. En dicha fotografía figura Andrés Toriello con el mismo traje con el que habría de retratarse en solitario. Este apellido aparece repetidas veces entre los participantes, indicando una relación de parentesco o fuertes lazos vecinales en el lugar de origen; algo, por otra parte, bastante común entre los emigrantes asturianos que, procedentes de una misma comarca, se agrupaban en unos focos prelocalizados en el territorio americano, como resultado de los procedimientos de reclutamiento de las *cadena*s migratorias. Destaca, por razones que se expondrán más adelante, que tanto el *gaiteru* como los otros músicos que lo acompañan vistan de calle.

Los trajes cubanos son un ejemplo de un manierismo indumentario ajeno a las descripciones e imágenes que se tienen del traje asturiano en la propia Asturias; de ahí la importancia de aportar una fecha lo más precisa posible. El calzón aparece profusamente adornado con remontas de color

<sup>53</sup> Se toma aquí la fecha apuntada por Francisco Crabiffosse Cuesta, coincidente con la de la fotografía de Andrés Toriello y documentada en la litografía aparecida en el periódico mejicano *El Correo Español* en ese mismo año. Se han dado otras fechas para esta fotografía y otras del mismo acontecimiento. Gausón Fernande publica esta misma instantánea, pero la sitúa tres años antes, sin que se aporte ningún dato que apoye esta datación. Vid. Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 228.



Participantes en la fiesta asturiana celebrada en Coapa, Méjico, en 1890. Col. Ángel Vega Blanco.

bien diferenciado, formando llamativas figuras geométricas. Las chaquetas, sobre todo las de Cuba, van también abundantemente adornadas, con sobrepuestos en tela de diferente colorido y pesadas botoneras que recuerdan el historicismo decorativo de las chaquetas militares de húsares y dragones. Si se considera el prestigio de los uniformes y su influencia en la moda masculina, esta coincidencia puede ser clave en la interpretación de esta indumentaria. Ya se hizo alusión la primera guerra de independencia de Cuba —entre 1869 y 1880— en relación con la importancia que tiene fechar una imagen con una diferencia de diez años; y en cómo el acontecimiento bélico influye en el desarrollo de las relaciones entre los emigrantes españoles en la isla, particularmente en lo que atañe a sus festejos. El historiador cubano Ismael Sarmiento Ramírez señala, refiriéndose a las fiestas que organizaban los asturianos en Cuba, que en este período histórico

afirman un marcado españolismo que está muy vinculado a los intereses de la Corona. La imagen de la Virgen de Covadonga preside los principales actos públicos de la comunidad asturiana en la Isla y su veneración es acción casi obligada en las diferentes asociaciones benéficas formadas por los hijos de la región. En la



esfera militar, el Principado aporta a la Guerra de Cuba el denominado Batallón de los Cazadores de Covadonga, lográndose de este modo una mayor conciliación entre la manifestación religiosa y las aspiraciones patriótico-militares de los asturianos<sup>54</sup>.

No se ha podido obtener información fotográfica de este regimiento de cazadores para estas fechas tempranas. Tampoco para otros cuerpos entonces destacados en la isla<sup>55</sup>; sin embargo, en la fototeca del Muséu del Pueblo d'Asturies se conservan dos fotografías que permiten comprobar la vistosidad de los trajes militares utilizados por el ejército español<sup>56</sup>. La primera está firmada por Enrique Marquerie en Gijón; en ella aparece un teniente de caballería ataviado con las llamativas pellizas que caracterizaban a estos uniformes. Si bien la fotografía se fecha hacia 1895, las características estéticas enlazan con la uniformidad que se lucía treinta décadas antes y que constituyeron la referencia inmediata para la construcción de un traje asturiano singularizado en el que se sintetizarían las características de la tradición heredada de Asturias y la influencia de la moda militar<sup>57</sup>. La segunda muestra las llamativas botoneras de las casacas usadas en el atuendo militar una década antes, coincidiendo con las fotos fechadas en Cuba de hombres vestidos de asturianos.

<sup>54</sup> Ismael SARMIENTO RAMÍREZ: «De las fiestas de Covadonga a las jiras de los asturianos en Cuba (1868-1898)», *Anales del Museo de América*, 7, 1999.

<sup>55</sup> La información solicitada a la fototeca de Cuba sobre fotografías de esta década no ha tenido respuesta alguna en las dos ocasiones en las que se ha solicitado información a la misma. La historia de la fotografía en Cuba se inicia en fechas muy tempranas y de la mayoría de sus profesionales se da cuenta en el ya citado *Directorio de fotógrafos en España* de María José Rodríguez Molina y José Ramón Sanchís Alfonso. Uno de los extranjeros establecidos en la ciudad de La Habana y que alcanzó gran prestigio fue Samuel A. Cohner, fallecido en los primeros compases de la guerra de independencia en 1869. Se puede consultar el artículo sobre su muerte firmado por Jorge Oller Oller en <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/107.htm>, en línea [consulta: 15.03.2014].

<sup>56</sup> Para los uniformes de la caballería española en esas fechas y las vistosas pellizas de los mismos, destaca Consuelo VALERO DE CASTRO: *La enciclopedia de los uniformes militares*, Madrid: LIBSA, 2009.

<sup>57</sup> Reglamento de uniformidad para los cuerpos del arma de caballería. Real Orden de 11 de Junio 1892, en línea, <https://veteranosrclac14.files.wordpress.com/.../ecab-uniforme-1892-lanc> [consulta: 18.12.2013]. Un detalle interesante es que la chaqueta coloreada que luce Ángel de la Grana es roja, al igual que muchas de las pellizas militares de entonces.



Teniente de caballería con una pelliza adornada con remontas de astracán y grandes alamares. Enrique Marquerie, Gijón, h. 1895. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO37192.



Militar con la casaca cerrada por medio de vistosos alamares y botones. Oficiales de Gutiérrez, Madrid, h. 1885. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO38920.

Un detalle que lucen los asturianos en su atuendo identitario en Cuba, ausente en otras fotografías, es una singular escarapela en la solapa de la chaqueta. Según información facilitada por el Archivo de Indianos, esta sería una recreación de la Flor Mariposa, emblema nacional de la isla:

Ejecutada en tela, de muchas maneras, se prendía en los atuendos, capas y velos ceremoniales o en las ocasiones ceremoniales, fiestas, encuentros, romerías, y portaba muchos mensajes. Prendida en la chaquetilla asturiana, y como suele ocurrir en los vestidos reinterpretados en América, es un guiño de simpatía por la identidad cubana, que en la época, desde el punto de vista de los portadores, expresa la armonía y unión cordial entre españoles y cubanos. En la actualidad puede interpretarse como el sentimiento de lo que ahora llamaríamos una doble identidad astur-cubana.

El traje asturiano es, obviamente, usado para mostrar la tierra de la que procede su portador; al igual que ocurría en las fiestas a las que, según consta en las dedicatorias de las fotografías, acudían vestidos con los mismos. Según escribe Juaco López:

Las fiestas no sólo actuaban como un elemento de unión y diversión de los emigrantes asturianos, sino también como un elemento de identificación con un origen y una cultura comunes. Es por ello que en estas las celebraciones se intentaba rememorar una romería asturiana<sup>58</sup>.

Unos festejos que, pese a ser reflejo de los de la tierra de origen, pronto dieron muestras de la hibridación cultural entre la rememoración de la Asturias lejana (con sus bailes, su música de gaita y la sidra como bebida referente) y las costumbres locales cubanas:

[...] no obstante las convocatorias tenían más de ilusión que de realidad, pues, aunque los anuncios rebosaban de asturianía y localismo, la música y los bailes cubanos, eran los preponderantes en las fiestas asturianas, y lo mismo ocurría en Argentina y otros lugares<sup>59</sup>.

Nos encontramos, pues, ante una reintrepetación de un traje para una nueva identidad, la del emigrante que se instala en un país que acaba de pasar por los dos primeros episodios de la guerra de independencia de la colonia, que reúne en su vestido elementos de la Asturias que dejó atrás y de la Cuba que se apacigua tras un período bélico, juntando las tradiciones del país de origen y la reciente historia militar de la colonia<sup>60</sup>. El resultado

---

<sup>58</sup> Juaco LÓPEZ ÁLVAREZ: «Emigración y Localismo. Sociedades asturianas en La Habana», *Ástura*, 9, 1993.

<sup>59</sup> *Idem*, pág. 59.

<sup>60</sup> Más que de la suma de varios elementos que dan como resultado un sincretismo, cabría hablar de una situación de hibridación en los términos en lo que Néstor García Canclini entiende esta situación de relación intercultural: «Mi propósito ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social [...] encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el mestizaje, limitado a lo que ocurre entre razas, o el sincretismo, fórmula referida casi siempre a funciones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas *mezclas* clásicas como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno y entre lo culto, lo popular y lo masivo». *Vid.*



«Recuerdo de amistad sincera a Cayetano Rubín de Celis. Andrés Toriello. Octubre de 1890». Vallete y Cía., Méjico. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO17758.

es un ropaje muy barroco, lleno no solo de los referentes que denotan una influencia castrense, sino también de detalles feminizantes ausentes en la indumentaria original, como las remontas coloridas, los zapatos cerrados con lazos, más propios de las mujeres que los sobrios cordones masculinos, la profusión de pespuntos llamativos, a la que vez que detalles floreados en las monteras. Las medias son de colores fuertes y se buscan también telas de tejido vistoso. El detalle de la escarapela alusivo a una doble identidad de país está ausente de los trajes documentados en Méjico en 1890, donde se observa el mismo barroquismo en los adornos, pero no parece haber ningún elemento que haga referencia a Méjico o a una unidad astur-mejicana, cuya independencia e identidad nacional hacía décadas que se habían alcanzado y consolidado, como aprecia en el ya referido retrato de Andrés Toriello.

Sin embargo, la fotografía de dos mozos tomada en Méjico en 1890 muestra un cambio importante en su estética. El gusto por los detalles abigarrados ha cambiado. No se busca el contraste de colores y las formas geométricas en calzón y chaqueta: son las telas por sí mismas, con la riqueza del diseño y el colorido de su tejido, las que dan esa imagen recargada. La mezcla de elementos que remiten a lo asturiano —el traje en sí mismo— y otros que hablan del mestizaje americano, como las varas que llevan en la mano, que más recuerdan a un palo de lluvia que a un garrote o una *guiyada* de arrear el ganado, forma un conjunto diferente al que se veía en las imágenes anteriores. Elementos contemporáneos, como las camisas de cuello, se incorporan a la indumentaria junto con un calzado como las alpargatas, que no figuraba en las modas campesinas de principios del siglo XIX, aunque sí en las modas populares de las décadas posteriores. En el anverso figuran el nombre y la dirección del fotógrafo, «Cordero y compañía, calle de los Plateros 5. México». En el reverso manuscrito figuran una identificación, una fecha y un motivo, «Miguel Bustamante y familia. Recuerdo del día 8 de septiembre de 1900». El día de nuestra señora de Covadonga, el día de recordar a la patria chica, sus músicas, sus tradiciones y sus trajes, vistos y reinterpretados desde la distancia

---

Néstor GARCÍA CANCLINI: «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III, 5, 1997.





«Miguel Bustamante y familia. Recuerdo del día 8 de septiembre de 1900». Cordero y Bustamante, Méjico. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO21480.

de quien ha emigrado, de quien vive ya una cultura mixta entre la vieja y la nueva tierra.

En definitiva, y como tal recreación, el traje historiado y adornado que aquí se está viendo, parece una evolución localizada entre los emigrantes de Cuba y Méjico, sin que por el momento haya un documento gráfico que indique que esta misma interpretación del traje asturiano se haya dado en otros focos de afluencia de la emigración. Una fotografía también perteneciente a la fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies, tomada en Puerto Rico en 1888, apunta a cierta relación con los conjuntos anteriores en la forma de las monteras con su ala caída;

pero el colorido de los trajes es sobrio, los adornos contenidos y la mayoría calza medias blancas. En esta ocasión, un pañuelo al cuello proporciona el detalle distintivo y singularizante del grupo. En el centro, aparece el estandarte identifica y unifica a todos en el recuerdo de Asturias y de uno de sus más destacados símbolos: la Virgen de Covadonga, asociada con la gloria y la bravura tanto de los asturianos como de los españoles en general<sup>61</sup>.

Cabe concluir que no solo hubo una forma de entender y reconstruir en

<sup>61</sup> Ismael SARMIENTO RAMÍREZ: *op. cit.*, pág. 226, da cuenta de este carácter patriótico de la Virgen de Covadonga y que alcanza especial relevancia en Cuba en relación a la primera guerra de independencia. Refiriéndose a la primera fiesta organizada en 1870, escribe: «Esta romería asturiana tiene como principal razón la exaltación de los elementos de identidad de la nación española, en los momentos en los que se pelea con éxito en el campo insurrecto, y cuenta con la asistencia de Antonio Caballero, Capitán General de la Isla [...] y su familia quien manifiesta [...] que: Covadonga no es una Gloria provincial, pertenece a la nación, simboliza el triunfo de España, su regeneración...».



Asturianos en Puerto Rico celebrando la imagen de la Virgen de Covadonga. Feliciano Alonso, 1888. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO24072.

traje asturiano en América, sino varias. Responderían tanto a los grupos de emigrantes que la elaboraron como a fechas diferentes en la historia del traje asturiano en la emigración. Aun dentro de la continuidad, de la idea mantenida de llevar «un traje asturiano», los cambios han sido constantes y sujetos tanto a los vaivenes ocurridos por igual en el país de emigración (aparición de centros asturianos, pérdida de contacto con la cultura original) como a los diferentes momentos modales en la indumentaria asturiana que han servido como guías ideales y orientativas; por no hablar de las hibridaciones impuestas por el contexto de cultural de acogida del emigrante.

### *Vestidos de gaiteru*

En medio de aquella falta de entusiasmo masculino por vestirse de asturiano, un grupo en particular de instrumentistas va a mantener una asociación con el traje que aún hoy permanece, vestirse de *gaiteru*<sup>62</sup>. Tampoco

<sup>62</sup> Se utilizará siempre el término en asturiano para «gaitero» y «tamborilero», es decir, *gaiteru* y

hay un archivo fotográfico que documente esta vinculación en los primeros años del abandono de las modas campesinas y la rápida disolución del pantalón largo. En cambio, un excepcional documento periodístico viene a dar cuenta de esa asociación entre la tarea pública de ser músico *gaiteru* y vestir con el traje de el país. En el periódico *La Prensa* del domingo 24 de septiembre de 1933 y bajo el título «En Quirós nació un gaitero», se hace una entrevista a José Álvarez, instrumentista que en aquel momento contaba 76 años de edad. Interesan especialmente sus recuerdos cuando explica un episodio de su niñez, que debió de acontecer entre 1865 y 1866:

Como ya dije, de nueve años me llevaron a Oviedo y allí, a1 frente de más de veinte gaiteros, ví al gran Borreguera y para distinguirse de los demás, como director, llevaba traje típico, sí, pero en lugar de montera, un sombrero calañés. Imitándole, hice yo uno de cartón, que me cubrió de terciopelo y colocó las moñas una conocida modista de Gijón<sup>63</sup>.

El comentario viene precedido de una pregunta del periodista a propósito de por qué viste un traje con un amplio pañuelo y un sombrero de tan singulares características. Para el músico, desde luego, su traje «es el que se llama típico», al que le añade un pañuelo para modernizarlo y, aunque utilizó el calañés a imagen del maestro Borreguera, también usó una montera que le había costado mucho adquirir y que al fin había conseguido en Pola de Siero, lugar de tradición para confeccionarlas con arte<sup>64</sup>. Pese a todos los problemas y a su mala calidad, la fotografía que acompaña al texto tiene el interés de ilustrar un punto importante. En los años sesenta del siglo XIX, a los gaiteros ya se les reconocía por vestir el atuendo de los campesinos asturianos. El uso del sombrero calañés como elemento singularizante puede parecer extraño, aunque no tanto si se considera la difusión que tuvo entre las clases populares, tal y como se comentó al analizar el dibujo del natural

---

*tamboriteru*, para resaltar la especificidad de estos músicos como intérpretes de instrumentos tradicionales asturianos.

<sup>63</sup> *La Prensa*, 24 de septiembre de 1933, pág. 5.

<sup>64</sup> Fausto VIGIL: *op. cit.*, pág. 7.



Ramón García Tuero y un *tamboriteru* desconocido, retratados en Llanes durante las fiestas de San Roque. Es una de las primeras fotografías que se conservan en Asturias en las que se ve a los gaiteros con el traje del país. Baltasar Cue, Llanes, 1894. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO30717.



El Gaitero de Libardón, serie «Tipos Asturianos (España)». Fotografía desconocida, septiembre de 1913. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO31298.

de Pérez Villaamil. Por otra parte, el afán de José Álvarez, tanto por reproducir el citado sombrero como por tener una montera de calidad, subraya el interés de los gaiteros por vestir el traje del país, quedando este asociado al instrumento en la sociedad asturiana.

En cualquiera de los casos, las primeras fotografías de bien documentadas de gaiteros con las que contamos no llegan más allá de 1894. En esta fecha, Baltasar Cue retrató a Ramón García Tuero, «El Gaiteru Llibardón»<sup>65</sup>,

<sup>65</sup> Ramón García Tuero (1864-1932), natural de Arroes, Villaviciosa, fue conocido como «El Gaiteru Llibardón» tras casarse en esa localidad. Trabajaba para una fábrica de sidra de Colunga, que acompañaba sus presentaciones con la actuación de este *gaiteru*. Por medio de esta compañía visitó París en varias ocasiones y recorrió varios países de Latinoamérica. Fue una celebridad en su tiempo, tocó para el rey y otras personalidades y no solo fue el primer intérprete de gaita en grabar un disco, sino que firmó un contrato con el sello Columbia. Se cuenta la anécdota de su encuentro con Enrico Caruso en Cuba, cobrando ambos lo mismo por sus actuaciones. *Vid.* Eugenio OTERO VEGA, Fonsu

junto a su acompañante *tamboriteru*, con motivo de su participación en las fiestas de San Roque en la villa de Llanes, ambos vestidos de asturianos de acuerdo con el estándar fijado unos años antes para el traje regional del masculino. Donde quizá mejor se vea este tipo de imagen del *gaiteru* y el *tamboriteru* vestidos al uso del país es en las colecciones de tarjetas postales que comenzaron a proliferar en torno a la primera década del siglo xx, lo que no implica que las fotografías sean de la misma fecha, dado que pueden ser un tanto anteriores. Una de las más conocidas es la incluida en la serie titulada «Tipos Asturianos (España)». Fechada en Poo en setiembre de 1913, el propio Llibardón aparece ya como una figura destacada y de prestigio, identificado en la cabecera de la tarjeta con el nombre con el que se haría famoso. A su lado se encuentra José Sánchez, «El Tambor de L'Abadía».

Una imagen destaca especialmente en este conjunto de fotografías, la tarjeta postal coloreada que tiene por protagonista a José Remis Vega, «El Gaiteru de Margolles», y al tamboriteru José Junco, ya reseñada<sup>66</sup>. En ella, ambos intérpretes aparecen de pie, en actitud de tocar sus instrumentos. La postura erguida, con el cuerpo vertical y una pierna adelantada, será una forma de expresión corporal que repetirán muchos gaiteros en tiempos posteriores, especialmente tras la llegada de la administración autonómica a España<sup>67</sup>.

---

FERNÁNDEZ GARCÍA y Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, pág. 153 y ss., así como también la página <http://www.vivirasturias.com/asturias/villaviciosa/garcia-tuero,-ramon,-%C2%ABel-gaiteru-libardon%C2%BB/es>, en línea [consulta: 16.04.2014].

<sup>66</sup> José Remis Vega (1880-1963), natural de Sebares, Piloña, tomó el nombre de Margolles al casarse en esta localidad. Fue uno de los más afamados intérpretes de su tiempo, alcanzando el favor de ser gaitero de palacio del rey Alfonso XIII. Vid. Eugenio OTERO VEGA, Fonsu FERNÁNDEZ GARCÍA y Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, págs. 73-74.

<sup>67</sup> Con el subsiguiente proceso de afianzamiento de la identidad propia en cada una de ellas, en Asturias las escuelas de gaita y la figura del *maestru gaiteru* prosperarán a partir de los años ochenta del pasado siglo y, con ellos, el «traje asturiano», «traje del país» o, de acuerdo con la terminología usada en el momento actual para la reconstrucción historicista del mismo, la «indumentaria tradicional asturiana masculina». Se recupera las músicas, los trajes y las actitudes corporales de los gaiteros de antaño, manteniendo una tradición comúnmente aceptada, la de los intérpretes que adoptan «una mala postura» y los que mantienen una mejor, «una buena postura de gaiteru». Uno de los primeros discos de gaita editados tras la declaración de la Autonomía en Asturias fue Xuacu AMIEVA: *Xostrando* [disco de vinilo de 33 rpm], Oviedo: Fono Astur, 1989, en cuya carpeta aparece esta misma





El Gaiteru de Lugones y el Tamboriteru de Tiñana en las fiestas de San Roque en Llanes. Baltasar Cue, 1893. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO30724.



«Torna». Baltasar Cue, Llanes, entre 1891 y 1894. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO30706.

Así pues, la postura elevada, incluso aún más rígida que la presentada por Remis Vega y tomada como referente, aparece desde tiempo atrás asociada a la tarea de tocar la gaita, independientemente de vestirse o no el traje asturiano. En una fotografía tomada por Baltasar Cue en 1893, un año antes que la del Gaiteru Llibardón y, con el mismo motivo, se ve a otra pareja de gaita y tambor, identificados como «El Gaiteru de Lugones» y «El Tamboriteru de Tiñana», posando el primero con los pies juntos y el cuerpo estirado, postura que se repite en otras imágenes de músicos tomadas por este fotógrafo, como la fechada en 1895 fotografía en la que retrata al *gaiteru* identificado como «Torna», vestido con una indumentaria propia de las clases populares.

La influencia de la figura del *gaiteru*, de su asociación con «lo asturiano» y especialmente con la actitud de vestirse con el traje de el país, se verá tam-

---

fotografía de José Remis Vega y José Junco como referentes de la tradición de la gaita en Asturias.

bién reflejada en las imágenes tomadas a los niños vestidos de asturianos. Ya se dijo más arriba que algunos posan con un *atrezzo* que alude a la vida campesina y a los tópicos representativos de Asturias. De entre estos elementos, destacan por su gran número las fotografías en las que los chavales aparecen simulando tocar la gaita. Las más antiguas pertenecen a los inicios del siglo xx, lo que se puede interpretar como un gusto iniciado en esta época al mismo tiempo que las tarjetas postales. Esto no descarta que pueda haber fotografías decimonónicas con niños vestidos de asturianos retratados como gaiteros al igual que se conservan otras con el *palu* en la mano, pero no se han encontrado ejemplares en los archivos consultados.

Sin embargo, se convirtió rápidamente en un motivo habitual y, durante la mayor parte del siglo xx, muchos niños fueron llevados al fotógrafo para hacerse un retrato como recuerdo de su infancia vestidos de asturianos y tocando la gaita. Una infancia asturiana de típicos chiquillos gaiteros.

Una secuencia de tres fotografías sirve para ilustrar este particular gusto. En la primera de ellas, una fotografía coloreada, se puede ver a José Ma-



Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF034798.



Fotógrafo desconocido, h. 1905. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FF010013.



José María Martínez Cachero fotografiado como gaitero. Manuel García, Oviedo, 1927. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO27523.



«Con todo mi cariño para mi madrina en el día de su santo. Julito 16-VII-48». Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO17101.



Fernando Rodríguez Pérez visitando el estándar del traje asturiano de los años setenta del siglo XX. Foto Gonzalo, Luarca, 1974. Cortesía de Mercedes Pérez Gayol.

ría Martínez Cachero, que luego sería un conocido filólogo y profesor universitario, vestido con el traje asturiano con la chaqueta terciada al hombro y tocando la gaita. En el reverso manuscrito figura la inscripción. «Jose M<sup>a</sup> Martinez Cachero 1927». Veinte años después, es en el anverso de la foto donde se nos indentifica al niño y el motivo por el que se dedica la fotografía: «Con todo mi cariño par mi madrina en el día de su santo. Julito 16-VII-48». En la primera fotografía ya se aprecian las camisas de cuello con solapa y el calzón es corto siguiendo el modelo que se impone en el traje asturiano infantil en los ultimos años de la década de 1910-1920. Con posterioridad, el niño retratado en la posguerra muestra ya algunas de las características del estándar adoptado por la Sección Femenina, como los calzones convertidos en un fruncido en la parte baja del pantalón. Esta forma de entender el traje se acentúa en la tercera fotografía. Mercedes Pérez Gayol llevó a su hijo Fernando Rodríguez al estudio de Foto Gonzalo en Luarca a principios del año 1974 para retratarlo vestido de *gaiteru*, instrumento que el chiquillo debió de coger por primera vez en su vida y al que más bien empuña en lu-



Escena de tipismo acentuada por la ferrada y el cacillo del agua. Modesto Montoto, h. 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO22680.

gar de colocarlo para tocar, y reprodujo de memoria los trajes que, por por aquel entonces, vestían los hombres que formaban parte de los grupos de folclore del Ayuntamiento de Valdés, especialmente con motivo del Festival Vaqueiro y de la Vaqueirada. Copiar y transmitir a lo largo del tiempo no solo una indumentaria, sino una pose, una identidad, una imagen de ser asturiano, es el fenómeno social al que corresponde esta costumbre de vestir a los niños de *gaiteru*. Es obvia, sin embargo, su gradual y cada vez más acusada descontextualización.

Como se recoge en el *Cancioneru de la gaita asturiana*, la figura del *gaiteru* como músico procedente de un mundo campesino y rural fue una de las que se vio en la necesidad de adaptarse a los cambios introducidos en la sociedad tradicional por la industrialización. Aunque continuaron manteniendo sus lazos con las festividades y las fiestas populares, muchos de ellos fueron especialmente favorecidos por la pujante burguesía —particularmente la relacionada con los movimientos intelectuales regionalistas—, estable-



ciendo una asociación entre la figura de estos instrumentistas ataviados con su traje de calzón corto, que pasaría a ser uno de los iconos más reconocibles e identificativos de Asturias, y su patria de origen<sup>68</sup>.

Cuando entra el siglo xx y los escritos sobre indumentaria se cargan de los tintes nostálgicos y hasta trágicos de una pérdida irreparable, es paradójicamente cuando aparecen los primeros ejemplos fotográficos de hombres vestidos de asturianos; que no son ni gaiteros ni bailarines ni forman parte del elenco de actores que posaron para algunas tarjetas postales. Los ejemplos son pocos. En una colección tan amplia como la del Muséu

del Pueblu d'Asturies, tan solo se localizan unas pocas fotografías. Entre las más interesantes, se hallan tanto las que realizó Modesto Montoto en torno a 1920 (recreando ambientes típicos asturianos y repitiendo escenas de cortejo) como la que fue tomada en la huerta del Puente en Villaviciosa en 1917, según se lee en anotación manuscrita, cuyo interés radica en ser una de las pocas retratos en los que un hombre posa de manera privada con un traje de calzones y calzón corto, faja y chaleco sobre una camisa burguesa de gemelos y cuello alto. La vara en la mano y la montera proporcionan el toque final a su indumentaria. No cabe duda de la intención de mostrar un elemento de identificación asturiano en estos posados de hombres con traje típico; sin embargo, su relación con los modelos originales muestra elementos de hibridación contemporáneos a la fotografía y su descontextualización con respecto a una forma de vida y de uso de la moda masculina ya desaparecida resulta evidente.



«Villaviciosa. 17, julio 1917. Huerta del Puente. Joaquín». Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO12923.

<sup>68</sup> Eugenio OTERO VEGA, Fonsu FERNÁNDEZ GARCÍA y Gausón FERNANDE GUTIERRI: *op. cit.*, págs. 125-145.



## JUNTOS EN EL ESCENARIO

Los lugares en los que la indumentaria masculina y la femenina confluyen en la realidad de la vida cotidiana, en tanto que acontecimiento reconocido, son pocos pero muy interesantes y no están ligados al gusto por posar vestidos de asturianos, sino a la difusión del folclore, de los bailes y de las «tradiciones populares» asociadas a un tiempo de ocio organizado.

*Asturianos en el teatro*

La figura de los asturianos en las piezas de teatro español, como ya se ha visto, se documenta desde tiempo atrás, tipificada en sus maneras y caracteres; pero no es esta clase de personajes lo que puede llamar aquí la atención. En la tradición española del teatro costumbrista, de los sainetes y las obras cortas de temática asturiana escritas por autores asturianos van a proliferar unos personajes especificados como «asturianos». Se trata mayoritariamente de mujeres y uno de los rasgos de su caracterización es, precisamente, el atuendo con el que se cubren y algunos elementos que las definen físicamente. En este arquetipo ha de centrarse ahora nuestra atención.

En la comedia de Vital Aza titulada *La Praviana* (1896), el autor da indicaciones sobre cómo se deben representar los personajes:

JULIA vestirá el clásico traje de aldeana de Asturias. En la cabeza, pañuelo de tul blanco con puntilla, anudado arriba; dengue negro, de raso ó pañete fino, ribeteado con cinta ancha de terciopelo, cruzado sobre el pecho y atado atrás; jubón ó justillo de brocatel, al que pueden ir pegadas las mangas de la camisa para facilitar el cambio de traje; refajo de pañete grana, adornado con algunas cintas de terciopelo negro alrededor; delantalito redondo y corto, de seda negra, adornado con encaje ó puntilla; los cordones de seda de colores con herretes, que figuren abrochar el justillo, caerán, formando una lazada, sobre el delantal; media blanca, calada; zapato bajo con lazo; pendientes y gargantilla de corales, y cadena de oro o doublé sobre el dengue, y sujetando en el pecho un alfiler ó medallón.

El traje de RAMONA será el siguiente: falda oscura de merino o percal; delantal grande y liso; pañuelo de merino, de colores vivos y con fleco, cruzado sobre el

pecho y atado atras; chambra de percal; zapato bajo y media blanca, y pañuelo de seda de colores alegres, anudado sobre la cabeza<sup>69</sup>.

En la obra, en la que dos parejas de enamorados consiguen su objetivo de casarse, Ramona es una costurera de pueblo que viste de acuerdo con las modas populares del momento. Está cosiendo un traje de «aldeana asturiana» para el personaje de Julia. La descripción que hace el autor de esta ropas se ajusta con el estándar que ya se había fijado entonces para la mujer y que contrasta con la ropa de diario de la modista. Además, Julia no es asturiana, sino una señorita acomodada de Madrid que quiere vestirse de esta forma para acudir a las fiestas y romerías. En poco espacio, Vital Aza recoge tanto la diferencia entre indumentaria tradicional y modas populares, como entre la cotidianeidad del atuendo diario y un traje singularizado que no solo es festivo, sino que se usa en particular para los festejos populares. Cabe también hacer notar la diferencia fisonómica entre ambas mujeres, siendo Ramona de cuerpo fuerte y de cara llena y ancha, como corresponde a una campesina tosca y vulgar, frente al rostro fino de Julia, una acomodada señorita de la capital, refinada, educada y moderna.

Una fotografía viene a documentar la presencia de estos personajes (la asturiana vestida como tal y la pueblerina ataviada al gusto del común) en las comedias y sainetes de situación. Cándido García retrata a un grupo de mujeres preparadas para una representación teatral. A la izquierda, una niña vestida con gran mandil, chambra y mantilla (como lo harían las mujeres de las clases populares), a la que podríamos asimilar con el personaje de Ramona de Vital Aza. A la derecha, otra niña representa a la asturiana con el característico dengue, que sería el atuendo para asistir a determinados festejos populares y que se ajusta a la descripción dada anteriormente para el personaje de Julia.

En 1919 se representaba por primera vez la obra *El Filandón*, escrita por Pachín de Melás<sup>70</sup>. No era una obra de teatro al uso, sino una zarzuela, y se

---

<sup>69</sup> Vital AZA: *La Praviana. Comedia en un acto y en prosa*, Madrid: Administración Lírico-dramática, 1896.

<sup>70</sup> Xosé Lluís CAMPAL: «El teatro de Pachín de Melás na so dómina. Averamiento a una curiosa recepción crítica», *La Ratонера, Revista Asturiana de Teatro*, 32, 2011, en línea, <http://www.la-ratonera>.



Participantes en una obra de teatro. Cándido García, Llanes, h. 1915. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO21324.

trata de la pieza más conocida de lo que parece haber sido habitual de los escenarios de la Asturias de entonces; en ella aparece de nuevo el estereotipo de los cuadros costumbristas figurados por niños vestidos de asturianos. Al igual que ocurre con los retratos de estudio, también los varones que participan de estas puestas en escena, alejadas de los circuitos profesionales del teatro, son pocos; recayendo la mayor parte de la acción en la parte femenina. Julián Castellanos había retratado unos años antes el conjunto de actores aficionados de una de estas representaciones arquetípicas. Un nutrido grupo de niñas y jóvenes posan no solo vestidas de asturianas convencionales, sino también adornadas con abundante joyería y trajes de rico colorido, colocando elementos que pertenecen a la edad adulta en cuerpos adolescentes o infantiles. La ilusión se hace más evidente cuando se repara en que la mayoría porta una rueca o enrolla madejas ante una devanadera. Es difícil creer que para estas tareas, aún con el carácter de fiesta

---

net/?s=pachin+de+melas [consulta: 24.01.2014].



Representación de un filandón. Julián Castellanos, Gijón, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO39052.

colectiva en espacios de uso privado que solían tener, las mozas de antaño sacasen del arca sus mejores galas y más ricos aderezos<sup>71</sup>. Una fotografía tomada a una de las participantes puede dar una mejor imagen de los trajes que llevaban, en un retrato que refleja el gusto por la representación de las tareas del campo. Junto a las mozas posan tres niños<sup>72</sup>; dos lo hacen con el traje del país, mientras que un tercero lleva su indumentaria (pantalón corto y camisa) con un cierto aire de pillastre desaliñado. Es el mismo que lleva un papel en la mano, como si su función hubiese sido la de maestro de ceremonias. Todo esto no deja de ser especulativo, dado que la foto nada cuenta de la representación por la que decidieron posar en la foto y obtener así un recuerdo supuestamente imperecedero de algo que, lamentablemente, nos llega fragmentado.

<sup>71</sup> Un *filandón* era una reunión vecinal en una casa privada, organizada a requerimiento de la dueña de la misma con el objetivo de cardar e hilar la lana.

<sup>72</sup> Julián Castellanos Casado, originario de Logroño, abrió estudio en Gijón en 1905, trasladándose a Oviedo en 1916. Vid. FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA: *Historia de la...*, pág. 128.



Julián Castellanos, Gijón, h. 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO39054.



### *Vestidos para bailar*

En el texto de presentación del disco conmemorativo de los cincuenta años de trayectoria de la agrupación *Los Xustos*, se cuenta cómo, a finales del siglo XIX, un grupo de personas sin estructura formal de grupo comenzó a reunirse en las romerías y fiestas para interpretar los antiguos bailes de parejas enfrentadas<sup>73</sup>. Este grupo evolucionaría hasta convertirse, a principios del siglo XX, en un colectivo estable que ofrecía espectáculos de baile asturiano y escenas costumbristas en entretenimientos folclóricos. No fue este un fenómeno únicamente localizado en Asturias, puesto que, como se ve en el cartel del festejo celebrado en Gijón en 1918, el que se acabaría convirtiendo en célebre grupo y referente para otros de tal índole y conocidos ya como «Los Mariñanes», compartían cartel con grupos de Aragón y Andalucía, bajo el título de «Grandiosa fiesta española». También en otras partes de España se recurría a esta clase de entretenimientos. No se puede olvidar que, entre los pasatiempos ofrecidos para festejar la boda de Alfonso XIII y Eugenia de Battenberg, se había programado un festival folclórico español.

La transformación de los bailes populares *a lo suelto* en un espectáculo, e incluso su inclusión en certámenes, tienen referencias bastante anteriores. En el periódico *El Noroeste*, con fecha del 20 de agosto de 1905, se registra el éxito alcanzado por los representantes llaniscos que interpretaban por primera vez el Pericote en el espectáculo que se había ofrecido en la plaza de toros de El Bibio el día anterior, coincidiendo con las fiestas de Begoña, y que habría de repetirse esa misma tarde. El periodista agradece al empresario Dindurra la iniciativa de poner en marcha estas actuaciones a la vez que concursos, que se venían celebrando con gran éxito desde al menos dos años antes<sup>74</sup>. En 1909, por otra parte, se había celebrado en Oviedo un

---

<sup>73</sup> LOS XUSTOS: *Los Xustos. 50 aniversario (1953-2003)* [disco compacto], Gijón: Piraña Family, 2003.

<sup>74</sup> Se refiere a José Sánchez Dindurra, empresario gijonés que, entre otros muchos quehaceres, fue fundador de lo que hoy se conoce como «Teatro Jovellanos», a cuyo costado se encuentra el café Dindurra. También fue promotor y regente de la plaza de toros de El Bibio, donde se celebraban espectáculos de bailes populares típicos españoles y asturianos.

festival a beneficio de los heridos de las guerras de África, de los que se conservan interesantes tarjetas postales tanto de los romeros llegados de La Pola de Siero como del grupo de Rogelia Gayo, vestidos aquellos con los trajes blancos identificativos de quienes ejecutan las danzas de de arcos y de palos<sup>75</sup>, y esta con el atuendo escénico que, con el paso del tiempo, fundamentaría el mito del traje de los vaqueiros de alzada<sup>76</sup>.

Los concursos no solo premiaban a los mejores bailarines, sino que también repartían distinciones entre las mozas que mejor lucían el traje del país y destacaban por su belleza. En el ya citado espectáculo con presencia de bailarines llaniscos en Gijón, el premio «fue sorteado el de la belleza entre dos de las llaniscas, Fernanda Vargas y Felicita Romano, decidiendo la suerte por la rubia Fernanda Vargas». Incluso fuera del ámbito del espectáculo folclórico, también en las fiestas locales se celebraban certámenes para destacar a las mozas que acudían ataviadas con traje asturiano, mostrando aún más, si cabe, el aspecto de elemento destacado del tipismo folclórico con el que esta indumentaria contaba ya entonces. En la crónica de las fiestas de San Antonio de Cangas de Onís, recogidas en el periódico *El Noroeste* con fecha del 11 de junio de 1903, entre los actos preparados para el día grande se anunciaba:

Por la tarde, cucaña en el aire, con el premio de un gallo y 5 pesetas; subasta de la limosna del Santo y principiará un Certamen de gaiteros. Además habrá los

<sup>75</sup> Las danzas de palos, de arcos o de bordones constituyen un grupo diferente del de los bailes a los sueltos. Se identifican más con el rito religioso, ejecutándose en días señalados del calendario festivo, frente al carácter social y de divertimento que tienen otros bailes a lo suelto. *Vid.* Yolanda CERRA BADA: *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, Oviedo: IDEA, 1991, págs. 113-133.

<sup>76</sup> Los vaqueiros de alzada han sido un colectivo que se singularizó en Asturias desde el siglo XVI, según Adolfo GARCÍA MARTÍNEZ: *Los vaqueiros de alzada en Asturias*, Oviedo: KRK, 2008, debido a las formas jurídicas de tenencia y organización de las tierras de pastoreo de ganado vacuno, hecho que estimuló su marginación social en medio de conflictos constantes por los pastos que usufructuaban en trashumancia. La literatura y la creencia popular los ha convertido en otra «raza» sin fundamento biológico alguno. De la misma manera, se les ha atribuido una indumentaria particular, algo que ya había negado Bernardo ACEVEDO HUELVES: *Los vaqueiros de alzada en Asturias* [1893], ed. facs., Gijón: Noega, 1985, y en lo que luego insistiría Ramón BARAGAÑO: *Los vaqueiros de alzada*, Gijón: Ayalga, 1978. Pese lo dicho por Ramón Baragaño y pese a observarse en los documentos fotográficos conservados que los trajes del grupo de Rogelia Gayo cambiaron a lo largo de los años, todavía hoy se mantiene el mito de la unidad de la indumentaria vaqueira y la diferenciación de esta con respecto a las del resto de Asturias.



Los romeros de La Pola de Siero camino del Festival Patriótico celebrado en Oviedo en 1909. Fotógrafo desconocido. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO30478.



El grupo de Rogelia Gayo y Gayo (primera por la izquierda) en la fotografía tomada con motivo del Festival Patriótico celebrado en Oviedo en 1909. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, s.n.

concursos siguientes; uno de la joven aldeana de dengue que mejor adornada se presente. Esta, si es posible, asistirá a la procesión. Premio 10 pesetas.

La pervivencia de este tipo de espectáculos folclóricos continúa en los años veinte. En 1922 se ofreció en Oviedo, como parte de las fiestas de San Mateo, un espectáculo organizado por Eduardo Martínez Torner, utilizándose como reclamo las actuaciones programadas: los vaqueiros de alzada, la danza del Pericote, el Corri-corri, otros cantos y bailes populares, concursos y, en lugar destacado, el orfeón ovetense, que ejecutaría «canciones de sabor regional»<sup>77</sup>. Es interesante la exaltación de los valores folclórico-musicales y estéticos regionales, dado que el festival se anunciaba como «un día típico asturiano». A ello habría de contribuir la presidencia del acto de elementos de la nobleza y la burguesía local ataviados con el traje identificativo del Principado, engalanados con la identidad requerida para la exaltación de ciertos valores *del país* presentes en el festejo:

Sobre la mesa de toriles se había colocado una artística tribuna, que ocuparon la señora vizcondesa de Campo Grande, a quien acompañaban las bellísimas señoritas Pilar Tejera, Nieves Sampil, Rosario Pérez de Villar, Matilde S. Marteola,

<sup>77</sup> Anuncio del festival, publicado la víspera en *El Noroeste* de Gijón.



Fotógrafo desconocido, Pola de Lena, 1910. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO31101.



«A los Sres Hijos de Bonet, les dedica Felices pascuas el Coro de Señoras. Gijón 20 diciembre 1917». Fotógrafo desconocido. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO20071.

Rosalía Argüelles Landeta, Maruja Sales Bravo y Julita, María del Pilar y María del Carmen P. Miranda, ataviadas todas a la usanza del país<sup>78</sup>.

No solo los grupos de baile, en los que hay que destacar una importante presencia femenina, sino también los coros de mujeres se vestían con el traje de asturiana para interpretar aires de la tierra. Esa indumentaria también formaba parte de los grupos con los que se agasajaban a notables y próceres y, muy especialmente, a los miembros de la Casa Real cuando visitaban el Principado, tal y como se puede apreciar en la siguiente serie de retratos. En el primer conjunto de fotografías se puede ver a un grupo de baile de Pola de Lena, formado principalmente por muchachas, que se retrató en 1910 con la correspondiente pareja de gaita y tambor como acompañamiento. Constituye uno de los documentos fotográficos de esta clase más antiguos con los que se cuenta en Asturias. La otra imagen presenta a un coro de mujeres, en el que se aprecia cómo el traje asturiano se adaptaba tanto a las modas imperantes en el momento (con las camisas más propias de las blusas al gusto de entonces que de las modas populares de antaño) como a los cuerpos, utilizando prendas que le habrían quedado más ajustadas de talla a quienes las vistieron en otro tiempo. En el reverso manuscrito se documenta la fecha y el motivo por el cual estas cantantes posaron para la foto: «A los Sres Hijos de Bonet, les dedica Felices pascuas el Coro de Señoras. Gijón 20 diciembre 1917».

El segundo grupo corresponde a los festejos realizados con motivo de la visita del infante Don Alfonso a Asturias en 1925. En la primera fotografía, este aparece rodeado de mozas vestidas con el traje de aldeana y varios gaiteros, ataviados unos a estilo del país y otros con el traje de americana y chaleco. En la otra imagen aparece de nuevo el grupo de Rogelia Gayo, «La Vaqueira», retratado con motivo del festival con el que se obsequió al infante con motivo de este mismo viaje, en el que se puede apreciar algunas diferencias con el atuendo que llevaban en 1909, como es la presencia del

---

<sup>78</sup> Crónica publicada en el periódico ovetense *El Carbayón* con motivo del «Festival de Asturianía» celebrado en la plaza de toros de Oviedo el 17 de septiembre de 1922.





El infante don Alfonso de Borbón rodeado por un grupo de mozas vestidas de aldeana, con el gaitero Manolo Rivas, con traje burgués, y los hermanos Candolías ataviados a la manera del país. Foto Rozas, Llanes, 1925. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16505.

dengue, el sombrero borsalino de los hombres y una mayor sencillez en las telas y los adornos. Visitas como las de la infanta Isabel y Paz de Borbón fueron también motivo de similares manifestaciones. En otras ocasiones, eran los representantes folclóricos de Asturias los que se trasladaban a Madrid para agasajar con sus bailes populares a la familia real. Una nota publicada en el periódico *La Libertad* el 25 de octubre de 1864, con motivo de la visita de la reina madre María Cristina de Borbón a Langreo, pone de manifiesto la relación que parece haber habido desde muy temprano entre los agasajos a los reyes y sus parientes y el engalanarse vestidos con el traje del país, en lo que era un ejercicio de asociación con el pasado mítico-histórico de Asturias:

En la puerta de la casa (del marqués de Campo-Sagrado) había doce lindas aldeanas, tan gallardas como bien vestidas, cada una con un ramo de flores y un



El grupo de baile de Rogelia Gayo y Gayo durante los festejos organizados con Gijón con motivo de la visita del infante don Alfonso a la ciudad. Foto Suárez, 1925. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36973.

cesto de productos agrícolas de estas montaña. La que iba a la cabeza de esas doce jóvenes hizo una breve y sentida arenga a S.M., concluida con un viva que repetido por millares de esforzadas voces resonó en los valles del Nalón, cual eco fiel de los que en Covadonga sonaron por el rey Don Pelayo<sup>79</sup>.

#### RITUAL Y ALTERIDAD

Entendido como un ritual, vestirse de asturiano constituye un proceso específico de agregación y segregación de una *communitas* particular constituida por quienes, en un momento determinado, construyen un *ethos*, una forma específica de entender la identidad asturiana y cuya acción, usar un traje singularizado para unas actuaciones determinadas, se mantiene a lo largo del tiempo. Siguiendo el movimiento habitual de fijación de las tradiciones de arriba a abajo, desde las clases altas a las más bajas, el asentamien-

<sup>79</sup> Cabe aquí recordar los festejos celebrados con motivo de la visita de Isabel II narrados por Juan de Dios de la Rada, *op. cit.*

to de la identidad asturiana corresponde a una élite que se identifica con el arquetipo de un hombre de mediana edad, culto, adinerado y con amplia visibilidad social. Un hombre moderno, que integra las paradojas de quienes, a la vez que ensalzan el progreso, defienden los valores tradicionales de su comunidad. Como hombre de su tiempo, no se viste habitualmente con un traje que significa lo antiguo y lo atrasado de su tierra. Como valedor de la historia y la cultura popular, propicia que esta indumentaria sea generalmente utilizada por quienes se encuentran en la periferia —con respecto a los centros de poder— de su *communitas*. A las mujeres, de este modo, paulatinamente se las masculiniza en sus gestos para acercarlas más al ideal de «lo asturiano»; a las niñas se las representa con las ropas de las damas adultas y a los niños se les retrata vestidos con el traje, con los palos o las gaitas en la mano, en lo que constituye un rito de agregación a un grupo particular, el de ser asturiano, que no se repetirá en la edad adulta salvo en casos señalados como en el de ser *gaiteru* o bailarín. Mujeres, niñas y niños ingresan así en lo que supone en sí misma otra forma de marginalidad.

De acuerdo con esta idea de marginalidad, y aún dentro de un grupo más amplio conformado por quienes se consideran a sí mismos como «asturianos», cuando alguien se viste con el traje identificativo de la región pasa a pertenecer a un grupo diferenciado dentro de esa unidad mayor. Ataviados con sus trajes burgueses o con sus modas populares, con el vestido de la vida común, con el traje de la faena diaria o con las mejores galas dominicales o festivas, los integrantes de esa comunidad se consideran a sí mismo un *nosotros* que discurre por los caminos de la normalidad, con sus gestos y su cuerpo enmarcado en lo que dicta la norma y la moda del momento y cuidadosamente encuadrados en un determinado grupo social. En el momento en el que se visten de asturianos, en cuanto se atavían con sus galas singularizadas, se genera una alteridad diferenciada en la que esas reglas estéticas y el cuerpo quedan temporalmente en suspenso mientras se vista una indumentaria específica.

De nuevo nos encontramos, por tanto, ante otro más de los muchos contrasentidos que depara el ritual entendido como ese espacio de conflicto

entre las normas y los valores de una sociedad. Por un lado se menosprecia el traje asturiano y por otro, se le utiliza como medio de expresión de una pertenencia de grupo. Desde las clases altas, la costumbre de vestir a los niños con el traje asturiano para determinadas festividades señaladas o específicamente para hacerse un retrato con esa indumentaria, se fue extendiendo hacia las clases bajas a medida que la fotografía se hacía más económica, con lo que este acto pasa a ser un gesto ritualizado por medio del que se reconoce la integración en una comunidad determinada, en la que se entra en la infancia. Este rito, por otra parte, salvo por situaciones particulares, no es necesario volver a repetirlo a lo largo del ciclo de la vida, puesto que no deja de llevar aparejado en sí mismo la idea de asumirse una indumentaria propia de folclóricos y feriantes, impropia de quienes se consideran a sí mismos hombres integrados en la vida moderna y alejados de lo que se considera atrasado, paleta, pueblerino o marginal.



Sociedad Coral Avilesina. Col. Alberto del Río Legazpi.





#### IV VESTIDAS DE ALDEANAS

##### UN TRAJE PARA EL RITUAL FESTIVO

En el oriente de Asturias y teniendo como centro el concejo de Llanes, la asociación entre traje asturiano, identidad y ritual adquiere unas connotaciones particulares que convierte a aquel en una indumentaria cargada de especificidades. Asociado con el rito festivo y con la ofrenda religiosa, el uso del llamado «traje de aldeana» para las mujeres y «traje de porruanu» para los hombres ejemplifica las acciones sociales referidas a la indumentaria que, partiendo de la teórica de Turner sobre el concepto de arena política, se asocian con la conformación identitaria de un traje regional, de una indumentaria equiparada con un territorio. Es, por lo tanto, necesario comenzar con una referencia a los llamados «bandos» de Llanes, término que hace referencia a una facción, a una toma de partido por una determinada idea. Hoy día, representan adscripciones emocionales y devocionales de una determinada advocación religiosa y se corresponden con Santa María Magdalena, asociada con la nobleza y primera patrona de la villa de Llanes; San Roque, con mucha devoción entre los pueblos que rodean Llanes; y Nuestra Señora de La Guía, que recoge la tradición marinera y emigrante y que se corresponde con una formación más tardía y ajena a la pugna política inicial. Según Yolanda Cerra, esta forma de organización de las fiestas llaniscas se debe a las agrupaciones surgidas de enfrentamiento político que se daban ya en los años treinta del siglo XIX:

No puede olvidarse, en este sentido, el origen de estas fiestas, nacidas de la rivalidad política en los inicios del liberalismo. Estos primeros testimonios muestran la asociación temprana de los trajes de aldeana con los bandos primigenios de Llanes: la Magdalena y San Roque; nacidos en el año 1837 como fruto de la



Procesión en honor de la Virgen del Rosario en Vibañu, con ofrenda de dos ramos. Fotografía desconocida, h. 1920. Archivo de la autora.

rivalidad política entre exaltados y moderados, pronto se extenderán a toda la población tanto desde el punto de vista social como geográfico, asentándose en las disputas intralocales de barrios —intramuros y extramuros— y desvinculándose más delante de lo puramente político<sup>1</sup>.

Dos cosas hay que destacar en este texto. En primer lugar, la desvinculación que pronto se hizo de la política en sí y de cómo pasó a representar la rivalidad que se generada en torno las

fiestas en una pugna por ver quién las organizaba mejor. Por otro lado, sirve para escenificar las llamadas *picas*, las disputas que se mantenían entre las distintas advocaciones que se celebraban en un mismo pueblo. Incluso cuando familias diferentes de barrios separados o pertenecientes a estatus sociales desiguales hacían un ofrecimiento a una mismo santo o virgen, acababan enfrentados por quién habría de llevar a cabo una mejor ofrenda de ramos; una cuestión que aún se habría de prolongar hasta el siglo xx. En 1919 o 1920, se habían ofrecido en Vibañu de Llanes dos ramos: uno del núcleo central de la parroquia y otro de un barrio periférico, La Llende, a la Virgen del Rosario, cuya festividad se sigue celebrando el tercer domingo de octubre. El *ramu* que primero llegaba a la iglesia era el que primero cantaba la ofrenda y se llevaba la gala del festejo. Así pues, los mozos del pueblo, al escuchar los tambores y las panderetas del barrio y al darse cuenta de que su *ramu* iba a tardar en salir, desviaron y represaron un arroyo para inundar el camino y ganar al fin la carrera para llegar los primeros ante el altar<sup>2</sup>. Queda recuerdo de aquella fiesta en una la fotografía de autor anónimo, con los dos ramos en la plaza esperando para entrar en la iglesia.

<sup>1</sup> Yolanda CERRA BADA: *op. cit.*, pág. 180 y ss.

<sup>2</sup> Información de Rafael Otero Celorio (Vibañu, Llanes, 1898-1988), uno de los responsables del desvío del agua

### *Los fotógrafos en Llanes*

Quizá sea conveniente hacer un inciso para resaltar la importancia que la fotografía tuvo en Llanes desde los inicios de este arte gráfico. En los tiempos del daguerrotipo, la documentación fotográfica es prácticamente inexistente, pero las primeras noticias sobre la actividad de retratistas ambulantes comienza ya con los primeros compases de la presencia de los mismos en Asturias. En 1865 se documenta la presencia de Vicente Pérez Sierra en la villa, lugar en el que contrae matrimonio. Había ejercido como fotógrafo ambulante en distintas regiones de España y no se establecerá definitivamente hasta 1867, cuando abre un estudio fotográfico ayudado por su mujer, compaginando la tarea de retratista con la de maestro. Cerraría el estudio en 1883, trasladándose como inspector de escuela a Lugo. Esto permite acotar perfectamente el largo periodo de sus retratos. En 1886, tres años después de este suceso, otro maestro, Daniel Álvarez Fervienza, abre su propio estudio en la villa llanisca, que cerrará en 1899. Para entonces ya trabajaban o habían trabajado en la villa otros conocidos fotógrafos, como Baltasar Cué, Macario García y su hijo Cándido García, que mantendrá abierto estudio hasta 1922, y el escasamente documentado Gilardi, del que se tienen muy pocas noticias, salvo una posible relación con otros fotógrafos del mismo apellido establecidos en Valladolid. Pese a este anonimato, ha dejado una importante producción en forma de retratos de mujeres vestidas de aldeanas que se prolonga desde finales del siglo XIX hasta por lo menos 1905<sup>3</sup>. La misma falta de información se aprecia en el caso de Foto Durantes, firma de la que tampoco se conocen muchos datos y que, por estética, podemos situar en los mismos tempranos años en los que empezaba Pérez Sierra. Este repaso de los profe-

---

<sup>3</sup> Gilardi (1873-1900). El artista y físico piamontés Gilardi se presentó en Valladolid por primera vez en 1871, volviendo en años sucesivos para dar diferentes funciones en teatros de la ciudad, en particular actuaciones musicales, haciendo uso de un instrumento de su invención, el Metafón, que en realidad era un copófono de cristal parecido al que patentó Benjamin Franklin. Una vez establecido en Valladolid, Gilardi trabajó en diferentes oficios hasta que decidió abrir gabinete en 1890 bajo el título de «Luz y Arte. Gran fotografía Parisién», en el que le ayudarían sus hijos. La única fotografía «artística» que se conserva del extraordinario dulzainero Angel Velasco, es obra de Gilardi». Reseña de la exposición *Miradas del pasado*. Consultable en la página de la Fundación Joaquín Díaz, en línea, [http://www.funjdiaz.net/expos2.php?ID\\_Exposicion=62](http://www.funjdiaz.net/expos2.php?ID_Exposicion=62) [consulta: 20 de diciembre de 2014].



La tía Filomena. Vicente Pérez Sierra, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO21416. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies.

sionales llaniscos de finales del XIX viene a propósito de las fechas que, en función de la estética fotográfica, se atribuirán a algunas de las imágenes utilizadas para articular el argumentario, tomando como referencia las de fecha bien conocida con las que se puede comparar la ropa y el *atrezzo* del retrato. En diferentes textos utilizados para hablar del traje asturiano, incluido el de aldeana, muchas de las fotografías no se fechan, utilizando en ocasiones la de 1890 como un comodín. Parece olvidarse que tanto la década de los setenta como la de los ochenta contaban con profesionales que retrataron la gente y los gustos de la época.

Así, la fotografía de una joven identificada como «La tía Filomena» puede ser fechada hacia 1875 tanto por el autor, Pérez Sierra, como por la estética del estudio con los cortinajes y la silla; y también por el soporte final, un modelo de carta americana. Además, viste un traje que, en una comunicación personal durante un encuentro a mediados de los años noventa del pasado siglo, Concha Casado definió como «traje de una burguesita acomodada de villa». No es gratuita esta cita, a pesar de pertenecer a un comentario fuera de una entrevista organizada. Muy pocas mujeres se podían permitir en aquellos primeros años posar para un retrato y la apreciación de quienes acudían a un estudio y cuáles eran las calidades suntuarias y la presencia estética de sus trajes ponen de relieve el difícil proceso social de pasar de una indumentaria popular, perteneciente a un grupo social determinado que sirve a unas determinadas situaciones en la representación de su discurso de vida, a

otra completamente ritualizada. No es un cambio claro y sencillo, sino tan complejo como la propia sociedad que lo protagoniza, en la que se entremezclan gentes de la alta sociedad, intelectuales, comerciantes, parientes de indianos enriquecidos y, por supuesto, el pueblo llano.

### *Indumentaria popular en Llanes*

Cabe empezar con un nombre propio —el de la marquesa de Gastañaga— y una fecha —1862— en la que se hace evidente la adopción por parte de las clases acomodadas de una indumentaria inspirada en la formas de vestir de las clases populares. Según recoge Protasio González-Solís y Cabal en *Memorias asturianas*, las crónicas periodísticas de ese año dan cuenta de cómo las hijas de esta casa noble, así como las del señor gobernador, bailaban el pericote «vestidas de aldeanas»<sup>4</sup>. Esta es la cuestión interesante, pues, ¿cómo vestían entonces las aldeanas? Dejando al margen otros aspectos sobre el ritual festivo que acertadamente explica Cerra Bada, se intentará dar respuesta a esta pregunta, al mismo tiempo que se tratará de explicar el proceso de cambio social por el cual una indumentaria que, en un principio, era para «vestirse como las aldeanas», como las clases populares, pasa a ser «vestirse de aldeana», ataviarse con un traje específico utilizado en ciertos ritos de la religiosidad popular que ya no hacen referencia a una clase o posición social y que, partiendo de la villa de Llanes como centro difusor, muy pronto se extendió por el oriente de Asturias y se fue asociando paulatinamente con las ofrendas de ramos.

Al igual que ocurre en otras partes de Asturias, la forma de vestir de los llaniscos a principios del siglo XIX se corresponde con la del resto del Principado, que enlaza con las modas populares españolas del momento, y estas se hallaban también inmersas en el proceso de cambio que iba desde el traje abierto con manga al descubierto que dejaba ver la ropa interior, a uno más cerrado que ocultaba la misma. En este mismo momento de cam-

---

<sup>4</sup> Protasio GONZÁLEZ-SOLÍS Y CABAL: *Memorias asturianas*, Madrid: Diego Pacheco Latorre, 1890, pág. 385. Se trata de una compilación de crónicas periodísticas. Las que se refieren a las fiestas de Llanes llevan por título «La Magdalena y San Roque», firmada por J. M. C., fechada en 1862.



bios modales, tiene lugar una asimilación particular de tres fenómenos: la fijación de los trajes de país, el gusto de las clases altas por vestirse como las populares y los acontecimientos festivos. En aquella fecha de 1862, ostentaba el título de marquesa de Gastañaga Amalia Lombán, esposa de Miguel de Vereterra y Carreño, quienes fueron padres de seis hijos, cuatro de ellos mujeres. Manuel García Mijares desarrolla un amplio estudio de la genealogía e hidalguía de esta familia en sus *Apuntes históricos genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres* y explica la asociación de dicha familia con el bando moderado cuando escribe, refiriéndose a las elecciones de 1837:

Con motivo de estas elecciones se desencadenó en Llanes una cruda lucha política entre los dos partidos de exaltados y moderados, pertenecientes al primero las diferentes familias de Posada Herrera, Posada Argüelles, Possa y Posada, Valdés Carrillo y otras; y al segundo las de Gastañaga, Inganzo, Mier Bermudez, Bárcena, Mendoza, Vega, Porrero, etc<sup>5</sup>.

En las crónicas recopiladas por González-Solís, se pone de manifiesto cómo las clases altas son las que propugnaban el uso de aquellas indumentarias; y no un uso cualquiera, sino el específico para la ejecución de los bailes propios de la comarca. También se observa cómo no se insta a las mujeres específicamente para que se vistan de tal manera; y refleja además cómo en la «arena política» se enfrentan facciones que dirimen sus diferencias en la organización de fiestas señaladas; unas fiestas con las que, más adelante, se vincularán algunos trajes populares utilizados en la «arena ritual» de la celebración festiva, uniéndolos a la presentación social de una forma de vestir que ha dejado de percibirse como habitual. La clase dirigente pondrá dicho traje al servicio de sus intereses y este dejará de representar un papel en la cotidianeidad de los gestos de las clases populares para adoptar otro contenido simbólico, al identificarse con una élite que gusta de imitar dicha indumentaria para expresar su adscripción a un territorio y unas costumbres que entiende como ancestrales.

<sup>5</sup> Manuel GARCÍA MIJARES: *Apuntes históricos genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres*, Llanes: El Oriente de Asturias, 1990 [Temas de Llanes, 50].

### *El traje de chaquetilla bolera*

Si, cuando se instaba a las mujeres de la nobleza y de la burguesía local a vestirse como las aldeanas, estas se encontraban en su propio proceso de cambio modal del dengue al jubón y al manto (lo que refleja la fotografía del momento y crea la singularidad de esta comarca), quiere decir que, junto a las mujeres que lucían jubón con manto, también estaban las que llevaban una forma singularizada de la indumentaria popular asturiana que conservaba el dengue, sobre el que vestía una chaquetilla bolera.

Este atuendo consta de saya con amplio vuelo, mandil pequeño de formas variadas, camisa interior con manga larga que no se aprecia al exterior, justillo de tela labrada, dengue muy ceñido al cuerpo y chaquetilla ajustada. Esta chaquetilla se corresponde, en realidad, con lo que se conoce como «bolero» o «chaquetilla bolera», que apenas cubre el pecho y remite a las prendas de la tradición de los majos del siglo XVIII, institucionalizada en



Matrimonio vestido conforme a las modas populares de la segunda mitad del siglo XIX. Fotógrafo desconocido, h. 1875. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Traje de chaquetilla bolera. Vicente Pérez Sierra, h. 1870. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Traje de maja (hacia 1860-1865) obsequiado en Valencia a la infanta de Isabel de Borbón. Museo Nacional del Traje, CEO01241.

la segunda mitad del siglo XIX por la Casa Real a través de los trajes que le fueron obsequiados a la infanta Isabel en los viajes realizados por España a finales de la década de los años cincuenta y sesenta de esa centuria, muchos de los cuales se custodian en el Museo Nacional del Traje.

Esta moda goyesca o bolera, que a finales del siglo XVIII había gozado de gran popularidad en España como ejemplo de lo nacional y castizo frente a las ideas progresistas que venían de la Francia revolucionaria, va a conocer en el país vecino un resurgimiento de manos de una personalidad muy influyente en la moda femenina de la época: la granadina Eugenia de Montijo, esposa del emperador Napoleón III. François Boucher escribe al respecto:

La emperatriz tenía un elevado concepto de su papel de soberana y la indumentaria era, a sus ojos, uno de los elementos más importantes y así dirigió la moda tanto en lo que se refería al traje de ciudad como al de corte. Cuando se apasiona por María Antonieta y hace preparar en Las Tullerías, hacia 1865, por el arquitecto Lefuel, unos salones estilo Luis XVI, ella lleva con gusto pañuelos anudados en punta en la cintura, imitando a la infortunada reina, y hace adoptar seguidamente, para el día, unas faldas más cortas y pequeños chalecos abotonados y ajustados que se trasformaban en los chalecos a la zuava o a la Garibaldi o boleros españoles.

Más que un asunto ocasional o un modelo popular de ciclo largo relacionado con la identidad española, parece que la moda de las chaquetillas

cortas fue un momento modal importante entre las clases altas europeas en los años sesenta del siglo XIX. En el retrato de la señorita L.L., firmado por James Tissot, una de las referencias más comunes en la pintura como fuente para el conocimiento de la historia de la moda en la segunda mitad del siglo XIX, la retratada lleva una de estas chaquetitas cortas tan del gusto del momento. Más que una influencia de las prendas adornadas con alamares de pasamanería propias de las guerreras de los zuavos o de los húsares, debido a las características del diseño ajustado a la cintura, cabe aquí ver la influencia del bolero goyesco español, cortado bajo el pecho y adornado con madroños; el mismo corte que viste la mujer fotografiada por Joan Martí en Barcelona hacia 1865.

Si bien Concha Casado definió esta indumentaria de traje de chaquetilla bolera como algo propio de las burguesitas de villa, también se vistieron así las mujeres del campo; no como un atuendo cotidiano, sino como un vestido reservado para los «días de presumir» de gran relevancia social y días festivos muy señalados, en los que no se trabajaba y se hacía ostentación de las mejores galas. Estaríamos asistiendo de nuevo a un movimiento de retroalimentación entre las modas de las clases populares y de las clases altas. Movidos por el ambiente político y nacionalista del romanticismo regionalista de mediados del siglo XIX, las clases dirigentes se apropian y acomodan a su gusto el traje de un determinado momento de los campesinos y artesanos quienes, a su vez, copian y hacen propios los cambios introducidos por quienes ostenta el



Chaquetilla bolera. Joan Martí, Barcelona, h. 1865.  
Biblioteca Nacional de España, BDH0000071812.





Traje de chaquetilla bolera. «Reverso manuscrito: Llanes. Setiembre 12 1869. Tuya siempre, Josefa». Vicente Pérez Sierra. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Traje de chaquetilla bolera con adorno de grecas y vuelo de crinolina. Fotografía desconocido, h. 1870. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

poder social y suponen modelos a quienes imitar y respetar, componiendo una indumentaria específica para los días de especial lucimiento, como las fiestas patronales o acontecimientos familiares como las bodas. También para un momento de especial trascendencia como era acudir a un fotógrafo y posar para un retrato con el que se pretendía mantener vivo el lazo afectivo y de recuerdo entre familias, amigos o enamorados. Una presencia activa de la memoria, mediante la que se guardaba o enviaba un sentimiento de remembranza y ausencia del ser querido, apresado en la fotografía, vestido con los mejores atuendos de la casa, como lo hizo la joven que en 1869 posó para la cámara de Pérez Sierra, con su bien enarcada saya mediante una crinolina, ajustado dengue y chaquetilla y un reloj de cadena. En el reverso, la emocionada dedicatoria de una enamorada: «Tuya siempre. Josefa».



En algunas fotografías conservadas tanto en el archivo de *El Oriente de Asturias* como en la fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies, se puede apreciar este sincretismo entre lo propio de las clases populares y la modernidad que supone incorporar elementos de las modas burguesas, como la crinolina<sup>6</sup>. En el retrato de una señorita fechado hacia 1865, se observa perfectamente el vuelo que crea un armazón bajo la saya adornada con un motivo de greca, bien diferente al que proporcionan los *refaxos* o faldas bajas de la indumentaria campesina. Sobre la falda un mandil con motivos florales rematado con un puntilla, la chaqueta de corte bolero y dengue cerrado con pesado broche para la cadena de un reloj o guardapelo. A su lado, se puede como esta misma indumentaria se presenta con mucha más sencillez y menos detalles lujosos, con finas cintas de terciopelo por adorno y sin el vuelo sobre elevado del meriñaque.

No sería este un caso único o aislado de sincretismo entre la moda de las clases altas y la de las clases bajas. Irene Seco Serra plantea la bien documentada hipótesis de que los trajes de los valles de Hecho y Ansó no se corresponden con reliquias del pasado heredadas de los briaies



Mozas con trajes de chaquetilla bolera sobriamente adornados, donde se puede apreciar su notable diferencia con respecto al vestido burgués que lleva la mujer de pie. Reverso manuscrito: «Dedico este recuerdo a mi querido hijo Rafael Buergo Blanco. Su madre Josefa Blanco. Su hermano José Buergo. Su sobrino Manuel Buergo y [ilegible]. 1878». Archivo de *El Oriente de Asturias*.

<sup>6</sup> Charles Frederick Worth fue el modisto inglés afincado en París que en 1870 eliminó la crinolina y recogió la tela sobrante de las faldas hacia atrás, dando lugar al estilo que se impuso a partir de esa fecha. Vid. James LAVER: *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, 1995.

tardomediavales, sino con la adaptación popular de los trajes de talla alto de la moda de ciclo corto conocida como «estilo imperio» de finales del siglo XVIII y principios del XIX<sup>7</sup>. Más tardía —a partir de la década de 1840— sería la asimilación del sombrero de capota, propio de las damas de buena cuna. Este fue copiado y transformado de acuerdo con el gusto popular, dando lugar a las conocidas y llamativas «gorras» del traje cacereño de Montehermoso, immortalizadas en las fotografías de Ortiz Echagüe<sup>8</sup>.

### *Con la chaqueta al hombro*

Durante los años setenta del siglo XIX puede seguirse el devenir del traje, comenzando a aparecer numerosas fotografías en las que la chaquetilla aparece terciada sobre el hombro, abierta y cayendo brazo abajo, colocada con esmero para que luzcan los adornos de la caja del cuello del bolero y ambas mangas caigan a un lado y a otro del cuerpo. Lo que cabe preguntarse es si esta forma de lucirla es una cuestión del posado para la foto o si se corresponde con una realidad de llevarla de esta manera cada vez que se viste, un gesto que enlazaría con formas más propias de ataviarse en el mundo masculino, al que a menudo se le ha presentado y descrito con la chaqueta del traje colocada sobre el hombro<sup>9</sup>. Un estilo que de nuevo remite a las historiadas pellizas de las armas de los batallones de húsares y dragones de la caballería, a los que ya se hizo referencia al explicar la formación del traje asturiano en América.

Esta influencia de la moda militar en la moda femenina no sería un caso

<sup>7</sup> Irene SECO SERRA: «Trajes seculares. El traje femenino del valle de Ansó y la formación de los modelos de indumentaria popular», en línea, [museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones.../5.Trajes\\_seculares.pdf](http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones.../5.Trajes_seculares.pdf) [consulta: 27 de setiembre de 2014].

<sup>8</sup> Juan Jesús Sánchez Alcón ha identificado a Ana García Ruano como la mujer que creo el tocado a mediados del siglo XIX a partir de un sombrero procedente de Villar de Plasencia. En línea, <http://amigosdelmuseodecaceres.blogspot.com.es/2014/03/conferencia-indumentaria-y-cultura.htm> [consulta: 27 de setiembre de 2014].

<sup>9</sup> Así se representan, por ejemplo, en algunos de los grabados de José Cuevas para la revista *La Ilustración Gallega y Asturiana* que se publicó en Madrid entre enero de 1879 y diciembre de 1881. José Fernández Cuevas fue director artístico de la misma. Las referencias se toman de la ed. facs. de Silverio Cañada (Gijón, 1979).

singular ni momentáneo. A principios del siglo XIX, los abrigos Spencer y las pellizas para las mujeres marcaron una tendencia que se mantendrá a lo largo del siglo XIX, particularmente para los trajes de paseo y los trajes de montar, como explica Miki Iwagami:

El camisero (vestido de talle alto del periodo del imperio napoleónico) era emblemático de una conciencia estética recién desarrollada y de los valores posrevolucionarios fracasados. No obstante, el invierno europeo era demasiado frío para el fino material del vestido camisa, así que se popularizaron los chales de cachemira, que servían tanto para abrigar como para adornar el vestido. Además, las prácticas prendas de estilo inglés, como el spencer, el bolero y el redingote ayudaban a protegerse del frío. Estas prendas exteriores mostraban una clara influencia de los uniformes militares napoleónicos, que habían adoptado atrevidos diseños para resaltar el valor de las tropas<sup>10</sup>.

La colocación terciada sobre el hombro de la chaquetilla bolera, al estilo de la pelliza militar, coincide temporalmente tanto con el gusto por los uniformes zuavos difundidos por Eugenia de Montijo, como con el periodo de la primera guerra de la independencia de Cuba, que daba lugar a abundantes noticias y referencias militares de gran calado en la sociedad española. Diversas influencias y referentes modales que tienen como fondo común los intereses creados en el espacio de la arena política, que van a abrir y cerrar ciclos cortos en la moda burguesa que influirán también en la forma de entender una indumentaria identitaria localizada y particular, como lo es el traje de chaquetilla bolera en el oriente de Asturias.

Estas fotografías de mujeres con la chaqueta al hombro van a enlazar con la forma de llevar el traje que adoptará unos años más tarde, marcando los pasos que llevan desde un traje cerrado que cubre el cuerpo ocultando la ropa interior a uno más abierto en el que la prenda de abrigo pasa a ser un ornamento y que deja al descubierto las adornadas mangas de la camisola, remitiendo a la forma en la que vestía el traje regional asturiano y, por lo tanto, a una moda popular anterior, que precede al uso de este traje singular.

---

<sup>10</sup> Akio FUKAI et al.: *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, Barcelona: Taschen, 2010.



Fotografía firmada por Manuel Rodríguez y Luaces, con estudio en Lugo, Llanes, h. 1875. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Vicente Pérez Sierra, Llanes, h. 1875. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



«La Guadalupe en la Pereda. 1889. Día 3 de agosto». Macario García. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

## LA FIJACIÓN DEL TRAJE DE ALDEANA

A finales de los años ochenta, el traje de chaquetilla bolera evoluciona para presentarse en un atuendo en vistosas telas de algodón o finas lanillas, adornados en el ruedo con cintas de terciopelo y pasamanerías, con ornamentado mandil y no menos engalanado dengue. La chaquetilla ha terminado por recogerse y plegarse primorosamente sobre el hombro, forma de lucirla que permanece vigente hasta el presente. Este ya no es un traje para vestirse «como las aldeanas», utilizado al calor del gusto por el traje popular campesino en los años sesenta; este ya es el «traje de aldeana» por sí mismo, vestido por todas las clases sociales y con su propia funcionalidad. A este cambio es al que se refiere García Mijares cuando escribe<sup>11</sup>:

Aquel traje peculiar del país, que en todo el mundo era conocido como Llanisco Asturiano, y que tanto realizaba los encantos de quienes le llevaban, solo se gasta hoy por algunas jóvenes como disfraz en romerías y fiestas populares, pero compuesto de costosas telas y ricos adornos, que cuadran muy mal con su primitiva sencillez y las naturales gracias de la mujer.

En la fotografía de Macario García fechada en 1889 se aprecia el variado del traje de las mozas engalanadas para tocar el *ramu*, algunas ya con el traje de aldeana con la chaquetilla al hombro y otras con el paño de talle cruzado sobre el pecho. Muchas de ellas llevan un abanico en la mano, que por entonces era un detalle de buen gusto y distinción muy utilizado por las mujeres de la alta sociedad.

El gusto por adornar el traje asturiano con pedrería no fue privativo de la zona oriental, documentándose trajes con estos mismos adornos en otras partes de Asturias. Bien es cierto que las fechas de estos trajes se corresponden a tiempos posteriores a las que comienza a utilizarse en el oriente, pudiendo extenderse el gusto por estos abalorios a partir del traje de aldeana

---

<sup>11</sup> Manuel GARCÍA MIJARES: *Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres*. Llanes: El Oriente de Asturias, 1990 [Temas de Llanes, 50].





Mozas con dengues adornados con pedrería. Detalle. Benjamín Rodríguez Membiela, Cangas de Narcea, h. 1915. Col. de Juaco López Álvarez.

al traje asturiano femenino o bien formar parte de un gusto general de finales del XIX.

Esta clase de adornos de pasamanería con pedrería fue común en la indumentaria femenina de mediados de aquella centuria. Refiriéndose a un vestido confeccionado en un fino paño de pelo de cabra llamado «sultana», en el n.º 46 de *La Moda Elegante* de octubre de 1866, cuando describe la confección y adorno de un traje de señora, se puede leer<sup>12</sup>:

DE SULTANA LILA, orlado con una tira de paño de seda violeta, sobre el que corre una puntilla de pasamanería negra, con cuentas de azabache; corpiño

montante, liso; péplum con cinturón, recto por delante, con puntas a los lados y detrás, de la misma tela del traje, y reproduciendo la misma guarnición.

Unos años más tarde, estas mismas cadenetas de pedrería servirían como adorno para las faldas sobrepuestas, prescritas por la moda del polisón recogido de los vestidos estilo Worth. Una fotografía de Isabel, archiduquesa de Austria y suegra de Alfonso XII, muestra el uso de estas pasamanerías en las ropas de mujer en la década de 1870.

No sería de extrañar que, por imitación de los trajes de las damas elegantes, se añadiesen estos adornos a los trajes de asturiana, sobre todo si estos están destinados a la fiesta y al ocio, a unas manifestaciones religiosas y rituales como la ofrenda la ramos a la plantación de las *joguerras*, además de

<sup>12</sup> *La Moda Elegante* como revista de modas se publicó en Cádiz entre 1861 y 1923.

la representación de bailes folklóricos, buscando una singularidad y una riqueza que aúna en esta indumentaria el gusto por este tipo de atuendos a la vez que se siguen las corrientes estéticas. Esto vendría a establecer de nuevo una relación con las familias adineradas de los comerciantes, burgueses y clases pudientes, tanto de la villa como de los emigrantes asturianos en Madrid, a las cuales pertenecía en su momento la marquesa de Gastañaga, constituyendo así una indumentaria particularizada con la que se revestirían a la vez de identidad y de fervor piadoso, con motivo de las visitas a los lugares de origen de las familias, para festejar a sus santos y vírgenes predilectos. Así se crea un proceso de



La archiduquesa Isabel, madre de la reina María Cristina, con un vestido adornado con cintas de pedrería. Fernando Debas, h. 1875. Biblioteca Nacional de España, BDH00001398

asimilación y sincretismo a partir de las modas pertenecientes a las clases populares de la primera mitad del siglo XIX, reinterpretadas y adaptadas a los gustos de unas clases acomodadas (nobles, funcionarios de alto rango, intelectuales, comerciantes o inversores económicamente poderosos) que modifican, conservan, añaden y adornan distintas piezas, de acuerdo con los procesos modales por los que estas atraviesan. Este proceso no se ha detenido y, si bien el traje de aldeana conserva las características básicas que lo definen, a lo largo del siglo XX ha pasado por distintos momentos de moda de ciclo corto, siendo quizás los más llamativos la adaptación a la minifalda, la exuberancia en los adornos en los años ochenta y una revisión historicista a finales de esta centuria y principios de la presente, correspondiendo una con la corriente del aperturismo español de los años sesenta y la aplicación de la modernidad a los trajes típicos siguiendo el concepto del folclorismo

impuesto por las estructuras culturales impuestas por la dictadura franquista; y correspondiéndose la segunda con la revisión de los arquetipos identitarios surgidos tras la llegada de la España de las autonomías.

En lo que a su apariencia física se refiere, por «traje de aldeana» se entenderá desde entonces aquel que se compone de una camisola corta con mangas al exterior adornado en los puños con una vuelta de puntilla o tira bordada y enaguas blancas, a las que se les daba consistencia mediante el planchado con almidón. La saya, con adorno de terciopelo y pasamanería en el bajo ruedo, llevaba por encima un mandil pequeño, también adornado y orlado en el exterior con flecos o puntillas. En sus cintas, se anudaba un vistoso lazo llamado «banda». Sobre la camisa, un justillo de tela labrada y el dengue adornado con pasamanerías, al que se le iría añadiendo un vistoso fleco de pedrería. A la cabeza, un pañuelo recogido artísticamente sobre el moño y rematado por dos picos, cuya presencia se documenta fotográficamente al mismo tiempo que aparece el traje de chaquetilla. Es esta, doblada sobre el hombro, la que acabará por definir la estética completa de esta indumentaria. Así la describe Fermín Canella en 1896:

Para estos días solemnísimos guardan las bellas jóvenes sus más ricas preesas y el airoso traje de la comarca. No puede ser éste más pintoresco. A la antigua camisa de manga muy ancha con puño estrecho, ha reemplazado modernamente una chambra más ó menos adornada. El justillo es de tisú ó terciopelo labrado; el dengue de terciopelo negro con adornos de agremanes; la chaqueta muy corta, abierta y de la misma tela y adornos que la falda; mas no se lleva puesta, sinó terciada con gracia sobre el hombro izquierdo. La falda, no muy larga, es de tela de lana de color oscuro, adornada con terciopelo y más agremanes; el delantal, muy pequeño, es de color diferente y lleva, con flecos, más terciopelos y otros adornos. A la cabeza atan, sobre el extremo, un pañuelo de seda de vivos colores; pero recogido y atado con coquetería sobre el moño. Cuelgan de las orejas ricos pendientes, según la posición social, y llevan alfiler, medallón, generalmente de la mexicana Virgen de Guadalupe, pendiente de larga cadena de oro, recogida en la cintura. Y calzan media blanca labrada bajo el escotado zapato<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Fermín CANELLA Y SECADES: *Historia de Llanes y su concejo*, Llanes: Ángel de Vega, 1896, pág. 214-215.

Poner el pañuelo adecuadamente, lo que se conoce como *repicar el pañuelu*, era un arte que no todas las mujeres dominaban. Se buscaba que estuviese bien redondo, con los tres pliegues bien marcados y los dos picos de las puntas bien enhiestos y que no se cayesen lo cual era una forma de entender que la repicadora no era buena. Antaño se reconocía el estilo de cada una y las vecinas figoneaban el día del *ramu* a ver quién lo llevaba bien puesto y quién no, para poder criticar a quienes lo habían colocado. Hoy este cometido recae sobre las casas de alquiler, habiéndose perdido la mayor parte de la variedad de estilos que aportaba el saber heredado de las mujeres de los pueblos.

#### *Vestidas para tocar el ramu*

La singular vitalidad de esta indumentaria viene asociada con esa particular expresión de la religiosidad popular a la que continuamente se está aludiendo y que es la ofrenda del *ramu*. Por «ramu» se entiende aquí tanto la estructura de madera sobre la cual se presenta una ofrenda a los santos o a la Virgen, como el propio rito de llevar a cabo dicha ofrenda. Estas ofrendas consisten en roscas de pan, aunque también se puede ofrendar manteca, embutidos, velas y otros productos llamativos, como conservas enlatadas y botellas de licor. Puede ser una estructura pequeña, portada por una sola persona, como en el occidente de Asturias, o de mayor tamaño, con forma



Pañuelos *repicaos* del traje de aldeana. Arnaud Späni, Vibañu de Llanes, 2008.

piramidal y llevada en andas por cuatro participantes, hombres o mujeres según la costumbre del lugar. Se adornan con flores, ramas, cintas, telas de seda o pañuelos de colores, y no es extraño que se aprovechen adornos de otro tipo, como farolillos, espumillón, bolas de navidad y papeles de colores. Normalmente, los ramos se acompañan de cantos alusivos a la fiesta, a la ofrenda y a la imagen a cuya intervención se debe el cumplimiento de un favor o petición que originó la misma.

El *ramu* que se describe aquí es la forma específica que adopta en el concejo de Llanes, llevado a hombros por cuatro mozos y cantado de forma colectiva por un número ilimitado de mujeres que quieran participar. La ofrenda es cantada, creando un juego de repetición de las cuartetos que conforman el canto, el cual sigue el ritmo que marcan uno o dos tambores y las panderetas que deben llevar todas las participantes. La idea actual es que siempre ha estado asociado con el uso del traje de aldeana. En un principio, este no fue el exclusivo y preceptivo para las ofrendas de ramos y en algunas fotografías de finales del siglo XIX y principios del XX se observa



*Ramu* de pan y flores llevado en andas por cuatro mozos. Fotografía atribuida a Cándido García, h. 1900. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

cómo comparten espacio con una prenda también de carácter precioso, como fueron los mantones de Manila. Hasta los años veinte de esta centuria, se encuentran bastantes fotografías en las que se ve a mozas tocando los ramos con esta o con otras prendas indiferenciadas de las que usarían en cualquier otro acto festivo. De ello da cuenta Romualda Martínez-Ayuso, entendiendo aquí que con la expresión «traje de mujer» se refiere al ya específico de aldeana:



El traje de mujer lo visten las jóvenes, todas sin distinción de clases el día de la romería de San Roque y el Carmen, y también se ven algunas, 1as que llevan los ramos en procesión, ataviadas con mantones de manila<sup>14</sup>.

No es la única noticia del uso de estos mantones relacionados con las fiestas. En el diario *El Noroeste* del 20 de agosto de 1905, el periodista Emilio García de Paredes hace una crónica de las fiestas de San Roque en Llanes y da cuenta de cómo para la verbena previa al día del santo se utilizaba uno y, para el día grande, el de la ofrenda de ramos, el otro:

Las que festejan á San Roque invencible lucieron ayer sus esbelteces aprisionando el escultural talle en valiosos mantones de Manila y hoy realizando su belleza con el típico y clásico traje de aldeana<sup>15</sup>.

En el archivo de *El Oriente de Asturias* se conserva una fotografía en la que se ve a un grupo de mozas con panderetas en la mano, junto a un *ramu* adornado con pañuelos o telas de colores, todas ellas ataviadas con paños de hombros en lugar de dengues y sin pañuelo a la cabeza. En la fotografía no consta noticia alguna sobre el lugar o la fecha en la que fue tomada, pero, según Manuel Maya Conde, corresponde a un *ramu* ofrecido por los marqueses de los Altares en La Carúa. Amada Sánchez recordaba cómo en sus años mozos tocó ramos en los que vestían con «ropina de cada día, de la mejor que tenías»<sup>16</sup>. En la Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies se conserva una fotografía fechada hacia 1920 en la que un grupo de mozas vestidas de calle tocan un *ramu* en honor de San Roque. Se sitúa en el concejo de Ribadesella y pertenece al fondo del periódico *El Progreso de Asturias*, editado en La Habana a partir de 1919. Ataviarse con estos preciosos mantones para acompañar los ramos, aunque el rito de ofrenda no fuese

<sup>14</sup> Romualda MARTÍN-AYUSO NAVARRO: «El traje regional. Oriente de Asturias», Xuan F. Bas Costales [ed.], *Dos estudios etnográficos sobre el oriente de Asturias (1920-1921)*, Gijón: Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2007, pág. 189.

<sup>15</sup> El periódico *El Noroeste* se fundó en Gijón en 1897, con una marcada ideología republicana. Desapareció en 1936, cuando había pasado a ser el portavoz del movimiento reformista asturiano.

<sup>16</sup> Amada Sánchez, natural de Vibañu, Llanes, nacida en 1924.

tan elaborado, fue costumbre en otras partes de Asturias y se mantuvo a lo largo del siglo xx, como en el caso de las ofrendas de algunos pueblos de los concejos de Cabrales y Cabranes.

*La ofrenda del ramu: la gracia de pedir y la gracia de devolver*

La ofrenda de ramos está compuesta por un juego de dones y contra-dones, surgidos a partir de la solicitud de un favor o gracia a las más altas instancias de lo espiritual y lo divino. El juego de dar y devolver comienza cuando una persona pide al santo o a la virgen de su devoción un favor especial. Las peticiones más abundantes eran las que se hacían por la curación de una enfermedad, aunque también se pedía por el regreso de un hijo que tenía que marchar a cumplir con el servicio militar, un padre que ruega que todas sus hijas se casen, o una mujer que lo ofrece por el buen parto y nacimiento de su nieto. Una vez obtenido el favor, el devoto tiene la obligación de cumplir su promesa, adquirida en el momento de hacer el voto, y para ello debe pagar el *ramu* y ofrecerlo en la iglesia. Esto conlleva buscar



Mozas vestidas con mantos de hombro para tocar un *ramu*, posiblemente en La Carúa. Fotografía desconocida, h. 1900. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Mozas de Ribadesella tocando un *ramu*. *El Progreso de Asturias*, La Habana, h. 1920. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO39919.

la estructura de madera, engalanarla con flores, cintas y otros adornos, pero sobre todo debe pagar el pan en forma de roscas que constituye la base del mismo. Así mismo, tiene que costear los cohetes y voladores que acompañan el festejo y a la pareja de gaita y tambor que habrá de abrir la comitiva. La promesa era vinculante hasta el extremo de que, si una familia no tenía dinero para cumplir con lo ofrecido, se salía a pedir por las casas de los pueblos vecinos para pagar el *ramu*, igual que se hacía cuando sobrevenía una desgracia y la petición era para casa quemada o vaca muerta.

Entre la obtención del favor y la efectividad de la ofrenda puede pasar un tiempo, un periodo en el cual el *ramu* está ofrecido, pero aún no se ha devuelto el don recibido. El inicio de las acciones para llevar a cabo la promesa comienza con la comunicación pública de que se va a pagar el *ramu* y se señala la fecha para el mismo. El devoto o familia de devotos que realiza la ofrenda buscará entonces a los mozos que lo llevarán en andas y a las mozas encargadas de tocarlo. A las primeras a las que se llama es a las mozas

o moza del tambor, dependiendo de si lleva uno o dos. Decir que no es un desprecio para la persona que hace la ofrenda, por lo que normalmente se acepta, pasando a ser la parte más visible de todo el ritual, pues el resto de las tocadoras y cantadoras forman un grupo más homogéneo. Muchas de estas mozas eran también llamadas para tocar el *ramu* de forma particular por parte de quien lo ofrecía, forzando de alguna manera a que se participase en él. Todavía hoy en día, uno de los mayores temores a los que se enfrenta un devoto del *ramu* es a que nadie quiera ir a tocarlo o el número de mozas sea tan pequeño que resulte ridículo, por lo que, al mismo tiempo que se está devolviendo un don, un favor obtenido, se está adquiriendo otra obligación de devolver al pedir a las mozas que acompañen la ofrenda, quedando comprometidas las de familia del devoto para restituir el don cuando las otras familias ofrezcan el suyo y tener que ir a tocarlo.

Elegidas las mozas o moza del tambor, más menos un mes antes del día de la fiesta comenzaban los ensayos para preparar el canto del *ramu*. En torno a esta actividad se creaba una *communitas* temporal femenina, compuesta por las propias tocadoras y por las encargadas de dirigir los ensayos con vistas a obtener el mejor resultado posible, manejando criterios relacionados con lo bien que cantasen, la edad o la estatura. Estos juicios de valor solían generar tensiones entre las que ordenaban y las ordenadas, pues las posiciones dentro del *ramu* no tenían el mismo valor ni el mismo prestigio social. El puesto de mayor estatus era el de moza de tambor, seguido de la que se situaba a su lado y la ayudaba en sus tareas, perdiéndose la notabilidad social a medida que se alejaban de ella, con lo que los puestos más separados eran los que se tenían en menos estima.

Al ser un canto de repetición, siempre había un grupo de mozas que eran las que iniciaban las cuartetos, constituyendo un conjunto conocido como «las de adelante» o «las de la primera fila». Las que contestaban pertenecían «a las de atrás» o «a las de la segunda fila», un lugar con menos prestigio y relevancia que si se participase en el grupo que comenzaba a cantar. Ser colocada en un puesto alejado del tambor o en la parte de la repetición podía ser objeto de disgustos, malestares y riñas entre las participantes en el *ramu*.

La misma Amada Sánchez recordaba cómo evitó un enfrentamiento en el primer día de ensayo para una ofrenda de *ramu* cuando cambió su puesto en la primera fila a otra moza que había sido relegada a la segunda y, al sentirse despreciada, amenazó con abandonar el ensayo y no participar en la ofrenda.

Un cronista de las fiestas de Llanes de 1862 da cuenta de esta diferencia entre las mozas de atrás y las de delante, referidas en este caso a las que son de la propia villa llanisca frente a las que proceden de los pueblos de alrededor, además de hacer notar como las señoritas de clase alta difieren en porte y distinción de las demás:

En dos dilatadas líneas las de la villa, y cien pasos más atrás las de los arrabales. En las primeras lucen más las argentinas y delicadas voces con la armonía de sus adornadas panderetas, y el ir entre ellas varias señoritas hechas un prototipo de la elegancia aldeana; pero en las segundas, los tamboriles y el eco más elevado de su voz, tiene también mucho de encantador, pues manejan además, con no menor destreza, sus engalanadas panderetas<sup>17</sup>.

Esta *communitas* temporal terminaba en el momento en el que el *ramu* era llevado hasta la iglesia y se terminaban los ritos marcados para su correcto ofrecimiento como acción de gracias para la imagen que había proporcionado el beneficio que había dado origen al mismo. Con la llegada de la fotografía y sobre todo con el progreso en los medios técnicos de la misma, los fotógrafos comenzaron a trasladarse también a los pequeños pueblos, con lo que hacer una foto de grupo, guardar memoria de todas las mozas que participaron en la ofrenda y de los mozos que llevaron el *ramu*, así como de la pareja de gaita y tambor que los acompañaron, pasó a ser una parte más del ritual de la ofrenda, el gesto que ponía punto final tanto al protocolo de la ofrenda como a la comunidad de mozas y mujeres que más activamente habían participado en la elaboración del mismo. Las primeras fotografías conservadas con fecha más antigua son, por el momento, las de Macario García, de 1889, que dan más una imagen completa del día festivo que del

---

<sup>17</sup> Protasio GONZÁLEZ SOLÍS: *op. cit.*, pág. 386.



*ramu* en sí. Sin embargo, la que se conserva en el archivo de *El Oriente de Asturias* y que Manuel Maya atribuye a Cándido García, realizada en Santa Marina en Parres hacia 1910, muestra la imagen específica de las mozas del *ramu* con el tambor en primera fila, los mozos del *ramu* al lado del mismo y la pareja de gaita y tambor, una iconografía que será habitual a lo largo de todo el siglo xx y que permanece vigente en numerosos pueblos.

### *El ramu como teatro*

Desde la perspectiva teórica de Victor Turner, la ofrenda de *ramu* no dejaría de ser una representación teatral de la creencia religiosa de una comunidad. No basta con devolver un don, esta devolución debe hacerse mediante una exhibición social de la misma, tanto para hacer manifestación pública de la misma como para conseguir la participación, aprobación y admiración de la gente, un acto simbólico no solo de la fe, sino del poder económico para organizarlo y del poder social para convocar el rito y llevarlo a cabo. Precisamente para lograr este éxito se busca a las mejores tocadoras de tambor para que lo acompañen, que tengan arte y carácter para dirigir el grupo y se busca que los mozos del *ramu* sean, precisamente, buenos mozos. Luego se espera



*Ramu* de Santa Marina de Parres. Fotografía atribuida a Cándido García, h. 1910. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Ordenación procesional de una ofrenda del *ramu*. Fotografía atribuida a Cándido García, Vibañu, h. 1920. Archivo de la autora.

que todas se sepan el texto de la letra que acompaña la ofrenda y que lo canten bien, que todas las panderetas vayan al unísono y que no haya tropiezos en el cántico. Al mismo tiempo, se espera que el desfile desde la casa del devoto hasta la iglesia, la procesión y la presentación del *ramu* se lleven a cabo con precisión y sin equivocaciones. A día de hoy, que se le caiga un palillo a la tocadora del tambor o se equivoque y se pierda se sigue considerando como una vergüenza, por muy bien que haya tocado el resto de la ofrenda. En una fotografía atribuida a Cándido García tomada en Vibañu hacia 1920 con motivo de las fiestas de San Pedro, se puede observar la distribución ordenada de la procesión, con la pareja de gaita y tambor al frente, los mozos con el *ramu*, las mozas que visten el traje de aldeana, «las aldeanas» sin más que lo cantaron y tocaron con los dos tambores al frente. Detrás de ellas, los sacerdotes celebrantes; y compartiendo el primer plano, el santo llevado en andas por los fieles y las cruces procesionales.

El cometido de las mujeres que lo dirigían en los ensayos era lograr que todo se desarrollase adecuadamente, cumpliendo el papel de directoras de escena, buscando la aprobación social y las alabanzas, tanto a la estética de la ofrenda —que el *ramu* estuviese *guapu* y bien engalanado— como a la ejecución —que estuviese bien ordenado y bien cantado—. *Armar el ramu*, colocar los *carretos* de pan y las flores de forma que resultase armoniosa y que, a la vez, no se cayesen de la estructura durante el camino y la procesión era otro de los cometidos de las mujeres expertas que prestaban su ayudaba al devoto. La acción en sí misma tenía lugar de forma no totalmente escondida, pero sí oculta a ojos del público, para que el efecto estético, la belleza de la ofrenda, quedase de manifiesto el mismo día en el que esta saliese. Aun así, no faltarían las voces críticas que encontrarían defectos, entrando aquí



Francisco Álvarez Lavandera, «Pancho el Barrileru». Cándido García, Llanes, h. 1895. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

las disputas de distintito signo que iban desde las rencillas entre familias a la rivalidad entre bandos festivos. De esta teatralización formaba parte la indumentaria de las mozas del *ramu*, de los trajes que aldeana que lucían, de lo bien *repicáu* que llevasen el pañuelo y de la gracia con la que lo vistieran<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Es difícil el papel del antropólogo *halfie* ante la perspectiva de contemplar sus propias acciones como una puesta en escena. Hacerlo supone «salir fuera» de todo el proceso del ritual en que se ha

Otra forma distinta de teatralización del traje de aldeana como parte de un espectáculo público es su pronta asociación con la interpretación de las danzas populares llaniscas, espacialmente con el Pericote. La interpretación de este baile de triadas es uno de los motivos por los que Amalia Lombán pedía la ya tantas veces citada acción de vestirse como las aldeanas. Uno de sus más célebres intérpretes a finales del siglo XIX y principios del XX fue Francisco Álvarez Lavandera, «Pancho el Barrileru», al que retrató Cándido García hacia 1895 rodeado de mozas vestidas de aldeana.

### *Los cuerpos intervenidos*

No todas las mujeres podían tocar o participar del rito del *ramu* y es aquí cuando la asociación entre edad, estatus social y cuerpo adquiere protagonismo. El cuerpo de una moza vestida de aldeana no es un cuerpo ordinario: se singulariza. Mientras que el traje se democratiza, en tanto que su uso se extiende a todas las clases sociales, son pocas las mozas que pueden vestirse con él y participar de la ofrenda. La pureza de las niñas queda al margen de toda duda, pero solo las rapazas a las que se les atribuía un cuerpo virgen (que lo fuesen o no pertenecía a la intimidad de la persona) podían intervenir en el rito. Casadas, paridas sin marido, prostitutas de pueblo y solteras que pasaran de los veinticinco años —las conocidas como *mocivieyas*—, quedaban excluidas de participar en el *ramu* y, por lo tanto, de vestirse de aldeana. María Santoveña Celorio, nacida en Vibañu en 1901, confeccionó y estrenó un traje de aldeana a comienzos de la década de 1920 que solo utilizó una vez en la vida. Quedó embarazada y se casó prácticamente al mismo tiempo de estrenarlo, pasando a ser utilizado después por sus hijas y sobrinas<sup>19</sup>.

---

participado como moza de pandereta, moza de tambor, directora de ensayos y armadora de *ramu*, acciones en las que se cosecharon críticas y alabanzas, y verse a uno mismo como actor de una obra escrita por la norma y la costumbre para mayor renombre de quien expresa, mediante la fastuosidad de la función, una sencilla acción de gracias. Es imposible, a pesar de todo el extrañamiento que el antropólogo ponga en su acción interpretativa, verse a uno mismo como «el otro».

<sup>19</sup> María Santoveña Celorio, «Madre la de la Texa» (Vibañu, 1901-1993).



Este cuerpo virginal recibía, además, cuidados específicos. La moza que iba a tocar el *ramu* debía comer bien el día de antes y no realizar esfuerzos que dejaran marcas de agotamiento en su rostro, por lo que se la mandaba a dormir temprano para que su aspecto fuese descansado. El maquillaje, asociado en aquel entonces con mujeres coquetas, casquivanas y de vida «fácil», se permitía en este contexto con tal de que la moza luciese lo más bella posible. En ocasiones, esto suponía tener que alterar artificialmente la forma de su cuerpo. No todas las familias se podían permitir tener un traje de aldeana y lo habitual era que en las casas hubiese uno solo. Si a la moza el traje le quedaba muy justo, poco se podía hacer, salvo utilizar un añadido en la parte posterior del dengue o disimular la abertura de la saya, pues ni la longitud de esta o de la chaquetilla se podía alargar. Sin embargo, si el traje quedaba grande, se ataba alrededor de la cadera de la moza una toalla, para que la falda asentase bien y se pudiera ceñir mejor la cintura. Para que el dengue sentara bien al pecho, se procedía a colocar igualmente rellenos artificiales que agrandasen el busto. De la misma manera las enaguas se almidonaban para que el traje tuviese más vuelo, por lo que, muchas veces, lo que iba bajo la tela era un falso cuerpo, arreglado artificialmente para conseguir una determinada apariencia estética: la de una moza lozana y guapa bien vestida de aldeana. Esta habría de soportar el escrutinio al que la someterían amigos y convecinos, junto al resto de participantes en el día de la fiesta. La crítica acerca de quién estaba más guapa o mejor vestida formaba parte intrínseca y aún lo forma de la ofrenda del *ramu* tanto como el propio ritual. Hoy, los trajes se alquilan de acuerdo con la talla de la moza y las propias casas de alquiler tienen gente responsable de vestir a sus clientas, con lo que las críticas recaen ahora sobre la calidad del servicio prestado por estas y no sobre la pericia de las mujeres de la casa que vestían mal a sus familiares. En la fotografía de un *ramu* en Vibañu tomada por Ramonín Rozas hacia 1945, se aprecia cómo algunas de las participantes llevan trajes que les quedan cortos, otras lucen dengues que les quedan pequeños y otras visten chambras demasiado grandes.

Una característica destacada de las ofrendas de ramos es la capacidad



que tienen para asimilar los cambios que se producen en la sociedad. Desde un principio, los cuerpos enfermos, contrahechos o mutilados no participaban habitualmente de los ramos y su presencia, aunque criticada, no quedaba completamente excluida. En una fotografía de Gilardi, una muchacha coja con un alza el zapato posa ante la cámara con la pandereta en la mano. Milagros Valle sufrió una poliomielitis infantil que le causó una pronunciada deformidad en los pies, por lo que fue conocida siempre con el sobrenombre de «La Coja». Esto no le impidió tener su propio traje de aldeana y tocar el *ramu* en repetidas ocasiones durante su juventud<sup>20</sup>.

Al igual que el traje se adaptó a la moda del siglo xx, los cuerpos que podían vestirse con el mismo se fueron ampliando a medida que ganaban visibilidad social. La edad de la soltera dejó de tener importancia, las casadas comenzaron a participar del *ramu* y los cuerpos de toda edad pudieron vestirse de aldeana, olvidada la pureza del cuerpo virgen requerida para el rito. En 2008, en la fiesta de Nuestra Señora del Rosario en Cortines, parroquia de Caldueña, una mujer de avanzada edad declaraba después de haber tocado el *ramu*: «Vistime [de aldeana] de moza, vistime cola h.iya y con la nieta. Hoy vistime con la biznieta y espero que non sea



Adolescente vestida de aldeana, algunas de cuyas prendas no son de su talla. Ramonín Rozas, Vibañu, h. 1945. Archivo de la autora.



Una joven coja vestida de aldeana. Gilardi, h. 1900. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO17750.

<sup>20</sup> Milagros Valle, fallecida en Llanes a comienzos de los años noventa (Vibañu, Llanes).

la última»<sup>21</sup>. Incluso mujeres que no viven de acuerdo con las normas y preceptos de la Iglesia, como las divorciadas o quienes en otros tiempos habrían quedado apartadas de la fiesta por su viudedad, tocan hoy el *ramu* vestidas de aldeanas. Así mismo, las mujeres inmigrantes o de etnias hasta hace poco apartadas también se incluyen el ritual, por lo que no es raro encontrar mozas mulatas o gitanas formando parte de la ofrenda. Todas ellas vistiendo las mejores galas y maquillados sus rostros para ofrecer la mejor imagen, para estar bien guapas y sin artificios que ensanchen las caderas o den vuelo, que es gusto del presente, del ciclo modal en el que nos encontramos, lucir una imagen lo más fina y delgada que se pueda.

### *Vestidas para el recuerdo*

Junto a la intencionalidad de vestirse de aldeana para el ritual festivo, aparece otra intencionalidad diferente para la que también se lucían estas galas, y es la de hacerse un retrato de estudio, generando un momento único para perdurar en la memoria. Más allá del origen modal y social y del traje de aldeana, lo cierto es que caló muy pronto entre todas las clases sociales; no solo de Llanes, sino del oriente de Asturias. Con él se asistía a festejos, se bailaba y se posaba para la fotografía. Igual que con otras formas de presentar el mismo lecto indumentario de traje asturiano, las mujeres vestidas de aldeana posaron muy pronto para el fotógrafo. Al principio, apenas con una pandereta o un abanico por todo acompañamiento. A medida que el tipismo se iba introduciendo en el retrato, las mozas posaban, igualmente, fingiendo industriosas tareas del campo o rodeadas de elementos que recuerdan el hogar. La moza fotografiada por Cándido García hacia 1895 muestra en la pandereta el bando al que pertenecía y la propia fotografía enseña los desperfectos del paso del tiempo y los agujeros de los clavos que un día la sujetaron a la pared. El mismo Cándido que, tiempo después, retratará a una moza con un clásico de la iconografía evocadora del mundo

---

<sup>21</sup> «Me vestí de moza, me vestí con la hija y con la nieta. Hoy me vestí con la biznieta y espero que no sea la última».



Cándido García, Llanes, h. 1895. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Cándido García, Llanes, h. 1915. Archivo de la autora.

rural astur, la *guiyada*, mientras que en la otra mano lleva una *zapica*, una jarra de madera de las que antaño se utilizaban para la sidra y otros licores, mientras que un carro de *baretas*<sup>22</sup> y un *horru* le sirve de fondo.

Estos retratos sirven para ver la evolución del traje y cómo en él se pueden apreciar los cambios en la moda femenina sin que su concepción estética fundamental sufra mayores alteraciones. Daniel Álvarez Fervienza retrató a la tía Consuelo hacia 1890 con un traje adornado con fina pasamanería de color claro. En 1905 Una moza vestida con un traje de aldeana con adorno de pedrería posa con la pandereta que vincula al traje con las ofrendas de ramos. En 1917 es Cándido García el retrata a un tres personas en actitud de bailar el Pericote, baile identificativo de Llanes caracterizado por tener como base una tríada formada por dos mujeres y un hombre en lugar de la habitual pareja.

La familia del fotógrafo aficionado Miguel Rojo Borbolla, perteneciente

<sup>22</sup> Las *baretas* son las finas varas de avellano que, entretejidas, se utilizan para hacer paredes y celosías.



Mujer vestida de aldeana. Reverso manuscrito: «Recuerdo a mi querida María. Tu tía Consuelo». Daniel Álvarez Fervienza, Llanes, h. 1890. Archivo de *El Oriente de Asturias*.



Mujer vestida de aldeana. Reverso Manuscrito: «Sarita Noriega Portilla. Cue. Abril 7 de 1904». Gilardi, Llanes. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

Dos mujeres vestidas de aldeana junto a un hombre ataviado con el *traje de porruanu*. Reverso manuscrito: «Parres, 6 de octubre de 1917. A nuestra querida amiga Isaura Eloísa. Srta. María Álvarez». Cándido García, Llanes. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO16372.



a la clase acomodada de comerciantes asturianos en Madrid, guarda memoria de las etapas vividas por las diferentes generaciones de las mujeres de su entorno, fotografiadas con las estéticas sucesivas del traje de aldeana<sup>23</sup>. Los retratos ponen de manifiesto cómo el uso del traje de chaquetilla bolera se extendió rápidamente en el concejo limítrofe de Cabrales, de donde era originaria la familia Rojo Borbolla. En la primera fotografía se puede ver a Escolástica Borbolla, madre de Miguel Rojo, vestida con un traje de chaquetilla bolera que pertenecía a una hermana suya, retratada en Madrid hacia 1870<sup>24</sup>. La segunda es la hermana del mismo, Elisa Rojo Borbolla, retratada con la chaquetilla caída sobre el hombro de acuerdo con el estilo de la década de los setenta; fotografía firmada por P. Escribera<sup>25</sup>. La última es la de la hija de esta, Gloria González Rojo, en 1890, con el traje ya completamente tipificado como «de aldeana», con la chaqueta al hombro y la pandereta en la mano, en una fotografía de J. Mon, fotógrafo de origen asturiano que tenía estudio en Madrid ya desde los primeros años sesenta<sup>26</sup>.

El traje que lleva Escolástica Borbolla en la fotografía pertenecía a una hermana suya. No es un caso aislado. Una característica común a todo la evolución del traje de aldeana es que lo habitual era tener uno por familia, constituyendo un bien preciado que se dejaba en herencia a las generaciones

---

<sup>23</sup> *Miguel Rojo Borbolla. Fotografías de la vida campesina. Puertas de Cabrales (1904-1913)*, Juaco López Álvarez [ed.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2007. Hay diferencias entre las fechas propuestas para las imágenes que aparecen en este libro y las que les adjudicamos en el presente estudio. La revisión de las mismas se realizó de acuerdo con Juaco López Álvarez, editor de la publicación y transmisor de la memoria directa de la hija póstuma del fotógrafo, Gloria Rojo González, nacida en 1930, que fue la que se usó inicialmente para fechar las fotografías. Los criterios utilizando para la revisión no se basan tanto en las edades relativas de las distintas generaciones que se aportan el libro y que pueden resultar confusas, como en las dataciones conocidas en las que se pueden situar las fotografías y sus autores, así como también en sus formatos y también por la indumentaria que lucen en ellas. Aun así, las atribuciones de nombres y de autores de las fotografías pueden ser objeto de discusión. Las fechas de los trajes son más correctas de acuerdo con otros documentos fotográficos fechados y conservados en el archivo de *El Oriente de Asturias*.

<sup>24</sup> Manuel Alviach se instaló en Madrid, en la Puerta del Sol, en 1868. Vid. Antonio GÓMEZ IRUELA: «Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía», *Paperback*, 6, 2008.

<sup>25</sup> Sin datos de este fotógrafo.

<sup>26</sup> Datos biográficos en línea, <http://talarenweb.blogspot.com.es/2011/03/juan-alvarez-mon-gran-fotografo-de.html> [consulta: 18.09.2014].





Escolástica Borbolla con traje de chaquetilla bolera, datada por la familia en 1880. La fecha más adecuada por la indumentaria es h. 1870. Col. de la familia.



Elisa Rojo Borbolla con la chaqueta caída sobre el brazo. Fechada por la familia en 1872. Col. de la familia.



Gloria González Rojo con el traje de aldeana. La familia propone para esta fotografía la fecha de 1890. Col. de la familia.



Mozas tocando el *ramu* en Debodes (Caldueño). La primera por la derecha es Carolina Zapatero Amieva, con el traje propiedad de la familia. Fotógrafo desconocido, h. 1950. Archivo de la autora.

venideras. Mi bisabuela María del Carmen Teresa Alonso tenía uno que dejó a mi abuela María Amieva Alonso<sup>27</sup>, quien lo utilizó en su juventud. Luego fue usado tanto por mi madre Felisa Zapatero Amieva como por su hermana Carolina Zapatero Amieva. Sufrió diversas transformaciones en el mantenimiento de las cintas de terciopelo e incluso se tiñó de rojo sobre su primitivo color beis, para desmontarse en su mayor parte y reutilizar la pedrería en la confección de mi primer traje de aldeana de niña, que aún conservo. La única pieza que permanece en la familia ahora y desde el siglo XIX es el dengue, varias veces restaurado y aún hoy utilizado ocasionalmente para exposiciones y conferencias.

<sup>27</sup> María Amieva Alonso (Debodes, Caldueño, Llanes, 1896-Molins de Rei, Barcelona, 1980).

## EL MITO DE LOS INDIANOS

El uso de esta indumentaria siempre se ha asociado con el de los indios<sup>28</sup>. Ciertamente que estos tuvieron una importante presencia en las fiestas, a las que ayudaban a subvencionar con sus generosos donativos. Otra cosa muy distinta es que influyesen directamente en la evolución del traje de aldeana. Este, como ya se apuntó más arriba, está más relacionado con las clases burguesas y nobiliarias vinculadas con la villa de Llanes y muchas de ellas residentes en Madrid, donde estarían al tanto de las innovaciones y nuevas tendencias en la moda, entendida aquí en el sentido que Barthes le daba al término, de cambios rápidos y constantes en los detalles más destacados del adorno y el colorido. Esas modas iban de París a América y no viceversa. En enero de 1888 se publicaba en Madrid el primer número de *La Última Moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana*, precisamente para divulgar las novedades que llegaban de París<sup>29</sup>. El progresivo aumento del adorno, que tanto parecía ofender a García Mijares, tendría más que ver con el gusto de los asturianos en la capital, fuese esta «asturianidad» real o de sentimiento, que con la influencia de los indios. Estos, mayoritariamente hombres, pagarían a las mujeres de su familia las mejores galas y mandarían confeccionar los mejores trajes que se pudieran permitir, de acuerdo con los dictados del gusto de la época y de los estamentos verdaderamente influyentes. En la fotografía de una mujer joven retratada en Argentina, se puede advertir como las modas europeas eran seguidas por las clases pudientes del Nuevo Mundo, al compararla con el retrato de una mujer firmado por Fernando del Fresno en Oviedo y otro hecho en París. Todas siguen el mis-

<sup>28</sup> Según María Magdalena Fernández Peña Bernaldo de Quirós: «A los emigrantes que lograron hacer fortuna se les denominó «indios». El fenómeno indiano no fue una gesta gloriosa, sino un drama para muchos jóvenes que no vieron otra salida más que la emigración. Se asocia el término «indiano» con riqueza, pero solo una minoría alcanzó el triunfo, una gran mayoría fracasó en dicho intento».

<sup>29</sup> *La Última Moda. Revista Ilustrada Hispano-Americana* fue fundada por Julio Nombela y su periodicidad era quincenal. Se dejó de publicar en 1927. La Hemeroteca Municipal de Madrid conserva un gran número de ejemplares entre 1888 y 1898. No fue la primera: *La Violeta. Revista Hispano-Americana de Literatura, Ciencias, Teatros y Modas*, publicada en Madrid entre 1862 y 1866, ya ponía en el subtítulo su vocación de información hacia los países de ultramar.





Fotógrafo desconocido, Argentina, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO38175



Ramón del Fresno, Oviedo, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO31439.



Fotógrafo desconocido, París, h. 1875. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36882.

mo gusto estético en el vestir, con los drapeados y las mantillas, así como también en los adornos, ocupando sus manos con un abanico rematado una mota colgante.

Un indiano, por muy enriquecido que hubiese vuelto de las Américas, nunca gozaría del mismo estatus que aquellos que podían presumir de rancio abolengo o de una formación académica e intelectual de la que muchos de los emigrados carecían. Por muy adinerados que volviesen, el haber salido de los más bajos estamentos de la miseria y haber tenido que marchar para medrar y buscar fortuna no se olvidaba, por lo que eran, en muchas ocasiones, mirados por encima del hombro incluso por aquellos que habían hecho su riqueza de una forma similar en Madrid o fuesen herederos de quienes en otros tiempos habían ejercido los más bajos oficios, para ir subiendo poco a poco en el escalafón social. Vicente Pedregal Galguera dio cuenta de esta situación, no por poco explícita menos cierta, en el cuento titulado *Quico el del Coteru*. Los amores entre una señorita de la nobleza y el *indianu* que, pese a haber vuelto enriquecido, no dejaba de ser el hijo de un pobre labriego, terminaron de forma trágica cuando la novia murió en un accidente causado por su padre, quien, «inconsciente, pero fatalmente, derrama la sangre roja de su hija en defensa de la azul que creía corría por sus venas»<sup>30</sup>.

María Amieva contaba cómo algunas mozas de su época habían comprado telas para hacerse un traje de aldeana con el dinero de sus hermanos indianos, no que estos les hubieran traído los tejidos, los adornos o la misma idea de hacerse el traje. Es más, María Balmori Concha consideraba aquellos trajes engalanados con aplicaciones importadas de América como un ejemplo de mal gusto, por más que quien las llevase lo hiciese con orgullo por ser un obsequio familiar<sup>31</sup>. Este mal gusto en el vestir atribuido a los indianos parece ser un apriorismo como tantos otros referidos a ellos. En *La Moda Elegante* de octubre de 1866, en el artículo firmado por G. de P. que lleva por título «El indiano», se puede encontrar una referencia directa a tal falta de galanura:

<sup>30</sup> *Cuentos y Leyendas*, Llanes: El Oriente de Asturias, 1981 [Temas de Llanes, 27].

<sup>31</sup> María Balmori Concha, «Güela la de Los Coetos» (Vibañu, Llanes, 1909-1995).



Con facilidad conoceréis a nuestro hombre: le veréis grave, pero afable y cariñoso en ocasiones con su levita negra, su pantalón, por lo regular a grandes cuadros escoceses, claros y oscuros, chaleco verde, amarillo y encarnado (los indios son muy aficionados a los colorines), que surca una larga cadena de reloj tan gruesa y fuerte como la amarra de un buque de alto bordo, y su sombrerito hongo en los días de trabajo y de copa alta en los feriados. Por lo regular sus dedos están cuajados de enormes sortijones de brillantes y esmeraldas y topacios, y para que todo el mundo los admire acciona sin cesar cuando habla<sup>32</sup>.

Tratándose de una revista de modas, es normal que haga juicios de valor sobre la indumentaria, pero no parece que el atuendo del indiano difiera mucho del de otros elegantes de la época, de los que se pueden encontrar algunos ejemplos en las *cartes de visite*, posando junto a la historiada silla tan común en estos retratos y que, por sí misma, marca un ciclo corto en la moda y la estética de las fotografías en este tipo de soporte. Con su levita ribeteada y pantalón de rayas, enseñando la cadena del reloj intencionadamente mediante el gesto de la mano en el bolsillo, su imagen no se aparta mucho de la que se describe para la estética del indiano, componiendo los dos la figura de hombres vestidos a la moda del momento, con mayor o menor gusto personal. Al lado, la imagen de dos emigrantes en Méjico entremezcla las ropas con pantalón claro y telas a cuadros con las chaquetas cortas propias de los trajes de calzón corto de las modas campesinas.

Desde el momento en el que abandona su casa, el emigrante se convierte en «el otro». Otro para el país al que llega, donde solo es un emigrante, y otro para la sociedad que deja atrás. Segregados de su grupo original por la emigración, aun conservando los lazos familiares y ostentando una posición económica muy superior, el indiano nunca volverá a ser admitido completamente en su sociedad de origen: ni entre las clases bajas de las que salió para poder prosperar, precisamente porque lo consiguió, ni tampoco entre las clases pudientes porque no pueden olvidar sus orígenes humildes.

---

<sup>32</sup> Vid. Francisco CRABIFFOSE CUESTA: *Asturianos...*, donde aparece una interesante colección de fotografías de indios retratados en América. Van vestidos con traje de chaleco y tocados con sombreros, todos ellos a la moda masculina del momento en el que se hizo el retrato.

Difícil es que con este inestable estatus social se puedan convertir en árbitros y orquestadores de la moda (algo que ha correspondido, tradicionalmente, a nobles y burgueses) pero sí que contribuyeron, mediante el uso y el encargo de la confección, a la aceptación y difusión de aquellas en las que pudieran hacer ostentación social de su poder económico. En el relato corto firmado por Gregorio Martínez Sierra en la revista literaria *La Lectura*, en 1904, bajo el título «Aldea», una narración de las tristes ilusiones otoñales entre un indiano y su sobrina, se cuenta cómo no son nuevas modas las que vienen de allende el mar, sino dinero para vestir mejor:



Hombre vestido a la moda de los años setenta del siglo XIX. Reverso manuscrito: «A mi querido primo Manuel Gutiérrez dedica este retrato en prueba de q le quiere, este su primo Paco. Firmando con toda fe Madrid 20 de Marzo, de 1876». Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO36898.



Emigrantes en Méjico ataviados con las chaquetas cortas propias de las modas campesinas y los pantalones largos del estilo burgués. Fotógrafo desconocido, Méjico, h. 1875. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

Aún no hace un mes que llegó al pueblo Juancho, y ya Celesta gasta saya de merino negro y pañuelo de talle con flecos; Quico tiene calzones de pana y fuma del estanco; Celestín y Juanín y Rogelia calzan botas traídas de Gijón<sup>33</sup>.

Más que importar o crear una indumentaria señalada para la mujer, hay que valorar la importancia de este colectivo de inmigrantes en la difusión del traje de aldeana, que asimiló rápidamente por asociación con otros grupos de alto estatus social y al que, más que importar, exportarían desde Asturias hacia sus países habituales de residencia, pasando a formar parte de las celebraciones festivas en memoria de la añorada patria en fechas muy tempranas. En Méjico se documenta en 1890 una fiesta en honor de la Virgen de Covadonga que tuvo lugar en la finca de Coapa, por aquel entonces propiedad de José Toriello. Con ella se pretendía recaudar fondos para la sociedad benéfica de ayuda a los emigrantes La Junta Española de Covadonga. El conjunto lo componen al menos cinco fotografías y la que se destaca aquí corresponde a un grupo de mozas que se retrataron con el traje de aldeana, con sus dengues engalanados y sus vistosos mandiles, pero sin pasamanería en la falda y sin la característica chaquetilla al hombro. Esta fotografía se ha publicado como perteneciente al año 1887<sup>34</sup>, lo que situaría al traje de aldeana en América en fechas muy tempranas. Sin embargo, Francisco Crabifosse<sup>35</sup> recoge la reseña que sobre este festejo realizó *El Correo Español* el 12 de octubre de 1890, ilustrada con dibujos extraídos de estas fotografías e identificando a los protagonistas. Esta datación, mejor documentada que la de 1887, es posterior a las de Macario García en las que se documentan mozas vestidas de aldeana en las fiestas de LLanes, por la secuencia cronológica hace pensar en que la influencia iría de Asturias hacia América y no al revés. Por esta misma época de finales de los años ochenta y principios de los noventa, se documentan fotografías de mozas vestidas de aldeanas tomadas en Llanes, con la indumentaria ya con todas sus características completas, pertenecientes al trabajo de Álvarez Fervienza, Baltasar Cue o, un poco más

---

<sup>33</sup> Gregorio MARTÍNEZ SIERRA: «Aldea», *La Lectura*, IV, 2, 1904.

<sup>34</sup> Gausón FERNANDE: *op. cit.*, pág. 228.

<sup>35</sup> Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *Asturianos en América...*, págs. 46-47.



Mujeres vestidas de aldeana en Méjico para una fiesta celebrada el 8 de setiembre de 1890. Fotógrafo desconocido. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

tarde, a un joven Cándido García, que iniciaría su obra a mediados de los años noventa del siglo XIX.

No es que aquí se quiera disminuir la importancia que los indianos tuvieron en la sociedad a finales del siglo XIX y principios del XX, no solo de Llanes, sino de toda Asturias. Fueron mecenas, impulsores de obras públicas, fundadores de escuelas para la mejora de la instrucción pública y benefactores de sus poblaciones de origen. Esto ha hecho que, en muchas ocasiones, se les considere como los elementos únicos de la dinamización social de la época, una suerte de *factotum* sin los cuales nada era capaz de progresar. Es necesario poner su influencia en perspectiva y entenderla dentro del conjunto de otras clases poderosas no menos influyentes, conformadas por los asturianos en Madrid —nobles, políticos, comerciantes, burgueses acaudalados, en definitiva— y de las élites locales, entre las que destacaban tanto los miembros relevantes de la administración y la función pública, como los profesionales liberales de entonces, tales como médicos y abogados. Por la proximidad inmediata, estas estarían en mejor posición para influir en las clases populares, frente a los indianos que visitaban ocasionalmente su tierra vestidos al gusto predominante en el momento.



Indianos con una niña vestida de aldeana. Fotografía desconocida, h. 1920. Col. Muséu del Pue-  
blu d'Asturies, FFO28794.



## EL TRAJE DE PORRUANU

Con este nombre se hace referencia a una indumentaria masculina que se documenta fotográficamente a principios del siglo xx. Esto no quiere decir que no puedan existir fotografías de finales del siglo xix con esta indumentaria singularizada, pero ninguna de ellas forma parte de los archivos consultados. La denominación la hace referencia a una pueblo de Llanes, Porrúa, lo que se ha explicado argumentando que uno de los últimos en vestir el traje de calzón corto fue precisamente un natural de esta localidad, quedando asociado el nombre de *porruanu* con una tardía pervivencia de la indumentaria masculina de principios del siglo xix en Llanes. Yolanda Cerra recoge información con respecto a esta denominación, relacionándola con la especificidad de la aldea de Porrúa debido a «la rusticidad de su paisanaje y su decisiva orientación ganadera»<sup>36</sup>. La autora de este libro expuso en un trabajo anterior dedicado a las indumentarias tradicionales llaniscas una teoría diferente de la del residuo indumentario, enlazándolo con la cría de las ovejas y con la existencia de un paño de calidad, el *pañu porruanu*, por lo que este traje de prestigio pasaría a denominarse *traje de pañu porruanu*, deviniendo en *traje porruanu* por economía lingüística. García Mijares escribe:

...pudiendo asegurarse que a comienzos del presente siglo existían sólo en la villa de Llanes más de doscientos telares, que daban ocupación a igual número de mujeres, de los que salían los envidiados lienzos de cáñamo o lino, las artísticas mantelerías; el sayal, el sayalín y las tan apreciadas mantas de Porrúa<sup>37</sup>.

En su aspecto formal, el *traje de porruanu* se caracteriza por los adornos en tela negra a la manera de remontas que se colocan en los calzones y la chaqueta, así como por los chalecos coloridos y por la costumbre de llevar los brazos por fuera de la sisa abierta de la manga, dejando ver el blanco de la camisa. Los adornos han evolucionado desde las primeras imágenes, pero manteniendo una unidad estética en el tiempo. Hoy, vestir este traje es parte

36 Yolanda CERRA BADA: *op. cit.*, pág. 196.

37 Manuel GARCÍA MIJARES: *op. cit.*, pág. 478.



Fernando González, Vibañu, 2008. Archivo de la autora.

del rito del ofrecimiento del *ramu* y las casas de alquiler los ofertan al igual que el de aldeana, pero su origen y afianzamiento parecen haber discurrido por caminos diferentes al del traje de aldeana.

Independientemente de que en el imaginario popular pueda quedar la asociación del *traje de porruanu* con cierta resistencia particular de los naturales de esta aldea a abandonar la indumentaria de calzón corto, una serie de acciones sociales ideológico identitarias, apoyadas en un reducido número de fotografías, permiten plantear un inicio diferente para el singular atuendo de los llaniscos. Yolanda Cerra reproduce una información directa de Cayetano Rubín de Celis recogida por la autora en 1994, a punto de cumplir el informante 99 años, en la que este relata:

De porruanu no se vestía nadie... Durante muchos años solo se vestía el gaiteru de La Portilla. En Cambio, en Méjico, de esa época tengo yo una foto de mi padre», refi-

riéndose a las fotografías ya comentadas anteriormente de la fiesta celebrada en Méjico en 1890 y que habrán de tener una singular importancia en esta cuestión<sup>38</sup>.

Esta afirmación sobre que *de porruanu* no se vestía nadie puede entenderse desde dos perspectivas diferentes. Una sería tomando el *traje de porruanu* ya como una especificidad singularizada separada de otras indumentarias tradicionales masculinas. La otra sería entender el término *porruanu* como la forma particular empleada en Llanes no solo para este traje en particular, sino para toda la acción por la cual un hombre se reviste de una determina identidad, la asturiana en general o la llanisca en particular, mediante esta ropa; un acto que, como hemos visto, no tuvo especial predicamento entre los hombres a finales del siglo XIX y principios del XX salvo para cuestiones relacionadas con el folclore y la festividad, como indica Rubín de Celis señalando a Manuel Rivas, «El Gaiteru la Portilla»<sup>39</sup>. Dos fotografías sirven para ilustrar este concepto de traje asturiano y *traje de porruanu*. En la primera se puede observar un *ramu* de niñas y niños, vestidas ellas de aldeana y ellos de asturianos, entendido este atavío como cualquier otro que se pudiese encontrar en otras otra parte de Asturias y siguiendo la costumbre instaurada tiempo atrás de vestir a los niños con esta indumentaria propia de los adultos con vara en la mano incluida, salvo por que llevan los brazos por fuera de la chaqueta saliendo por la sisa abierta entre esta y la manga. En la segunda aparece el citado Gaiteru de La Portilla con un traje adornado con remontas negras que se puede entender ya como *de porruanu* y diferenciado de otros trajes masculinos asturianos de calzón corto.

Es el conjunto de fotografías identificadas como pertenecientes a una fiesta del día de Covadonga celebrada en Méjico el 8 de setiembre de 1890, se insiste en la fecha por la importancia de la misma, la que sirve como punto de partida para una argumentación diferente sobre el origen de esta forma particular adoptada por el traje asturiano de hombre en Llanes. En

38 Yolanda CERRA BADA: *op. cit.*, pág. 196.

39 Manuel Rivas de la Fuente nació en La Portilla, Llanes, en 1884 y falleció en Alevia, Peñame-llera Baja, en 1956. Fue un gaitero de renombre que actuó varias veces ante la familia real. En línea, <http://www.picopenamellera.es/huellaDesarrollo.php?id=32> [consulta: 12.10.2012].



*Ramu de niños. Cándido García, h. 1895. Archivo de El Oriente de Asturias.*

la fotografía que ilustra este párrafo el primer hombre identificado por la izquierda y que está sentado es Cayetano Rubín de Celís, padre del informante de Yolanda Cerra. Su sobrio atuendo contrasta con los historiados trajes que llevan el resto de los participantes en la romería, particularmente el de Andrés Toriello, también sentado y primero por la derecha, al que ya se hizo mención cuando se analizó la cuestión al hablar de los asturianos en América, los cuales mantuvieron su propio código estético en la reproducción del traje asturiano, como explica Francisco Crabiffosse:

Ciertamente se puede hablar de una auténtica moda en estos años finales del siglo XIX, en la que el traje regionales empleado sobre todo por los varones como una clara afirmación de su identidad asturiana, que se vincula con las reivindicaciones de origen romántico que influyen del mismo modo en la valoración de la lengua asturiana que se constata en la prensa de la emigración en este periodo<sup>40</sup>.

Esta moda parece haber influido directamente en los llaniscos que, por circunstancias festivas y folclóricas, usaban en traje asturiano. En una fotografía atribuida a Baltasar Cue, fechada entre 1892 y 1894 y conservada en

<sup>40</sup> Francico CRABIFFOSSE CUESTA: *Asturianos...*, págs. 44-45.



Manuel Rivas, «El Gaiteru La Portilla», retratado vestido de *porruanu* en Alevia.  
Fotógrafo desconocido, h. 1955. Col. Muséu del Pueblu d'Asturies, FFO17678.

el Archivo de *El Oriente de Asturias*, Francisco Álvarez Lavandera, «Pancho el Barrileru», viste un traje con la influencia de las chaquetas de estilo militar de las que, con sus ornamentadas remontas y destacadas botoneras, se utilizaron en Cuba en la década de 1880, siendo captadas por los fotógrafos de la época. No se ha encontrado documentación sobre una temprana presencia en Cuba de este conocido bailarín que justificase el uso temprano de este estilo del traje asturiano en Llanes<sup>41</sup>, ni se han documentado hasta el momento otras imágenes suyas vestido con esta misma chaqueta, pero la

<sup>41</sup> Se considera que la primera visita del bailarín a Cuba fue a principios del siglo xx. Vid. VV.AA: *Llaniscos de la A a la Z. Diccionario biográfico*, Llanes: El Oriente de Asturias, 2009.





Francisco Álvarez Lavandera en una fotografía atribuida a Baltasar Cue, entre 1892 y 1894. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

estética de la prenda es igual a la que se observaba en la isla diez años antes de la fecha de la mencionada fotografía.

De las fotografías conservadas de la fiesta de Coapa hay que destacar una en particular en la que los hombres portan en andas un *ramu* y llevan la chaqueta puesta, pero los brazos por fuera de la manga, como lo hacen los niños en la foto del *ramu* de niños fechada cinco años más tarde y que habrá de ser una de las características estéticas a la hora de vestir este traje, que se une a las historiadas aplicaciones que lo adornan.

Existe un gran número de documentos gráficos en los que aparecen



Ofrenda del *ramu* en una finca de Coapa, Méjico, el 8 de setiembre de 1890. Archivo de *El Oriente de Asturias*.

hombres que llevan los brazos por fuera de las mangas de la chaqueta. Así era el traje que Cándido García ponía a disposición de sus clientes, permitiéndoles posar con el atuendo del país: un *traje de porruanu* con remontas negras sobre un paño más claro, cuya distribución en mangas, pechera y perneras recuerda a las historiadadas interpretaciones de inspiración militar que primero se documentaron en Cuba y después en Méjico, en las que la chaqueta ya no se lleva terciada al hombro, sino puesta con las mangas libres. La imagen en principio más antigua que se conserva de este atuendo en particular, ya identificado sin duda como un *traje de porruanu*, es la perteneciente al Muséu del Pueblu d'Asturies y en él fechada hacia 1900, en la que los intervinientes en una obra de teatro se retratan con un *gaiteru* vestido con un traje de *porruanu*.

En el archivo de *El Oriente de Asturias* se conserva una fotografía tomada con motivo de la visita de la infanta Paz de Borbón a Asturias en mayo de 1914. La imagen recuerda las palabras de Cayetano Rubín de Celis, cuando señalaba quiénes se vestían de *porruanu*. A la derecha, aparece el Gaiteru la Portilla con su indumentaria diferenciada junto a otro mozo vestido de asturiano sin las características remontas del atuendo de *porruanu*, pero sin vestir las mangas de la chaqueta. A la izquierda, un hombre vestido con el traje del

estudio del fotógrafo Cándido García; el mismo traje con el que se retrataron la triada de dos aldeanas y un *porruanu* en 1917; el mismo con el que se retrató un mozo en grupo familiar formando una composición de ambiente folclórico en el estudio y en cuyo reverso manuscrito se lee: «Este le recordando mis vailes sanmiguelinos. Por todos. M<sup>a</sup> Galguera 16-8-1921». Un año antes de que el fotógrafo falleciese y su hija cerrase el estudio poco después.

Independientemente de las distintas teorías sobre el origen de la denominación *porruanu*, cabe plantearse la hipótesis de una relación entre las reinterpretaciones del traje asturiano llevadas a cabo en Cuba primero (con las pellizas de caballería como referente estético y de prestigio social) y las de Méjico unos años más tarde (que prácticamente se reducen a las imágenes de la fiesta celebrada en Coapa en 1890). En esta fiesta participó Cayetano Rubín de Celís ataviado con un traje asturiano sobrio, frente a las historiadas indumentarias de otros inmigrantes presentes en la misma. La intervención de los indianos en la construcción de una indumentaria identitaria en Llanes no estaría relacionada con el traje de mujer, sino con el traje de los hombres, importando desde las colonias asturianas allende los mares el gusto por el adorno vistoso y llamativo, que sería adoptado por los bailarines y los gaiteros, muchas veces contratados por los emigrantes para amenizar romerías y otros eventos privados<sup>42</sup>. Los mismos que desde la periferia de la sociedad se vestían de asturiano en otras zonas de la región, estableciendo una relación en términos de masculinidad, manteniendo la relación paradójica entre los mecenas y patrones que pagan y benefician a quienes visten de asturianos para una representación folclórica, con cuyos trajes se identifican pero con los cuales no se visten en su tierra de origen. Años más tarde, Ramón Sobrino Pérez y su interpretación del Pericote contribuyeron a la difusión y reconocimiento de esta indumentaria, de nuevo vinculada a la representación de los bailes populares (como espectáculo de escenario y también como parte de la fiesta) en un proceso de aceptación que, a lo largo del siglo xx, terminó por integrar la indumentaria masculina

---

<sup>42</sup> La fiesta del día de Covadonga en Coapa en 1890 contó con la presencia del gaitero llanisco Gabriel Sotres, que en las fotografías aparece vestido con terno burgués y sombrero hongo.

del *traje porruanu* en la manifestación festiva *per se*, formando parte del rito de ofrecimiento como devotos del mismo, independientemente de que se vaya a participar en la representación de bailes tradicionales o como instrumentista en su acompañamiento.

## V

### ALGUNAS CONCLUSIONES

Las categorías diferentes que suponen moda, vestido, cuerpo y ritual se han ido entrelazando a lo largo de las páginas de este trabajo formando parte de un todo cultural simbólico, entendido como el resultado de la institucionalización de un traje campesino de principios del siglo XIX como indumentaria identitaria de una unidad territorial: Asturias.

#### CAMPOS Y ARENA. MODAS DE CICLO LARGO Y MODAS DE CICLO CORTO

Para la conformación del marco teórico de estudio se ha partido de conceptos antropológicos relacionados con los escritos de Alfred Louis Kroeber sobre la historia del vestido, así como de los estudios sociológicos que manejan conceptos similares en el análisis de la indumentaria como creación cultural del ser humano, teoría desarrollada por René König en su libro sobre la sociología de la moda. Como diría Marcel Mauss, la moda constituye un hecho social total. Pero, en tanto que vestirse es un ritual que forma parte de la acción cotidiana de presentarse ante los demás debidamente ataviado, la moda como noción genérica se correspondería, por una parte, con el concepto de Bourdieu de *campo*, entendido como el dominio abstracto de la cultura en el que se sitúan las simbologías dominantes de larga duración, y donde los paradigmas de la estética y la ética del vestido entran en conflicto y generan nuevas formas de entender cómo se debe cubrir y mostrar socialmente el cuerpo vestido de una forma lenta; pero, por otra parte, la moda también se correspondería con el de *arena pública* de Víctor Turner, igualmente relacionado con los procesos políticos, con el concepto y con las luchas por el poder del individuo y del grupo, el espacio en el que las simbologías secundarias cambian y se adaptan de acuerdo con conflictos



y tensiones más inmediatas que los que afectan al espacio del *campo*, y que alteran y modifican en parte el *habitus* aunque no supongan un cambio de arquetipo referencial.

La moda, la acción deliberada y planificada de cubrirse el cuerpo mediante telas o adornos para comunicar diferentes mensajes relativos a la posición social de los individuos pertenecientes a un grupo o comunidad, se puede entender como un *campo*, un dominio en el que las formas simples, las prendas básicas y primarias de las ropas, así como las ideologías ético-sociales y religiosas de las que dependen, suponen largos periodos de tiempo, aquellos a los que König llamaba *estilos*, en los que las reglas y normas del vestido destinadas a presentar un modelo culturalizado del cuerpo se corresponden con lo que en este texto se ha denominado «modas de ciclo largo».

Sin embargo, el ritual del vestido diario constituye la *arena*, donde no solo se representan estos valores y normas permanentes del *estilo* en el vestir. Se trata también del espacio en el que las reglas asociadas con la presentación y manejo del cuerpo entran en constante conflicto, de acuerdo con unos enfrentamientos estéticos que no afectan en profundidad al concepto básico de la indumentaria, pero sí a su inmediata apariencia externa y que aquí se han denominado «modas de ciclo corto».

#### CAMBIOS Y PERMANENCIAS

En tanto que *campo* de valores y normas establecidas durante largo tiempo, el periodo temporal elegido para esta tesis supone en su fecha de inicio un profundo cambio para la indumentaria masculina, un cierre de ciclo largo y el inicio de otro nuevo, y un fenómeno social semejante en su fecha final, pero que afecta entonces a la moda femenina cerrando un período iniciado siglos antes.

La ropa del hombre sufre a mediados del siglo XIX un profundo cambio en su paradigma que se venía fraguando desde fechas anteriores, en reglas y normas generales que afectaron primero a las clases acomodadas de prácticamente toda Europa. Es la aceptación de un nuevo arquetipo es-

tético e ideológico, un nuevo ritual en la presentación social del cuerpo masculino vestido. Norbert Elías señalaba que las formas en que se plasma nuestra comprensión y nuestras experiencias modernas sobre el cuerpo son históricamente específicas y surgen de procesos sociales y psicológicos que se remontan al siglo xvi. La idea del hombre renacentista, del mismo que buscaba avanzar en la ciencia, descubrir y conocer nuevos mundos y que se enzarzaba en profundas pugnas sobre la palabra y la acción divina, es el mismo que resaltaba los atributos de la masculinidad con voluminosas prendas, que marcaban sus hombros, resaltaban las caderas y dejaban las pantorrillas al descubierto. El mismo que se vestía con pesadas y coloridas telas, de ricos y llamativos diseños, que vistió con calzas atacadas para ir dando paso a los calzones hasta la altura de la rodilla.

La Revolución francesa, punto de inflexión histórica del siglo xviii, el de las luces y de la racionalidad, es también la referencia para poner en escena grandes cambios políticos y sociales. Además de las ideas de libertad y de igualdad, trajo también consigo la expansión de la ideología capitalista del valor del dinero, de la industrialización y de la racionalización en la explotación económica sistemática de aquellos mundos desconocidos que pasan ahora a ser colonias. El protagonista de estos cambios es un hombre nuevo más racional, menos temeroso de Dios, que puede confiar en su trabajo y en su inteligencia para alcanzar el triunfo social y el poder económico. Se trata de un hombre que cree en su valor individual, representado en un empresario capaz de levantar un poderoso imperio mercantil con su esfuerzo personal. Un hombre que viste con un nuevo traje, el terno de tres piezas de pantalón largo que cubre sus piernas, de blanca camisa de cuello duro que mantiene erguida su cabeza, de chaleco ajustado, levita corta y chaqueta americana que difuminan su cintura y sus caderas.

Como referente del triunfo y de la modernidad, esos mismos principios de estética masculina pasarán a los operarios y trabajadores. Se trasladan a un proletariado que, si bien en lo que atañe al cuidado pormenorizado de sus cuerpos responde a un ritual distinto, esta circunstancia no impide que dos estamentos se correspondan con una misma *communitas* inmersa en

nuevo *campo* de acción de normas y valores estéticos opuestos, a la vez que herederos, del hombre del Renacimiento y que se prolonga aún en nuestro tiempo.

Sin embargo, este mismo cambio de interacción cultural, de conflicto entre normas, valores y vestidos, no se da en la moda femenina de un modo paralelo y sincrónico al caso de la indumentaria masculina. Mucho más conservador en sus ideas y en la expresión externa de las mismas en las tendencias en el vestir, el arquetipo de la mujer que se compone estéticamente desde la época renacentista va a constituir un ciclo de moda de más larga duración, en el que el ritual femenino del vestido diario supone la deformación visual del cuerpo que cubre. Durante siglos y por medio de diferentes artificios, la mujer ha disimulado la forma natural del busto, bien haciéndolo desaparecer bajo pesadas basquiñas y jubones o relajándolo por encima de su gravidez natural por medio de apretados corsés. Al mismo tiempo, la cintura se ceñía para lucirla muy pequeña y marcada, efecto recalcado por unas caderas deformadas cuyo contorno se ensanchaba artificialmente mediante la acumulación de tela en faldas y enaguas. A ello contribuyó que también se alterase la forma del trasero, para lo que no se dudó en utilizar armazones para conseguir el efecto deseado de amplitud en la parte baja del cuerpo, conocidos a lo largo del tiempo con nombres diferentes, como «verdugados», «tontillos», «guardainfantes», «crinolinas» y «polisones». La apariencia de las piernas quedaba siempre oculta debajo de las largas faldas.

#### LA FIJACIÓN DE LOS TRAJES IDENTITARIOS

Coetáneo a este cambio de período en la ropa de hombre, de moda de ciclo largo o de *campo* de interacción cultural en torno al ritual del vestido, se produce en Asturias, al igual que en otras partes de España y de Europa, el proceso de fijación de los trajes identificativos del territorio. Se establece una nueva *arena* de carácter más operacional, en la que se van a realizar una serie de acciones destinadas a la consolidación y difusión de actos y objetos que partiendo de las clases populares, fueron tomados por quienes tenían

el poder para establecer normas de comportamiento y referentes de identidad, que quedarán fijados como símbolos de lo asturiano asociados con un grupo determinado de rituales, para luego trascender desde las clases acomodadas hacia las clases populares y quedar ya asimilados como elementos típicos de la tradición, el folclore, el carácter y la estética de *lo asturiano*.

Este proceso de ritualización forma parte del conjunto de acciones que llevan a la institucionalización de una «tradición inventada», siguiendo la teoría de Hobsbawm, que supone la institucionalización de un conjunto simbólico de valores y de patrones de conducta, que redefine una imagen del pasado idealizada aunque cargada de simbolismo de cara al presente. Vestirse de asturiano forma parte de la fijación de un conjunto de tradiciones destinadas tanto a generar un sentimiento de unidad de grupo, como a crear una cohesión social que proporcione estabilidad a una sociedad, la asturiana en este caso, que a finales del siglo XIX se encuentra en un proceso de descomposición de las antiguas estructuras mantenidas en torno al campesinado y a una escasa urbanización, y asistiendo a la formación de otras nuevas que progresaban al mismo ritmo que lo hacía la industria y la minería. Las antiguas modas campesinas se transforman en un referente de un pasado considerado como inalterable, que se toma como elemento legitimador —junto con otros elementos que forman parte de la historia y del folclore— para aglutinar y dotar de contenidos a una idea de pertenencia a una comunidad unida por sus tradiciones.

Como explica Honorio Velasco Maíllo, la atención hacia lo popular, hacia el mundo campesino, no era una cuestión exclusiva del siglo XIX, pero en esta centuria la burguesía acomodada, que ocupaba tanto amplios espacios económicos como centros e instituciones académicas, conformó por sí misma una *communitas* singularizada centrada en una nueva ideología cultural y política, el sentimiento de nación heredado del Romanticismo. Esta nueva idea de la propia identidad se verá sometida a la tensión creada por el contrasentido que supone la progresiva descomposición de las sociedades tradicionales, con la llegada y difusión de los nuevos adelantos técnicos y la expansión industrial que representa este hombre moderno y emprendedor,

que al mismo tiempo que desestructura la sociedad tradicional, crea una imagen idealizada de aquella vida campesina, llena de historias y de saberes antiguos en los que basar los mitos fundacionales del sentimiento nacionalista, y en la que encontrar los elementos folclóricos diferenciales de una identidad que singularice a su país, su tierra, su región, a su comunidad, con respecto a otras regiones limítrofes que estaban pasando por el mismo proceso de reconstrucción de la conciencia nacional propio del siglo XIX.

En el caso de Asturias, estos grupos de intelectuales señalados por Honorio Velasco Maíllo como los responsables de la elaboración y gestación de un folclore tradicional desde sus propios postulados de la modernidad, prestaron también una singular atención a la formación o fijación de un traje identificativo de la comunidad, un traje del país, un traje regional o traje asturiano, tomando como modelo referente para el mismo el que va a quedar asociado con la cuenca central de Asturias, creando de nuevo una paradoja. A la vez que se genera un sentimiento de pertenencia a un espacio geográfico histórico, un *ethos* de los asturianos como pueblo diferente y diferenciado, se fijan las bases para la definición del mismo teniendo como referencia los espacios en los que se estaban dando los mayores procesos de industrialización en torno a la capital, a los puertos marítimos de Gijón y Avilés y en las Cuencas Mineras de los ríos Nalón y Caudal. Se dotaba así a Asturias de una supuesta unidad cultural cuyos parámetros se prefiguraban para todo el territorio, señalando e identificando las diferencias que sobre este modelo se pueden presentar en los extremos más orientales y occidentales, que terminarán por crear espacios de otredad dentro de la propia Asturias, no porque las modas de las clases populares que dieron pie al traje regional fuesen muy diferentes en distintas zonas de la región —formando todas ellas parte en realidad de un mismo principio en la forma de entender la ropa y el cuerpo vestido—, sino porque en la elaboración del discurso identitario se potenciaron específicamente algunas particularidades que dieron lugar a la imagen de trajes diferentes para comunidades separadas, como en el caso de los vaqueiros de alzada. Cuando al principio de este texto se aludía a que Asturias fue creada por el carbón, por las explotaciones



mineras, la cuestión iba más allá de un argumento económico y llegaba al terreno de la identidad cultural, puesto que estos espacios urbanos y periurbanos en expansión serían los que proporcionarían la imagen paradigmática de la Asturias tradicional que aún hoy se mantiene, y mediante la cual se establece la referencia para describir las especificidades que se dan en otros puntos de la región.

En lo que se refiere al traje de hombre y las modas que se vestían en la región a finales del siglo XVIII y principios del XIX, sus patrones caerán rápidamente en desuso con la llegada del terno burgués, con la adopción del mismo por el mundo obrero y con la pronta extensión al mundo rural. De ahí surgirá una moda de ciclo largo referida al traje asturiano de hombre, un *campo* de rígidas normativas que no conocerá verdaderas alteraciones y conflictos hasta mediados del siglo XX, cuando las reconstrucciones de los trajes llevadas a cabo durante la dictadura franquista modifiquen la estética del mismo, sin llegar a una imposición completa de sus tipos en toda la región. Un elemento clave para la conservación de las características generales del traje de hombre a lo largo del tiempo fue la permanente asociación entre traje asturiano e intérprete de gaita. Fueron los gaiteros los que mantuvieron la memoria de la estética de un cuerpo de hombre vestido con un traje de calzón corto cuyo uso habitual había desaparecido tiempo atrás.

En cuanto al traje de la mujer, el modelo para establecer una moda de ciclo largo en la indumentaria regional o traje de asturiana se basa en un momento modal o moda de ciclo corto perteneciente a los periodos finales de las modas europeas heredadas de los siglos XVII y XVIII. Como estas no desaparecerán hasta entrado el siglo XX, en los primeros momentos de la fijación hay prendas y actitudes corporales compartidas, en las que se pueden ver fundidas partes de la ropa que se usa ya como un elemento identitario, trasformada en una ropa de uso singular y ritualizado, con elementos vigentes en las ropas propias de las mujeres de las clases bajas. A medida que estas últimas van evolucionando e introduciendo nuevas telas, diferentes diseños y nuevas formas de cubrir el pecho o de llevar las faldas, la distancia formal entre el traje asturiano y la moda popular se hace cada vez mayor.

A diferencia de lo que ocurre con la moda masculina, la aparición de una moda de ciclo largo referida al traje del país femenino no supone una permanencia tan estática de su apariencia formal como en el caso del traje de hombre. Su uso se acaba convirtiendo en una nueva *arena* de debate entre las formas tradicionales heredadas del pasado y de la influencia que las modas del traje común ejercen sobre el traje de asturiana en lo relativo a colores, adaptación de formas de las prendas, uso de joyería y ruptura de tabúes antiguos con respecto a las partes del cuerpo que debían estar ocultas, como el pelo y las piernas, o modificadas, como el busto y las caderas. Al mismo tiempo, será un elemento clave en las concepciones folclóricas que la política de cada momento entienda como representativas de Asturias, y cargadas de veracidad y tradición, aunque ciertamente carezcan de ambas en tanto que *invenciones* instrumentalizadas.

#### LIMINARIDAD

Aceptar una indumentaria diferenciada de aquellas que representan el uso cotidiano del vestido como elemento identitario de una sociedad determinada terminará por generar diferentes situaciones en torno a su utilización que se pueden considerar como estados de *liminaridad*, en los que se produce una segregación de la comunidad original y, tras un tiempo de suspensión, la admisión de nuevo en la misma.

La élite cultural burguesa y académica que fija el folclore y los aspectos tradicionales de su región es en sí misma una *comunntitas* específica representada por hombres que controlan la política, la economía, la educación y la cultura de su país, y que en raras ocasiones se presta a vestirse con el traje identificativo de la misma, pese a la carga de valor simbólico que conlleva como elemento histórico y de representación de la cultura popular. Los que se lo ponen, quienes se revisten con ese elemento de la identidad de una Asturias rural y campesina a la que se añora al tiempo que se desprecia, son quienes permanecen en la periferia de esa *communitas* cultural elitista y masculina, en tanto que son miembros de la misma clase y pertenecen a

una estructura de relaciones familiares y sociales, pero que no forman parte, estrictamente, de esa *communitas* intelectual. Estos elementos fuera del grupo pero dentro de su estructura social —no exentos entonces de ciertos rasgos de marginalidad— estarían representados en primer lugar por las esposas y las hijas, que se visten de asturianas tanto para fiesta y el baile como para hacerse una fotografía, y en segundo lugar por los niños.

Los chiquillos pasarán a ser vestidos como adultos a edades muy tempranas, adoptando posturas y gestos propios de hombres de más años, ateniéndose con los que participarán también en eventos festivos o posarán para la foto en un estudio. Con este acto, están cumpliendo con un rito de paso de agregación a la identidad asturiana que supone una particular *liminaridad*, un tiempo suspendido en el que dejan de pertenecer al mundo infantil que les es propio, para revestirse de una identidad y de una indumentaria relacionada con el mundo de unos adultos pertenecientes a un tiempo ya pasado, pero cargada de simbolismo identitario, de pertenencia de grupo. Una vez cumplido el ritual festivo o fotográfico, una vez quitada la ropa, el niño se incorpora de nuevo a su sociedad original con su cuerpo, sus rasgos y sus gestos infantiles, de los que había quedado momentáneamente separado.

Otra situación diferente de *liminaridad* es la generada por aquellos que formaban parte del espectáculo, como gaiteros y tamboriteros, integrantes de grupos de bailes folclóricos o de sociedades corales que interpretaban mayoritariamente canciones asturianas. Integrantes de la sociedad normativa regular en su vida cotidiana, cuando se visten con el traje del país para sus actuaciones y espectáculos entran en ese espacio de segregación temporal que su arte y su traje les propicia. Pero, al contrario que lo que ocurría con el caso de los niños o las mujeres que posan para la fotografía, cuando la separación temporal acaba y el traje asturiano se guarda, la *liminaridad* no termina por completo, puesto que este tipo de aficionados o profesionales se va a encontrar inmersos en otra de las paradojas creadas por las representaciones de la identidad construida a partir del mundo rural y campesino. En virtud de esta nueva paradoja, el aprecio por esta clase de manifestaciones folclóricas identificativas de la personalidad del territorio desde una

perspectiva positiva se contraponía al desprestigio y recelo que a menudo suscitaban profesiones o aficiones como las de *gaiteru*, bailarín o cantante, que se ubicaban a menudo en el borde de la marginalidad social.

No menos *liminaridad* se puede encontrar en los reconstrucciones de la indumentaria asturiana de hombre llevada a cabo por los emigrantes en América, que aunaron en un mismo traje la añoranza de la tierra de origen, la asimilación con la nueva tierra de asentamiento —en la que no dejaban de constituir un grupo segregado— y la interpretación estética de las circunstancias sociales y políticas por las que pasaban sus países de adopción; como lo evidencia la presencia de la flor Mariposa en las fotografías de los mozos vestidos de asturianos que se fotografiaron en Cuba tras la Guerra de los Diez Años.

#### UN TRAJE PARA LA OFRENDA DE RAMOS

La construcción de un traje identitario diferente al estándar establecido desde los centros de poder de la capital y su entorno, adquirió en Llanes una particular especificidad que rápidamente se extendería a otros concejos de la comarca oriental. El llamado «traje de aldeana» fue el resultado de un proceso sincrético entre las modas populares y las modas burguesas potenciado desde las clases elevadas de la villa relacionadas con la emigración en la capital de España, que dio lugar a un ciclo largo de moda singular para un traje asociado con los bailes folclóricos y las expresiones religiosas populares como es la ofrenda de ramos, que se ha desarrollado desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el presente, sujeto a diversos ciclos de moda corta en función de las diferentes ideas estéticas y sociopolíticas que se han sucedido en sus más de 175 años de historia. Vestidas de aldeana, participando en los ramos o en la interpretación de los bailes identificativos de la zona, estas mujeres conforman aún hoy día un grupo separado temporalmente, cuyos atuendos las distinguen del resto de la sociedad y las señalan como participantes en unos actos rituales para los cuales también sus cuerpos han sido cuidados y alterados como parte de dicho proceso ritual.

Sin embargo, el traje masculino asociado con estos mismos rituales, el *traje de porruanu*, no alcanzó difusión hasta principios del siglo xx y, en principio, su origen estaría en las reconstrucciones de los trajes asturianos de hombre que se llevaron a cabo en Cuba y Méjico a finales del siglo xix, con una destacada influencia de los adornos militares. Esta sería una de las pocas situaciones en las que los indianos, los nativos de Asturias emigrados a Hispanoamérica, influyeron directamente en una indumentaria tradicional, que pasó de ser la misma que en el resto de Asturias a desarrollar una especificidad en el siglo xx, pero que, en cuanto a su función y hasta fechas recientes, esta fue la misma por la que se mantuvieron otras expresiones del traje del país masculino: singularizar a los intérpretes de los bailes folclóricos y a la pareja de músicos formada por el *gaiteru* y el *tamboriteru*.

#### UN FINAL QUE ES UN PRINCIPIO

Como conclusión general del planteamiento de investigación de este estudio, se puede decir que el traje asturiano es una construcción cultural nacida a partir del sentimiento nacionalista romántico del siglo xix, basada en las modas campesinas vigentes hasta mediados de esa centuria, y que, como indumentaria separada de la norma general para el uso del traje normativo, la interpretación del cuerpo así vestido es diferente de la del cuerpo ordinario, permitiéndose visiones y acciones sobre el mismo que en otras vestimentas no estarían socialmente sancionadas, pero que su particular especificidad como elemento ideológico e idealizado sí se permite. Como elemento simbólico y representativo de Asturias, generó un gusto particular por el retrato con esta indumentaria, a la vez que pasaba a formar parte de las iconografías identificativas de la región. Desde esta perspectiva, son muchos los caminos que se abren para el estudio y mejor conocimiento de la realidad cultural, dúctil y esquiva, que conocemos como «identidad asturiana».





## BIBLIOGRAFÍA

- ABAD-ZARDOYA, Carmen: «El sistema de la moda de sus orígenes a la postmodernidad», *Emblemata*, 17, 2011, págs. 37-59.
- ABU-LUGHOD, Lila: «Wrinting against culture», Richard Fox [ed.], *Recapturing Anthropology: Working in the Present*, Nuevo Mexico: School of American Research Advanced Seminar Series, 1991.
- ACEVEDO HUELVES, Bernardo: *Los vaqueiros de alzada en Asturias* [1893], ed. facs., Gijón: Noega, 1985.
- ALBIZÚA HUARTE, Enriqueta: «El traje en España. Un rápido recorrido», *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, 1995.
- ALOS, Fernando de y María Dolores DUQUE DE ESTRADA: *El concejo de Llanes en los papeles de Martínez Marina*, Llanes: El Oriente de Asturias, 1990.
- ARGÜELLES, Luis: *Indumentaria tradicional asturiana*, Gijón: GH, 1985.
- AGUIRRE, Antonio: «Un siglo de antropología española», Nuria Fernández Moreno [comp.], *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*, Madrid: Uned, 2008.
- ARAMBERRI, Josu: «Vidrio arte, industria, sociedad», *Fabrikart*, 9, 2012, págs. 16-31.
- ARASSE, Daniel: «La carne, la gracia, lo sublime», *Historia del cuerpo*, I, Madrid: Taurus, 2005.
- AYÚS REYES, Ranfis y Enrique EROZA SOLANA: «EL cuerpo y las ciencias sociales», *Revista Pueblos y Frontera Digital*, 4, 2007-2008.
- AZA, Vital: *La Praviana*, Madrid: Administración Lirico-dramática, 1896.
- BAER, Alejandro: *La construcción de la memoria. Breve guía para perplejos*, Madrid: Trotta, 2009.
- Baltasar Cue Fernández. *Tipos populares de Llanes (1885-1990)*, Juaco López Álvarez y Francisco Crabifosse Cuesta [eds.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 1995.
- BARAGAÑO, Ramón: *Los vaqueiros de alzada*, Gijón: Ayalga, 1978.
- BARÓN THAIDIGSMAN, Javier: *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo: Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007.

- BARTHES, Roland: *El sistema de la moda y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2003.
- BARTRA, Roger: *Territorios del terror y la otredad*, Valencia: Pre-textos, 2007.
- : *El salvaje en el espejo*, Méjico: Era, 1998.
- BAUMANN, Gerd: «Gramáticas de identidad/alteridad. Un enfoque estructural», Francisco Cruces Villalobos y Beatriz Pérez Galán [comp.], *Textos de la Antropología Contemporánea*, Madrid: Uned, 2010.
- BERGER, John Peter: *Mirar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BIRKS, Beverley y José María UNSAIN AZPIROZ: *Trajes de Baño y exposición corporal. Una historia alternativa del siglo XX* [catálogo de la exposición], Madrid: Museo Nacional del Traje, 2012.
- BIRLANGA TRIGUEROS, José Gaspar: «Moda y modernidad. La reflexión filosófica sobre la moda en la cultura moderna», *Religión y cultura*, LII, 2007, págs. 499-532.
- BLACKMAN, Cally: *100 años de moda masculina*, Barcelona: Blume, 2009.
- BOURDIEU, Pierre: *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- : *Sociología y cultura*, Méjico: Gijalbo, 1984.
- : *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOUCHER, François: *Historia del traje en occidente desde la antigüedad hasta nuestros días*, Barcelona: Montaner y Simón, 1967.
- BOURKE, Peter et al.: *Formas de hacer Historia*, Madrid: Alianza, 1996.
- BRANDES, Stanley: «Retratos en acción: la España de Cristina Rodero», *Maneras de Mirar: lecturas de antropología de la fotografía*, Madrid: CSIC, 2005.
- BRETON, David Le: *Cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- BRETÓN de los HERREROS, Manuel: *Obras. Don Manuel Bretón de los Herreros*, II [Madrid: Miguel Ginesta, 1883], ed. digital, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-que-diran-y-el-que-se-me-da-a-mi/>.
- CALEFATO, Patrizia: *El sentido de la moda y el vestir*, Madrid: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2002.
- CALLE VALVERDE, Jaime de la: «EL gesto analógico. Una revisión de las técnicas del cuerpo de Marcel Mauss», *Revista Latinoamericana sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 7, 2011-2012, págs. 75-87.
- CARVALLO, Luis Alfonso de: *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid: Julián Paredes, 1695.

- CALVO, Sergio: *La vestimenta tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín Fernández de la Torre*, Gran Canaria: Centro de Iniciativas y Turismo, 1997.
- CAMPAL, Xosé Lluís: «El teatro de Pachín de Melás na so dómina. Averamiento a una curiosa recepción crítica», *La Ratonera*, 32, 2011, s.p.
- CANALS, Salvador: *Asturias. Informe sobre su actual estado moral y material*, Madrid: M. Romero, 1900.
- CANELLA Y SECADES, Fermín: «De vita et moribus», *Asturias*, III, Octavio Bellmunt y Fermín Canella [eds.], Gijón: Octavio Bellmunt, 1900, págs. 5-42.
- : *Historia de Llanes y su concejo*, Llanes: Ángel de Vega, 1896.
- CANELLADA LLAVONA, José: *Historia Gráfica de Asturias. Cabranes*, Gijón: Ayalga, 1983.
- CARRAFA, Juan y José RIVELLES Y HELIP: *Colección de trajes de España*, Madrid: Real Calcografía, 1825.
- CASADO LOBATO, Concha: *La indumentaria popular en las comarcas leonesas*, León: Diputación Provincial de León, 1991.
- CASAJÚS QUIRÓS, María Concepción: *Historia de la fotografía de moda (aproximación estética a unas nuevas imágenes)*, tesis doctoral dirigida por e, Dr. D. Antonio Lara García en 2001, Universidad Complutense, inédita.
- CASAL, Gaspar: *Historia Natural y médica del Principado de Asturias*, Madrid: Manuel Martín, 1762.
- CASCO SOLÍS, Juan: «Las topografías médicas: revisión y cronología», *Asclepio*, 53, 2001, págs. 213-244.
- CASTAÑÓN, Luciano: *Noticias sobre la vida airada en Asturias*, Oviedo: IDEA, 1983.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio: «Entre el tópico urbano y la realidad rural. La implantación del pañuelo de Manila en tierras de Salamanca: un caso de globalización localizada», *Nuevas y Viejas tradiciones en ámbitos urbanos*, Barcelona: Anthropos, 2004.
- : *La canción en Llanes*, Salamanca: Calatrava, 1978.
- CERRA BADA, Yolanda: «Aldeanas y porruanos, vestidos para el ritual festivo», *Bedoniana*, 11, 2009, págs. 179-205.
- : *Bailes y danzas tradicionales en Asturias*, Oviedo: IDEA, 1991.
- : «La hoguera, un árbol ritual», *Bedoniana*, 4, 2002, págs. 131-140.
- : «El pericote, de baile popular a símbolo de identidad» *Bedoniana*, 8, 2006, págs. 181-199.

- : «La ofrenda de ramo, un ritual en las fiestas asturianas», *Bedoniana*, 10, 2008, págs. 169-179.
- Constructores de otredad, Mauricio F. Boivin, Ana Rosato y Victoria Arribas [comp.], Buenos Aires: Antropofagia, 2004.
- COPAINS, J.: «Etnografía-etnología-antropología. Tentativas de definición», Nuria Fernández Moreno [comp.], *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*, Madrid: UNED, 2008.
- CORBIN, Alain: *El perfume o el miasma. El olfato y lo imaginario social. Siglos XVIII y XIX*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- : *Histoire de la virilité*, Paris: Seuil, 2011.
- COTERA, Gustavo: *Trajes populares de Cantabria*, Santander: Instituto Cultural de Cantabria e Instituto de Folclore y Etnografía «Hoyos Sainz», 1982.
- CRABIFFOSSE CUESTA, Francisco: «La fotografía en el siglo XX», Javier Barón [dir.]: *El Arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo: Prensa Asturiana, 1996.
- : *Historia de una profesión. Los fotógrafos de Oviedo*, Oviedo: Fundación Municipal de Cultura, 1997.
- : *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*, Gijón: TSK y Museo Casa Natal de Jovellanos, 2000.
- : *El color de la industria. La litografía en Asturias (1834-1937)*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura de Gijón, 1994.
- : *Valle, Ballina y Fernández S.A. Historia de una empresa*, Villaviciosa: Fundación Cardín, 2000.
- : *Asturianos en América (1840-1940). Fotografía y Emigración*, Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2000.
- CRESTON, Jean Yves: *Le costume breton*, Paris: Champion, 1983.
- CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Juan: *Colección de trajes de España tanto antiguos como modernos. Que comprende los de todos su Dominios: Dividida en dos volúmenes que comprende ocho quadernos de a doze estampas cada uno*, Madrid: M. Copin, 1777.
- Almudena CRUZ YÁBAR: *Pedro Martínez de Hebert (1821-1891), fotógrafo en Madrid. Sus carte de visite en el Museo del Romanticismo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en línea, <http://www.mecd.gob.es/dms/museos/mromanticismo/coleccion/pieza-trimestre/2017/piezatercertrimestre-2017-mr/piezatercertrimestre-2017-mr.pdf>.



- CODINA, Mónica: «Crear moda, hacer cultura», *Ars Brevis: Anuario de la Cátedra Ramón Llull Blanquerna*, 10, 2004, págs. 43-62.
- CSILLAG PIMSTEIN, Ilonka: *Conservación de fotografía patrimonial*, Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico para el Proyecto Cooperativo de Conservación para Bibliotecas y Archivos, 2000.
- CHOZA, Jacinto: «Estética y moda». *Contrastes, Revista Interdisciplinar de Filosofía*, V, 2000, págs. 23-41.
- CHIHU AMPARÁN, Aquiles y Alejandro LÓPEZ GALLEGU: «Arenas y símbolos. Rituales en Víctor Turner», *Revista Argumentos*, 40, 2001, págs. 137-152.
- DÍAZ, Joaquín: *El traje en Valladolid según los grabadores y litógrafos del siglo XIX*, Valladolid: Editora Provincial, 1989.
- DÍAZ GONZÁLEZ, María del Mar: *Asturias litografiada: el comercio y la industria en imágenes (1900-1970)*, Gijón: Trea, 2004.
- DÍAZ DE RADA, Ángel y Honorio VELASCO MAÍLLO: *La lógica de la investigación etnográfica*, Madrid: Trotta, 2003.
- DEJEAN, Joan: *La esencia del estilo*, Donostia-San Sebastián: Nerea, 2008.
- DESCALZO, Amalia: «Apuntes de moda desde la prehistoria hasta época moderna», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 0, 2007, págs. 77-86.
- DESLANDRES, Yvonne: *El traje, imagen del hombre*, Barcelona: Tusquets, 1985.
- DOMENECH, Albert: «Apuntes para la historia de la ilustración erótica y pornográfica en la España del siglo XIX», *Tebeosfera*, 9, 2011, en línea, [https://www.tebeosfera.com/documentos/apuntes\\_para\\_la\\_historia\\_de\\_la\\_ilustracion\\_erotica\\_y\\_pornografica\\_en\\_la\\_espana\\_del\\_siglo\\_xix.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/apuntes_para_la_historia_de_la_ilustracion_erotica_y_pornografica_en_la_espana_del_siglo_xix.html).
- Dos estudios etnográficos sobre el oriente de Asturias (1920-1921)*, Xuan F. Bas Costales [ed.], Gijón: Red de Museos Etnográficos de Asturias, 2007.
- DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid: Siglo XXI, 1973.
- ELÍAS, Norbert: *El Proceso de civilización*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- : *La teoría del símbolo*, Barcelona: Península, 1994.
- EMPERADOR, Javier: *El traxe ceremonial del Órbigu y sou arrodiu nel sieglu XIX* [cartafueyu de la exposición], Llión: Ayuntamiento de León, 2010.
- ENTWISTLE, Joanna: *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona: Paidós, 2002.

- FEDERICI, Silvia: *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- FERNÁNDEZ CANTELI, Alfonso: *La madreña. Tipología y distribución en el N.O. peninsular*, Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1987.
- : «El calzado de madera en Asturias», *Enciclopedia de la Asturias Popular*, III, Oviedo: La Voz de Asturias, 1994.
- FERNANDE GUTIERRI, Gausón: *El paxellu asturianu o traxe'l país*, Oviedo: Cajastur, 2007.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Juan Alfonso: «Les bandes de gaites. Otra estaya de la música asturiana», *Asturies*, 11, 1996, págs. 70-96.
- : *La formación del repertorio musical de la gaita asturiana: los bailes de parejas enfrentadas o bailes «a lo suelto»*, memoria del trabajo de investigación de doctorado dirigida por el Dr. D. José Antonio Gómez Rodríguez, Universidad de Oviedo, 2011, inédita.
- FERNÁNDEZ MCCLINTOCK, James: *El carácter asturiano y otros enigmas e improntas de las identidades hispánicas*, Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2009.
- : *En el dominio del tropo (imaginación figurativa y vida social en España)*, Madrid: UNED, 2006.
- FERNÁNDEZ-PEÑA BERNALDO DE QUIRÓS, María Magdalena: *La oligarquía indiana, Asturias-Cuba: opinión pública y propaganda (1898-1899)*, tesis doctoral dirigida en 2013 por la Dra. D<sup>a</sup>. Ingrid Schulze Schneider, Universidad Complutense, inédita.
- FLUSSER, Vilem: *Hacia una filosofía de la fotografía*, Méjico: Trilla, 1990.
- FONTANELLA, Lee: *La historia de la fotografía en España desde sus inicios hasta 1900*, Madrid: El Viso, 1981.
- FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- FREUND, Gisèle: *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Fritz Krüger. *Fotografías de un trabajo de campo en Asturias (1927)*, Ignasi Ros Fontana [ed.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 1999.
- FUKAI, Akiro et al.: *Moda. Una historia desde el siglo XVIII al siglo XX*, Barcelona: Taschen, 2010.
- GARCÍA BOUZA, Antonio y Juan DOMÍNGUEZ BERRUETA: *El traje regional salmantino*, Madrid: Espasa Calpe, 1940.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor: «Culturas híbridas y estrategias comunicacionales», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, III, 5, 1997, págs. 109-128.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Adolfo: *Los vaqueiros de alzada en Asturias*, Oviedo: KRK, 2008.
- : *Antropología de Asturias I. La cultura tradicional patrimonio del futuro*, Oviedo: KRK, 2008.
- : *Antropología de Asturias II. La imagen invertida del otro*, Oviedo: KRK, 2011.
- GARCÍA MIJARES, Manuel: *Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres*, Llanes: El Oriente de Asturias, 1990 [Temas de Llanes, 50].
- GAVARRÓN, Lola: *La mística de la moda*, Madrid: Anagrama, 1989.
- : *Piel de ángel*, Barcelona: Tusquets, 1982.
- GEERTZ, Clifford: «Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura», Nuria Fernández Moreno [comp.], *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en Antropología*, Madrid: Uned, 2008.
- : «Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social», *American Scholar*, 49, 2, 1980, págs. 165-179.
- GENNER, Arnold Van: *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza, 2008.
- GIL Y CARRASCO, Enrique: «Los asturianos», *Semanario Pintoresco Español*, 19, 1839, págs. 145-147.
- GÓMEZ IRUELA, Antonio: «Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía», *Paperback*, 6, 2008, págs. 1-8.
- GONZÁLEZ SOLÍS Y CABAL, Protasio: *Memorias asturianas*, Madrid: Diego Pacheco Latorre, 1890.
- GUEREÑA, Jean-Louis: «Un infierno español. Hacia una bibliografía de las publicaciones eróticas españolas (siglos XIX-XX). Problemas y realizaciones», *Ciremia*, 32, 2012, en línea, file://vdifso1.gijon.local/redireccion\$/jafgarcia.GIJON/Descargas/Dialnet-UnInfiernoEspanolHaciaUnaBibliografiaDeLasPublicac-4044303.pdf.
- : «Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX», *Berceo*, 149, 2005, págs. 35-58.
- HAMMERRLEY, Martyn y Paul ATKINSON: *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona. Paidós. 1994.
- HARRIS, Marvin: *El desarrollo de la teoría antropológica*, Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Historia del cuerpo*, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y George Vigarello [dirs.], Madrid: Taurus, 2005.

- HOLLEN, Norma, Jane SADDELER y Anna L. LANGLOFORD: *Introducción a los textiles*, Méjico: Noriega, 1989.
- HOTTEROTH, Fiedrich: *Le costume, les armes, les bijoux, la ceramique, les ustensiles outils, objets mobiliers etc. chez les peuples anciens et modernes*, Paris: A. Guerin, 1840.
- HOYOS SANCHO, Nieves de: «El traje regional en España», José Manuel Gómez Tabanera [ed.], *El folclore español*, Madrid: Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968.
- IGLESIAS SALVADOR, J. Luis y Víctor M. JUAN BORROY: «Mestres de España (IV)», *Sarmiento*, 11, 2008, págs. 133-183.
- IGLESIES, Inaciu: *Hestoria del nacionalismu asturianu*, Uvieu: Ámbitu, 2004.
- JAZMÍN, Florencio: *El lenguaje de las flores y las frutas, con algunos emblemas de las frutas y los colores. Incorporando tras este facsímil los lenguajes del pañuelo, el abanico, la sombrilla etc, añadidos en las últimas ediciones*, Barcelona: Manuel Saurí, 1870.
- JEFFREY, Ian: *Cómo leer la fotografía. Entender y disfrutar de los grandes fotógrafos desde Stiegliz a Doisneau*, Barcelona: Electa, 2009.
- JIMÉNEZ MANCHA, Juan: *Asturianos en Madrid. Los oficios de las clases populares (siglos XVI-XX)*, Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2007.
- KÖNIG, René: *Sociología de la moda*, Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1968.
- KROEBER, A.L.: «On the Principle of order in civilization as exemplified by changes of fashion», *American Anthropologist*, 21, 1919, en línea, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1919.21.3.02a00010/pdf>.
- KUPER, Adam: *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona: Paidós, 2008.
- : *El primate elegido*, Barcelona: Crítica, 1996.
- KURTZ, Gerardo F.: *La fotografía: recurso didáctico para la historia*, 1994, en línea, <http://www.terra.es/personal/gfkurtz/andorr/Anddesar.html>.
- La invención de tradiciones*, Erich Hobsbawm y Terence Ranger [eds.], Barcelona: Crítica, 2002.
- LARA LÓPEZ, Emilio Luis: «La fotografía como documento histórico-artístico y antropológico. Una epistemología», *Revista de Antropología Experimental*, 5, 2005, págs. 1-28, en línea, <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2005/lara2005.pdf>.
- LAVER, James: *Breve historia del traje y de la moda*, Madrid: Cátedra, 1995.

- LEACH, Edmund: *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Madrid: Siglo XXI, 1989.
- LEVENTON, Melissa: *Vestidos del mundo*, Barcelona: Blume, 2009.
- LEWELLEN, Ted C.: *Introducción a la antropología política*, Barcelona: Bellatera, 1994.
- LIMÓN DELGADO, Antonio: «Notas de metodología etnográfica», *Publicaciones del Instituto de Etnografía Hoyos Sainz*, 7, 1975, págs. 197-357.
- LISÓN ARCAL, José Carmelo: «Investigando con fotografía en antropología social», Antonio Cea Gutiérrez, Carmen Ortiz García y Cristina Sánchez-Carretero [eds.], *Maneras de mirar. Lecturas Antropológicas de la Fotografía*, Madrid: CSIC, 2005, págs. 15-31.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Joaquín: «Emigración y Localismo. Sociedades asturianas en La Habana», *Ástura*, 9, 1993, págs. 53-59.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Joaco y Javier RODRÍGUEZ MUÑOZ: «Emigrantes», Javier Rodríguez Muñoz [coord.], *Los asturianos. Raíces sociales y culturales de una identidad*, Oviedo: La Nueva España, 2004, págs. 433-452.
- LÓPEZ MONDÉJAR, Publio: *Historia de la fotografía en España*, Madrid: Lunwerk, 1997.
- LOS XUSTOS: *Los Xustos. 50 aniversario (1953-2003)* [disco compacto], Gijón: Piraña Family, 2003.
- LOUX, Françoise: *El cuerpo en la sociedad tradicional. Prácticas y saberes tradicionales*, Barcelona: José Luis de Olañeta, 1984.
- LUENGO, Antonio: «Indumentaria Tradicional Extremeña. El traje de Montehermoso», Lanzadigital, en línea, <http://www.lanzadigital.com/cultura/el-traje-de-montehermoso>.
- LLANO Y ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de: *Esfoyaza de cantares asturianos*, Oviedo: El Carbayón, 1924.
- LLONA, Miren: «La realidad de un mito: la aspiración de ascenso social de las modistillas en el Bilbao de los años veinte y treinta», *Asparkía*, 14, 2004, págs. 139-166.
- MARTÍNEZ BARREIRO, Ana: «La moda rápida: última transformación del sistema de la moda», VI Congreso Portugués de Sociología, Lisboa, 2008, en línea, [http://www.academia.edu/26770548/La\\_moda\\_r%C3%A1pida\\_ultima\\_transformaci%C3%B3n\\_del\\_sistema\\_de\\_la\\_moda](http://www.academia.edu/26770548/La_moda_r%C3%A1pida_ultima_transformaci%C3%B3n_del_sistema_de_la_moda).



- MARTÍNEZ MARÍN, Carlos: «La Etnohistoria. Un intento de explicación», *Anales de Antropología*, XIII, 1976, págs. 861-884.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio: «Aldea», *La Lectura*, IV, 2, 1904.
- MARTÍNEZ ZAMORA, Eugenio: «La indumentaria en Asturias», *Enciclopedia de la Asturias popular*, Oviedo: La Voz de Asturias, 1994.
- MARTÍNEZ VEGA, Ubaldo: *Marco introductorio de la historia de la antropología* [addenda], Madrid: Uned, 2006.
- MAUSS, Marcel: *Sociología y antropología*, Madrid: Tecnos, 1971.
- : «Ensayo sobre en Don», Paz Moreno Feliú [comp.], *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de antropología económica*, Madrid: Uned, 2005.
- MELLADO, Ricardo: «La moda en Simmel. Un caso de producción sin productor», *Arte y Cultura*, 1, 2012, págs. 89-97.
- MENÉNDEZ DE LA TORRE, Herminia y Eduardo QUINTANA LOCHÉ: *Las ofrendas de ramos en Asturias*, Gijón: Fundación Municipal de Cultura, 2008.
- MIGUEL, Amando de: *El sexo de nuestros abuelos*, Barcelona: Espasa Calpe, 1998.
- MIGUEL, Jesús M. de y Omar G. PONCE DE LEÓN: «Para una sociología de la fotografía», *Reis*, 84, 1994, págs. 83-124.
- Miguel Rojo Borbolla. *Fotografías de la vida campesina. Puertas de Cabrales 1904-1913*, Juaco López Álvarez [ed.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2007.
- MIJARES MIJARES, Francisco: *Monografía geográfico-histórica de Llanes*, Llanes: El Oriente de Asturias, 1990 [Temas Llanes, 37].
- Modesto Montoto. *Una visión fotográfica de Asturias (1900-1925)*, Juaco López y Francisco Crabiffosse Cuesta [eds.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 1995.
- MORRIS, Desmond: *El mono desnudo*, Barcelona: Plaza y Janés, 1975.
- MURO CASTILLO, Matilde: «La fotografía en Extremadura», *Atlántica*, 27, págs. 120-139.
- MÜLLAUER-SEICHTER, Waltraud y Fernando MONGE: *Etnohistoria (Antropología Histórica)*, Madrid: Uned, 2009.
- MUÑOZ, Javier: *Asturias: fotos y retratos de Laureano Vinck*, Gijón: Silverio Cañada, 2001.
- NEWHALL, Beaumont: *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- OJEDA, Germán: «Las comarcas mineras en la economía asturiana», *BIDEA*, 126, 1988, págs. 395-409.
- OLLER OLLER, Jorge: «El asesinato del célebre fotógrafo Cohner», en línea, <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/107.htm>.

- ORTIZ GARCÍA, Carmen: «Folclore, tipismo y política. Los trajes regionales de la Sección Femenina de Falange», *Gazeta de Antropología*, 2012, en línea, <http://hdl.handle.net/10481/22987>.
- ORTIZ GARCÍA, Carmen y Luis Ángel SÁNCHEZ GÓMEZ: *Diccionario histórico de la antropología española*, Madrid: CSIC, 1994.
- OTERO VEGA, Eugenio, Fonsu FERNÁNDEZ GARCÍA, y Gausón FERNANDE GUTIERRI: *Cancionero de la Gaita asturiana*, Xixón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2011.
- PALÁ LAGUNA, Francisco: «La tarjeta postal ilustrada», en línea, <ftp.dpz.es/turismo/cadiz-zaragoza/doc/pala.pdf>.
- PALACIO VALDÉS, Armando: *La aldea perdida*, en línea, <http://www.gutenberg.org>.
- PARCERISA, Francisco Javier y Pablo PIFERRER: *Recuerdos y bellezas de España: obra destinada para dar a conocer sus monumentos, antigüedades, paysages etc., en láminas dibujadas del natural y litografiadas por F. J. Parcerisa y acompañadas con texto por P. Piferrer*, Barcelona: Joaquín Verdaguer, 1839-1865.
- PARKER, Geoffrey: *El ejército de Flandes*, Barcelona: RBA, 2006.
- PARKIN, Robert y Linda STONE: *Antropología del parentesco y de la familia*, Madrid: Ramón Areces, 2007.
- PEDRAZA GÓMEZ, Zandra: «Cuerpo e investigación en teoría social», 2003, en línea, <https://es.scribd.com/document/22509365/Cuerpo-e-investigacion-en-la-teoria-social>.
- PENA, Pablo: «Análisis semiológico de la revista de modas romántica», *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 7, 2001, págs. 365-681.
- : «Indumentaria en España: el periodo isabelino (1830-1868)», *Indumenta*, o, 2007, págs. 95-106.
- PÉREZ DE CASTRO, José Luis: «El alarido y el palo en la cultura asturiana», *RDTP*, 17, 1961, págs. 330-348.
- : «El lavado de ropa en el folklore asturiano», *RDTP*, 21, 1965, págs. 72-90.
- PÉREZ SAN MARTÍN, Elsa y José Luis PÉREZ DE CASTRO: «Las cintas en la tradición asturiana», *Actas del I Congreso Íbero-Americano*, 1983, págs. 509-516, en línea, [http://s3.redmeda.com/biblioteca/perez-de-castro\\_1983\\_cintas.pdf](http://s3.redmeda.com/biblioteca/perez-de-castro_1983_cintas.pdf).
- : «El cabello femenino en la tradición asturiana», *BIDEA*, 123, 1987, págs. 803-826.
- PORTAL PUYÓS, Felipe: *Topografía médica del Concejo de Gijón*, Madrid: El Liberal, 1918.

- PRATS I CARÓS, Joan: «Reflexiones sobre los nuevos objetos de estudio en la antropología social española», María Cátedra [recop.], *Los españoles vistos por los antropólogos*, Madrid: Júcar, 1991, pp. 45-68.
- PRIETO BARRIO, Antonio: *Los ingenieros militares. Uniformidad y distintivos de zapadores, minadores, obreros, automóviles, transmisiones, pontoneros, aerostación y ferrocarriles. Condecoraciones y recompensas*, Madrid: ed. del autor, 2015.
- PUENTE PEINADOR, Gema: «Morfología de los materiales fotográficos», inédito.
- RACINET, Albert: *Historia del vestido*, Madrid: LIBSA, 1984.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la: *Viaje de Sus Majestades y Altezas Reales por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*, Madrid: Aguado, 1860.
- REYNOSO, Carlos: *Corrientes en antropología contemporánea*, Buenos Aires: Biblos, 1998.
- RIDAURA CUMPLIDO, Concha: «La importancia de la moda femenina burguesa a mediados del siglo XIX en Valencia», *Ars Longa*, 11, 2002, págs. 65-74.
- RÍO, Higinio del: «Cándido García, pionero de la fotografía en Llanes», en línea, <http://www.vivirasturias.com/asturias/llanes/garcia,-candido/es>.
- RÍU, Consuelo y Fe SANTOVEÑA: *Indumentaria tradicional, lino y lana. El vestido*, guión literario, Productora de Programas del Principado, 1994.
- RODRÍGUEZ MOLINA, María José y José Ramón SANCHÍS ALFONSO: *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)*, Valencia: Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia, 2013.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, Javier: *Asturias. Fotografías y retratos de Laureano Vinck. Colección de Octavio Vinck Díaz*, Oviedo: Silverio Cañada, 1992.
- ROZA CUESTA, Gloria: *Guía práctica de la indumentaria tradicional asturiana*, Oviedo: Consejería de Xusticia, Seguridá Pública y Rellaciones Exteriores del Principau d'Asturies, 2006.
- SAMPEDRO ESCOLAR, José Luis: *La ceremonia de la primera comunión en el centenario de la toma de la eucaristía por s.c.m. el rey don Alfonso XIII*, conferencia pronunciada en el CSIC el 17 de diciembre de 1998.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel: *El documento fotográfico. Historia, usos aplicaciones*, Gijón: Trea, 2006.
- SANGRADOR Y VÍTORES, Matías: *Historia de la administración de justicia y del anti-*

- guo gobierno del Principado de Asturias y colección de sus fueros, cartas pueblas y antiguas ordenanzas*, Oviedo: Brid, Regadera y Cmp<sup>a</sup>., 1866.
- SANTOVEÑA ZAPATERO, Fe: *La indumentaria popular en el Concejo de Llanes*, Llanes: El Oriente de Asturias, 1991 [Temas de Llanes, 52].
- : *Vestidos de Asturianos. 150 años de indumentaria y fotografía en Asturias*, Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2013.
- SAPIR, Eduard: «Fashion», *Encyclopaedia of the Social Sciences*, 6, New York: MacMillan, 1931, en línea, [http://www.brocku.ca/MeadProject/Sapir/Sapir\\_1931\\_b.html](http://www.brocku.ca/MeadProject/Sapir/Sapir_1931_b.html).
- SARMIENTO RAMÍREZ, Ismael: «De las fiestas de Covadonga a las jiras de los asturianos en Cuba (1868-1898)», *Anales del Museo de América*, 7, 1999, págs. 219-235.
- SCHNEIDER, David M. y Richard HANDLER: *Schneider on Schneider: The Conversion of the Jews and Other Anthropological Stories*, Durham, N.C. Duke University Press, 1995.
- SENNET, Richard: *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997.
- SECO SERRA, Irene: «Algunas consideraciones sobre el empleo simbólico y político de la indumentaria popular en la época de Isabel II», ponencia del III Curso de Indumentaria Popular, Museo Nacional del Traje, 2012.
- : «Trajes seculares. El traje femenino del valle de Ansó y la formación de los modelos de indumentaria popular», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, 1, 2008, págs. 84-103.
- SILVA, Pedro de: *El regionalismo asturiano*, Gijón: Ayalga, 1977.
- SIMMEL George: «Fashion» [1904], *International Quarterly*, en línea, <http://smg.media.mit.edu/library/Simmel.fashion.pdf>.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, Madrid: Alfaguara, 2005.
- SOUSA CONGOSTO, Francisco de: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid: Istmo, 2007.
- TEIXIDOR, Carlos: *La tarjeta postal en España (1892-1915)*, Madrid: Espasa, 1999.
- TORRES DÍAZ, Francisco: *Crónica de un siglo de fotografía en España (1900-2000)*, Barcelona: Fropren, 1999.
- TOUSSANT-SAMAT, Maguelonne: *Historia técnica y moral del vestido*, Madrid: Alianza, 1990.

- TRANBERG HANSEN, Karen: «The World in Dress: Anthropological Perspectives on Clothing, Fashion, and Culture», *Annual Review of Anthropology*, 33, 2004, págs. 369-392.
- : *Salaula. The World of Secondhand Clothing in Zambia*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 2000.
- TURNER, Bryant: *El cuerpo y la sociedad*, Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- : «Los avances recientes en la teoría del cuerpo», *Reis*, 68, 1994, págs. 11-39.
- TURNER, Víctor W.: *El proceso ritual*, Madrid: Taurus, 1988.
- : *La Selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 2005.
- : «Dramas sociales y metáforas rituales», *Ithaca*, Cornell University Press 1974, págs. 23-59.
- URÍA GONZÁLEZ, Jorge: «De la fiesta tradicional al tipismo mercantilizado. Asturias a principios del siglo xx», *Bulletin de l'Histoire Contemporaine d'Espagne*, 30-31, 1999-2000, págs. 195-225.
- : «Asturias 1898-1914: El final de un campesinado amable», *Hispania: Revista Española de Historia*, 62/3, 2002, págs. 1059-1098.
- : *Una historia social del ocio: Asturias (1898-1914)*, Oviedo: Centro de Estudios Históricos y UGT, 1996.
- Valentín Vega. *Fotógrafo de calle, 1941-1951*, Juaco López y Carmen Lombardía [eds.], Gijón: Muséu del Pueblu d'Asturies, 2007.
- VALERO DE CASTRO, Consuelo: *La enciclopedia de los uniformes militares*, Madrid: LIBSA, 2009.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio Manuel: *Cuerpo y espacio*, Madrid: Ramón Areces, 2007.
- : *Hablar y pensar, tareas culturales. Temas de antropología lingüística*, Madrid: Uned, 2007.
- : «El folclore y sus paradojas», *Reis*, 9, 1990, págs. 123-144.
- VELASCO MAÍLLO, Honorio Manuel, Julián LÓPEZ GARCÍA y María GARCÍA ALONSO: *Equipaje para aventurarse en Antropología. Temas clásicos y actuales de la Antropología Social y Cultural*, Madrid: Uned, 2012.
- VEBLEN, Thorstein: *Teoría de la clase ociosa*, Madrid: Alianza, 2014.
- VIGARELLO, George. *Lo limpio y lo sucio. La higiene desde la edad media*, Madrid: Alianza, 1983.



- : «Higiene corporal y cuidado de la apariencia física», *Historia del cuerpo*, II, Madrid: Taurus, 2005.
- VIGIL ÁLVAREZ, Fausto: *Trajes y costumbres asturianas*, Oviedo: La Cruz, 1924.
- VILLALBA SALVADO, María Piedad: *José Francés, crítico de arte*, tesis doctoral dirigida por el Dr. D. Francisco Calvo Serraller, Universidad Complutense, 2014.
- VILLALAIN, José de: *Topografía médica del concejo de Corvera de Asturias*, Madrid: Ciudad Lineal, 1925.
- VILAR FERRÁN, Joaquín: *Topografía médica del concejo de Cabrales*, Madrid: El Liberal, 1921.
- WEBER, Max: *El espíritu del capitalismo y la ética protestante*, Madrid: Globus, 2013.
- WOLF, Eric: «La cultura, ¿panacea o problema?», Paz Moreno Feliú [comp.], *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de antropología económica*, Madrid: Uned, 2005.
- VV. AA: *Diccionario de fotógrafos españoles. Del siglo XIX al XXI*, Madrid: La Fábrica, 2013.
- VV.AA: *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Ignacio Boix, 1843.
- VV.AA: *Llaniscos de la A a la Z. Diccionario biográfico*, Llanes: El Oriente de Asturias, 2009.
- VV.AA: *Muro de San Lorenzo [Abrazo de mar] 1907 / 2007*, Gijón: Ayuntamiento de Gijón, 2007.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Estampa* (Madrid, 1928-1938).  
*Cendrillon* (París, 1850-1851).  
*El Álbum Íbero-Americano* (Madrid, 1891-1909).  
*El Carbayón* (Oviedo, 1879-1936).  
*El Correo de Llanes* (Llanes, 1893-1900).  
*El Heraldo de Madrid* (Madrid, 1890-1936).  
*El Laberinto* (Madrid, 1843-1845).  
*El Litoral de Asturias* (Gijón, 1897-1899).  
*El Semanario de Salamanca* (Salamanca, 1794-1796).  
*Iris. Revista Semanal Ilustrada* (Barcelona, 1899-1904).  
*La España* (Madrid, 1887).  
*La Guirnalda* (Madrid, 1867-1883).  
*La Ilustración Gallega y Asturiana* (Madrid, 1879-1882).  
*La Moda Elegante* (Madrid, 1868-1923).  
*La Moda* (Cádiz, 1842-1868).  
*La Tía Cacica* (Villaviciosa, Asturias, 1886-1888).  
*La Última Moda* (Madrid, 1888-1899).  
*Le Conseiller des Dames* (París, 1850-1851).  
*Le Journal des Enfants* (París, 1878-1879).  
*Mundo Gráfico* (Madrid, 1911-1938).  
*Petit Courrier des Dames* (París, 1882-1849).  
*Semanario Pintoresco Español* (Madrid, 1836-1857).  
*El Noroeste* (Gijón, 1897-1936).  
*Journal des Desmoiselles et Petit Courrier des Dames* (París, 1881-1892).  
*La Elegancia* (Barcelona y San Sebastián, 1859-1860).  
*La Violeta* (Madrid, 1862-1866).  
*Nouveaux Journal des Dames et Petit Courrier des dames, des Theâtres, de la Litterature et des Arts* (París, 1821).  
*Museo de las Familias* (Madrid, 1843 y 1870).

## ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

Fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies.  
Fototeca de *El Oriente de Asturias*.  
Fototeca de la Biblioteca de Asturias «Ramón Pérez de Ayala».  
Biblioteca Digital Hispánica.  
Biblioteca Nacional de Francia «François Mitterrand».  
Biblioteca Digital de la Real Academia Nacional de Medicina.  
Hemeroteca Digital de Gijón.  
Hemeroteca de la Comunidad de Madrid.  
Archivo Histórico de Asturias.  
Fundación Archivo de Indianos-Museo de la Emigración.  
Archivo de Amadéu Benavente.  
Archivo de Maribel López Parrondo.  
Archivo de Fernando Ornos Fernández.  
Archivo de Heliodoro Díaz Viñuela.  
Archivo de Mercedes Pérez Gayol.  
Archivo de *Andecha Foclór d'Uviéu*.  
Archivo de *Escontra'l Raigañu*, de Avilés.  
Archivo de *Xurgar nas Costumes*, de Lluarca.



## ÍNDICE

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| AGRADECIMIENTOS .....                                                  | 5  |
| PRESENTACIÓN .....                                                     | 9  |
| PREVIO .....                                                           | 15 |
| INTRODUCCIÓN .....                                                     | 17 |
| Industrialización, fotografía e indumentaria .....                     | 17 |
| La presencia del fotógrafo.....                                        | 23 |
| El fin de una moda.....                                                | 26 |
| I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y FUENTES DOCUMENTALES .....                   | 29 |
| MARCO REFERENCIAL DE ESTUDIO. LA MODA Y EL CUERPO .....                | 29 |
| <i>La moda</i> .....                                                   | 29 |
| Las publicaciones sobre la moda.....                                   | 30 |
| Moda y ciencias sociales.....                                          | 34 |
| La moda en la antropología social y cultural.....                      | 37 |
| <i>El cuerpo</i> .....                                                 | 41 |
| El cuerpo en las ciencias sociales .....                               | 41 |
| El cuerpo en la antropología social y cultural.....                    | 44 |
| <i>Identidad y alteridad. Procesos de segregación y agregación ...</i> | 47 |
| El rito del retrato .....                                              | 49 |
| <i>Campo y habitus. Cuerpo y moda de ciclo largo</i> .....             | 50 |
| <i>Arena y política. La moda de ciclo corto</i> .....                  | 52 |
| El rito de cubrir el cuerpo .....                                      | 54 |
| FONDOS DOCUMENTALES.....                                               | 56 |
| <i>Fondos fotográficos</i> .....                                       | 56 |
| Fotografía y antropología.....                                         | 59 |
| Lo formal y lo subjetivo .....                                         | 59 |
| Algunos datos históricos .....                                         | 61 |
| El gesto y el retrato .....                                            | 68 |



|                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------|-----|
| El oficio del fotógrafo . . . . .                                 | 74  |
| Las tarjetas postales. . . . .                                    | 80  |
| <i>Otras fuentes para la imagen</i> . . . . .                     | 85  |
| El grabado. . . . .                                               | 86  |
| La pintura . . . . .                                              | 92  |
| La litografía publicitaria . . . . .                              | 100 |
| <i>Fuentes escritas</i> . . . . .                                 | 102 |
| La prensa. . . . .                                                | 106 |
| Las topografías médicas . . . . .                                 | 108 |
| Los textos específicos sobre indumentaria asturiana . . . . .     | 109 |
| <br>II. TRAJE TRADICIONAL, MODA POPULAR Y CONSTRUCCIÓN DEL CUERPO |     |
| TRAJE TRADICIONAL Y MODA DE CICLO CORTO . . . . .                 | 117 |
| LA MODA DE LOS CAMPESINOS ASTURIANOS . . . . .                    | 120 |
| <i>Hilos, telas y colores</i> . . . . .                           | 130 |
| <i>Para los pies</i> . . . . .                                    | 130 |
| <i>Asturianos de calzón corto</i> . . . . .                       | 138 |
| <i>Mujeres de saya y dengue</i> . . . . .                         | 144 |
| VESTIDAS DE BURGUESAS . . . . .                                   | 154 |
| LOS CAMBIOS DE LA CONTINUIDAD . . . . .                           | 168 |
| <i>Camisas, justillos y jubones</i> . . . . .                     | 174 |
| <i>Mantos, mantones y toquillas</i> . . . . .                     | 177 |
| <i>Algunas mujeres solas</i> . . . . .                            | 178 |
| CAMBIOS Y PERVIVENCIAS . . . . .                                  | 181 |
| HACIA UN NUEVO SIGLO . . . . .                                    | 183 |
| <i>Blusas y chambras</i> . . . . .                                | 186 |
| <i>El pelo al descubierto</i> . . . . .                           | 193 |
| CLASE Y MODA . . . . .                                            | 198 |
| EL TRAJE DE LAS NIÑAS . . . . .                                   | 200 |
| <br>III. VESTIDOS PARA LA FOTOGRAFÍA . . . . .                    |     |
| VESTIDAS DE ASTURIANAS . . . . .                                  | 205 |
| NIÑOS COMO PRÍNCIPES . . . . .                                    | 208 |
| EL HOMBRE DE PANTALÓN LARGO . . . . .                             | 234 |
| VESTIDOS DE ASTURIANOS . . . . .                                  | 250 |

|                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Nobles brutos</i> . . . . .                                                   | 255 |
| <i>Asturianos en América</i> . . . . .                                           | 263 |
| <i>Vestidos de gaiteru</i> . . . . .                                             | 273 |
| JUNTOS EN EL ESCENARIO . . . . .                                                 | 282 |
| Asturianos en el teatro . . . . .                                                | 282 |
| Vestidos para bailar . . . . .                                                   | 287 |
| RITUAL Y ALTERIDAD . . . . .                                                     | 293 |
| IV. VESTIDAS DE ALDEANAS . . . . .                                               | 297 |
| UN TRAJE PARA EL RITUAL FESTIVO . . . . .                                        | 297 |
| <i>Los fotógrafos de Llanes</i> . . . . .                                        | 299 |
| <i>Indumentaria popular en Llanes</i> . . . . .                                  | 301 |
| <i>El traje de chaquetilla bolera</i> . . . . .                                  | 303 |
| <i>Con la chaqueta al hombro</i> . . . . .                                       | 308 |
| LA FIJACIÓN DEL TRAJE DE ALDEANA . . . . .                                       | 310 |
| <i>Vestidas para tocar el ramu</i> . . . . .                                     | 316 |
| <i>La ofrenda del ramu: la gracia de pedir y la gracia de devolver</i> . . . . . | 319 |
| <i>El ramu como teatro</i> . . . . .                                             | 323 |
| <i>Los cuerpos intervenidos</i> . . . . .                                        | 325 |
| <i>Vestidas para el recuerdo</i> . . . . .                                       | 328 |
| EL MITO DE LOS INDIANOS . . . . .                                                | 334 |
| EL TRAJE DE PORRUANU . . . . .                                                   | 342 |
| V. ALGUNAS CONCLUSIONES . . . . .                                                | 351 |
| CAMPOS Y ARENA. MODAS DE CICLO LARGO Y MODAS DE CICLO CORTO . . . . .            | 351 |
| CAMBIOS Y PERMANENCIAS . . . . .                                                 | 352 |
| LA FIJACIÓN DE LOS TRAJES IDENTITARIOS . . . . .                                 | 354 |
| LIMINARIDAD . . . . .                                                            | 358 |
| UN TRAJE PARA LA OFRENDA DE RAMOS . . . . .                                      | 360 |
| UN FINAL QUE ES UN PRINCIPIO . . . . .                                           | 361 |
| BIBLIOGRAFÍA . . . . .                                                           | 363 |
| PUBLICACIONES PERIÓDICAS . . . . .                                               | 378 |
| ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS . . . . .                                                 | 379 |



RED  
DE MUSEOS  
ETNOGRÁFICOS  
DE ASTURIAS



GOBIERNO DEL  
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE