

TRABAJO FIN DE MÁSTER  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA  
UNIVERSIDAD DE OVIEDO.

**Vestidos de Asturianos. 100 años de fotografía e indumentaria en Asturias.**



**Mª Felisa Santoveña Zapatero**

Director: Jorge Uría González

Oviedo  
Junio 2012.

Indice.

Introducción -----	pág. 3.
Etnicidad, moda y tradición -----	pág. 14.
El regionalismo y los movimientos de la alta cultura -----	pág. 27.
Dibujos y pinturas -----	pág. 35.
Vestidos para la foto -----	pág. 40.
Vestidos para bailar -----	pág. 51.
Vestidos de de diario -----	pág. 59.
Los tiempos del traje típico -----	pág. 71.
Identidad renovada. -----	pág. 83.
Las tarjetas postales. -----	pág. 99.
De Madreñas. -----	pág. 112.
Conclusión -----	pág. 112.
Glosario y bibliografía. -----	pág. 123.

## Introducción.

Somos el mono vestido. Ninguna otra especie de nuestro planeta cubre su cuerpo de forma artificial, ni tampoco dedica tiempo a la fabricación de elementos no naturales que la adornen. Nosotros sí. Ningún pueblo, tribu o grupo étnico conocido se presenta ante los demás totalmente desnudo.<sup>1</sup> Pese a la percepción que nuestro pensamiento occidental nos pueda dar respeto 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. Pieles, 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.

Mediante los ropajes y los abalorios hemos expresado nuestro sexo y nuestro género, así como la disponibilidad sexual de acuerdo a nuestra posición social de solteros, casados o viudos. Nos hemos identificado como niños o como adultos. Nuestra condición respecto a la religión, el oficio que desempeñamos y sobre todo, el poderío económico y nuestro status se han visto reflejados en los atuendos, sus telas y sus colores. El traje ha sido y aún es, la comunicación no verbal de nuestras ideas y nuestros criterios y de nuestra adscripción a un grupo humano. En definitiva, nuestra identidad. A través de la indumentaria expresamos ideologías, creencias y pensamientos o estados de ánimo, creando en cada momento la imagen social que queremos proyectar ante los demás. Un “yo” frente a un “otro” que comienza en el seno de la casa, con los mismos miembros de una familia, extendiéndose a la comunidad inmediata y de ésta al grupo social para llegar, por último, al grupo étnico, que se ve a sí mismo diferente de otros grupos.

---

<sup>1</sup> En alusión a Desmond MORRIS. *El mono desnudo*. Plaza y Janés. Barcelona. 1975.

Fredrik Barth, en su introducción a *Los Grupos Étnicos y sus Fronteras*,<sup>2</sup> glosa los puntos que más comúnmente se han usado para definir lo que es un grupo étnico; además de la reproducción biológica, los rasgos culturales comunes o el uso de unas mismas pautas de comunicación: “Cuenta con unos miembros que se identifican a sí mismos y son identificados por otros y que constituyen una categoría distinguible de otras categorías del mismo orden”.



Es esta voluntad de un grupo humano de reconocerse como un colectivo de iguales la que me interesa resaltar, pues uno de los elementos que se utilizan como medio de identificación es el atuendo. En un momento de nuestra historia, los habitantes de Asturias eligen una determinada vestimenta que los unifica a todos y los identifica como miembros de un mismo colectivo, una misma comparte una cultura e identidad precisa. Nos vestimos de asturianos<sup>2</sup>.

**Ilustración 4. Reconstrucción de trajes antiguos, uno de los elementos que identitarios de los asturianos como colectivo. Grupo L´Aniciu, Mieres. Foto Tino Borrego. Formato digital. Tiluyadelfa.jpg.**

Este acontecimiento no fue un hecho concreto ni una acción personalizada, sino un largo proceso que abarca más de un siglo de historia y aún en el momento presente, cuenta con posiciones encontradas con respecto a su valor como elemento identitario. La intención de de este trabajo es, precisamente, mostrar lo ocurrido con la llamada indumentaria tradicional asturiana a lo largo de tan largo y tortuoso camino, usando para ello una fuente documental de innegable valor histórico y antropológico: la fotografía.

---

<sup>2</sup> Fredrik BARTH. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. Compilador. Fondo de Cultura Económica. Méjico 1976.

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. Uno de los objetivos es este precisamente. 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.



**Ilustración 5. Retrato de un hombre apoyado en una silla. Albumina Carta de visita. 90x55. Hacia 1990. N° 9097.**

El soporte fotográfico, en este caso, y dado que se constituye en fuente documental fundamental para este trabajo, se maneja aquí con unas condiciones de catalogación que han de ser explicadas. En el conjunto de imágenes empleadas sólo se utilizará nota informativa para los fotógrafos profesionales; o para aquellos otros cuyo trabajo ha sido objeto de estudio o publicación. Las fotografías obtenidas 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. La mayoría de los documentos gráficos pertenecen a la Fototeca del Museu del Pueblu d'Asturies, por lo que sólo se las identificará con su número de archivo, que

corresponde con la notación adquirida al ser digitalizadas, y los otros datos con los que figuren en su ficha. Si no estuviesen aún catalogadas pero perteneciesen al mismo fondo, se las identificará por el nombre con el que están registradas en el mismo. Con respecto a los archivos particulares que se han manejado, se hará costar su procedencia y título con el que viene identificada la foto. De todos ellos y con permiso de los propietarios originales, se ha hecho depósito de los materiales en formato digital en esta misma base museística, para que se pueda proceder a su consulta pública.

La fototeca del Muséu del Pueblu d'Asturies está compuesta por diferentes fondos que según consta en sus propios archivos se inventaría de acuerdo con estos criterios:

#### Profesionales:

- Enrique y Camilo Gómez. Luarca. 245 positivos entre 1900 y 1930.
- Emilio Alonso. Colunga. 1.347 negativos en placa de vidrio entre 1895 y 1930.
- Modesto Montoto. Infiesto. 736 negativos sobre placa de vidrio entre 1914 y 1921.
- Lorenzo Cabeza. Langreo. 333 negativos sobre placa de vidrio y 132 positivos de época en papel entre 1900 y 1935.
- Constantino Suarez. Gijón. 8.945 negativos sobre placa de vidrio y 79 positivos entre 1920 y 1937.
- Florentino López "Floro". Oviedo. 429 fotografías de la Revolución de Octubre de 1934 y negativos en placa de cristal y celuloide.
- Valentín Vega. Langreo. 75.000 imágenes en 2.559 rollos de celuloide realizados entre 1941 y 1951. Colección de positivos entre 1950 y 1980 sin catalogar.
- Gonzalo Vega. Gijón. 8.500 negativos en color, entre 1974 y 1980.
- Mariano y Luis Cernuda. Salas. 1.513 rollos de negativos entre 1960 y 1980.
- Foto Karty. Gijón. 27.000 negativos entre 1960 y 1980.
- Foto Pepin. Moreda de Aller. Negativos en celuloide y positivos en papel., entre 1960 y 1985.
- Benjamín Álvarez Membiela. Sin otras informaciones.
- Baltasar Cué Frenández. Sin otra información.

#### Aficionados:

- Pedro García Mercado. Colunga, emigrante en Argentina. 725 fotografías entre

1890 y 1920.

- Arturo Truán Vaamonde. Gijón. 124 fotografías entre 1890 y 1920.
- Casimiro López Bravo. Gijón. 132 positivos entre 1915 y 1920.
- F. Hatre. Gijón. 109 fotografías entre 1922 y 1927.
- Miguel Rojo Borbolla. Cabrales. Negativos en placa de vidrio entre 1905 y 1920.

-Juan Evangelista Canellada Prida. Sin otras informaciones.

-Fritz Krüger. 238 fotografías tomadas en Asturias en 1927.

-Manuel Lorenzo Fernández. Gijón. 500 vistas urbanas.

-José Ramón Lueje. Infiesto. 14.215 negativos entre 1936 y 1975.

-Francisco Ruiz Tilve. Oviedo. 7 álbumes con 4.491 fotografías.

-Gonzalo del Campo y del Castillo. 1.744 negativos, 2.201 fotografías entre 1960 y 1980.

-Manuel Fernández Rodríguez “Manuel Espín”. Gijón. 336 negativos.

-Francisco Javier Sánchez Suarez. Gijón 2000 negativos y 493 fotografías entre 1948 y 1967.

-Eladio Begega. Laviana. Fotografías entre 1960 y 1985. Imágenes digitalizadas por el propio autor.

#### Archivos Familiares:

-Marqueses de Cienguegos. 312 fotografías tomadas entre 1880 y 1960.

-Fernández-Villaverde Miranda. 698 fotografías entre 1905 y 1920. 211 fotografías en álbumes.

#### Prensa:

-Archivo gráfico de “El Progreso de Asturias” de la Habana.

-Archivo gráfico del diario “La Prensa” de Gijón.

-Archivo gráfico de La Voz de Asturias de Oviedo.

Como fotografías varias figuran una cantidad indeterminada de fotografías, tarjetas postales y álbumes de distintos autores fechados desde 1862 hasta el presente, en diferentes soportes, tanto en positivo como en negativo, que provienen de adquisiciones del propio Muséu del Pueblu d´ Asturias y de lotes depositados por particulares. Aquí se encuentran fotografías de Fernando y Ramón del Fresno, así como

de los hijos de éste, Anselmo y Arturo, y de otros muchos de los llamados pioneros de la fotografía en Asturias: Tomás Pumariega, Feliciano Pardo padre, Amaro Prida o Enrique Marquerie, además de otros que se señalan en el texto. Las breves notas biográficas de los fotógrafos que se añaden a pie de página, corresponden también a informaciones procedentes del archivo de esta misma fototeca.

En esta misma institución se encuentra el archivo de Rafael Meré, director del Museo de la Gaita entre 1973 y 1978. Las fotografías correspondientes a su archivo se etiquetan bajo su nombre, ya que carecen de número de registro.

El manejo de esta documentación requiere, de todos modos, una serie de cuestiones importantes, tanto desde el punto de vista objetivo como subjetivo, que permitan elaborar partiendo de ella, un discurso coherente. En primer lugar tener un conocimiento de la historia de la fotografía en el momento y lugar que nos ocupa, sus métodos y sus técnicas, que ayudarán para una datación lo más aproximada posible. La fijación sobre papel de albúmina nos lleva al siglo XIX y a los primeros años del XX, las placas de cristal de gelatino-bromuro o colodión húmedo, nos sitúan en las primeras décadas de esta centuria, y la evolución de los materiales plásticos de la casa Kodak sirven de guía para el resto del siglo, como los soportes granulados de los años sesenta, a punto de entrar en el mundo del color. Con ello se quiere tan solo señalar algunas de las técnicas que fueron más populares en cada momento, no que fuesen las únicas o que no se utilizasen antes y después de su momento de máximo uso.



**Ilustración 6. Carta de visita. H. 1865. Albúmina. 105x64. N° 13604.**

Así mismo, el aspecto formal de la fotografía, especialmente los retratos o *cartas de visita*, como se llamaban en un principio, los telones de fondo, las poses estudiadas y

las composiciones de grupos, nos hablan de quién y por qué se hace una fotografía. Se produce en esta situación un interesante proceso de sucesivas intersubjetividades 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 queridos o como representación social de posición económica, dado que en los inicios de la fotografía, hacerse un retrato 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 llamamos capacidad psicológica para captar un mensaje, una intencionalidad o un carácter en el instante de plasmar la imagen. La última mirada es la del investigador que analiza la fotografía, que no solo está mirando una efigie, sino que la está leyendo como un texto, usando para ello los códigos que su formación y sus intereses le dictan, intentando que aquellos impidan que éstos se apoderen del trabajo, evitando una visión distorsionada de lo que se pretende estudiar. Dos intenciones subjetivas y una objetiva entrelazadas para construir un discurso coherente y, en principio, cierto.<sup>3</sup>



**Ilustración 7. Gentes en el lavadero. Albúmina 125x175. Hacia 1900. N°23.003.**

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

---

<sup>3</sup> John BERGUER. *Mirar*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2001

momento y en un tiempo concreto”.<sup>4</sup> Y 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.

Algunos 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 “minuteros”, recorren los caminos en busca de acontecimientos y festejos que alguien quiera retratar, transportando su pesado material de un lado a otro y revelando sobre la marcha el resultado de su trabajo, de donde les viene el nombre con el que son conocidos como colectivo. De la mayoría de ellos no tenemos datos, no firmaban su trabajo y su quehacer se relaciona con tiempos de escasez y penuria económica. 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.



**Ilustración 8. Fiesta de la Balesquida, Oviedo, 1930. Imagen que ilustra la noticia en la revista *El Progreso de Asturias*. Archivo *El Progreso de Asturias*.**

El resultado de todos estos trabajos no siempre es fácil de tratar. Algunas fotografías pueden estar bien conservadas y verse sin dificultad; otras han sufrido

---

<sup>4</sup> Emilio Luis LARA LÓPEZ “La fotografía como documento histórico-artístico y antropológico. Una epistemología”. *Revista de antropología experimental* 5. 2005

desgarros, dobladuras, cortes y otros desperfectos que vuelven la imagen incompleta. A veces hay suerte y conservan el cartón que les sirve de soporte, en él figura el nombre del fotógrafo y su ubicación, aportando datos sobre el momento y el entorno social inmortalizados en una imagen. Con mucha suerte, el reverso manuscrito nos aporta un caudal de información cuando dice quienes son los protagonistas, cuando se fotografiaron y porqué, registrando acontecimientos de la vida como las bodas 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 que descubramos todo lo que rodea a un tal Enrique o a una misteriosa tía Filomena, pues la mayoría de las veces no tenemos nada, solo la imagen pura y no desnuda, sino vestida, para que nos hablen de un proceso de cambio social e ideológico a través de las ropas que los cubren.



**Ilustración 9. Grupo de niños vestidos de asturianos. Papel. 80x130. Hacia 1920. N° 30.312.**

Esta fotografía fechada en torno a 1920, es un buen ejemplo de las dificultades que supone el material dañado a la hora de analizar una imagen. Está rota en la parte superior, con dos agujeros a cada lado, probablemente por haber estado clavada en una pared, cosa que entonces se hacía habitualmente. Está doblada y rayada, le faltan trozos

que deterioran rostros y otras partes de las figuras. Sobre ella han escrito en distintos momentos y con distintas tintas, identificando a algunos de los presentes por sus nombres propios. Así mismo, la foto expresa los sentimientos de alguno de quienes dejaron estas escrituras, dado que sobre la figura de la segunda niña por la izquierda, en la fila posterior, se lee claramente “tonta”. En el reverso manuscrito aparece una pequeña inscripción: Pilarina Bernardo.

Sin embargo se encuentra en ocasiones el caso contrario, y nos encontramos con una imagen nítida, pese al paso del tiempo y a las alteraciones del producto químico usado para fijar la imagen al papel o a la presencia de hongos de la humedad, y en la que figura tanto el nombre del fotógrafo como los protagonistas de la misma, con nombres, fechas, lugares de procedencia e incluso el motivo del evento por el cual se ha realizado la instantánea. Sin embargo esto no suele ser habitual, pues aunque se cuente con abundantes datos, lo natural es que la edad haya deteriorado la imagen, disminuyendo la calidad de la misma. Este es caso de la fotografía en la que Fernando del Fresno, que entonces tenía su estudio en la calle Fruela nº 3 de Oviedo, dejó constancia de un matrimonio. En el reverso manuscrito se lee: “este retrato de don Francisco Rodríguez Tamargo y de su mujer doña Josefa Fernández Prida, naturales de Colla. Ramón Rodríguez”. El firmante nos hace pensar en un hijo que identifica el retrato de sus padre y la actitud de los fotografiados, en la que ambos aparecen de pie en condiciones de igualdad, aunque la esposa coloca la mano en el hombro del marido como si éste estuviera sentado -lo que sería normal en esta época para la persona de más estatus- nos lleva a pensar en un retrato de boda, que por aquel entonces se realizaba cuando los contrayentes podían acudir a un estudio o aprovechando el paso de algún minuterero por la localidad de origen, en este caso Colla, en el concejo de Grado. La fecha de la misma, atendiendo tanto a la indumentaria del hombre, en ese momento de transición en el que el traje de pantalón largo ya es el protagonista aunque con elementos antiguos como la



faja, y que la dama lleva jubón debajo del manto, nos lleva a situar la imagen hacia 1885. A esto hemos de añadir que la calle Fruela no se comenzó hasta 1880 y aunque su construcción fue rápida, no es posible que el fotógrafo tuviese abierto estudio en esta calle hasta una fecha posterior.

**Ilustración 10. Retrato de un matrimonio. Fernando del Fresno. Oviedo. Albúmina. 145x100. Hacia 1885. N°17.461.**

Son imágenes como estas las que nos introducen en el tema central de este trabajo, la indumentaria como elemento identitario y la conciencia deliberada de ser asturianos. Y si bien abarcan más de 150 años de nuestra historia, es el siglo XX el verdadero protagonista de esta pérdida, reconstrucción y renovación de un símbolo.

## Etnicidad, moda y tradición

Por indumentaria tradicional asturiana entendemos hoy el conjunto de ropas con las que se vistieron nuestros antepasados desde finales del siglo XVIII y la mayor parte del XIX, cayendo en desuso finales esta misma centuria y principios de la siguiente. Y la conocemos con tal nombre porque un grupo de intelectuales, representando a las clases sociales más acomodadas, nobles y burgueses, la fija en ese momento crucial de su desaparición, en los últimos decenios del XIX y en las primeras décadas del siglo XX, como la indumentaria propia de las clases bajas, la que ellos denominaron indumentaria popular. Y no la ropa de cualquiera de los estamentos más humildes de la sociedad, sino la de los campesinos, que conservaban aún elementos heredados de una forma de vestir enraizada en las modas dieciochescas.

Coincido en la definición coincide con la que plantea Gausón Fernande cuando dice, parafraseando a García Mijares que: “Era esta una forma de vestir propia de los labradores, artesanos y clases medianamente acomodadas”<sup>5</sup>. Es razonable así mismo la idea que comparte con otros estudiosos de la indumentaria -como Gustavo Cotera<sup>6</sup>-, la convicción de que estas indumentarias populares no son un hecho aislado de cada una de las regiones de España, sino que se corresponden con una moda en vestir de las clases populares, que fue común a toda Europa, aunque con diferencias zonales debidas a la pervivencia de elementos de modas anteriores y la interpretación local de algunos de los rasgos más característicos de las nuevas tendencias. Más discutible es la tesis de Gauson Fernande cuando afirma que es esta la indumentaria tradicional dado que fue la última que permitió a otros grupos étnicos identificarnos como asturianos. Lo que se sostiene aquí es bien diferente: es a partir del momento en el que se fija como indumentaria popular asturiana cuando se comienza a identificar a alguien con ella como elemento identitario concreto. Con anterioridad, estas eran las ropas de las clases populares, bien diferentes de las clases altas, fuesen estas asturianas o no, y compartían elementos con las regiones vecinas hasta el punto de ser incluidos, para irritación de los

---

<sup>5</sup> En su obra *El pasiellu asturianu o traxe'l país*. Cajastur. Oviedo. 2007.

<sup>6</sup> En *Trajes populares de Cantabria. Siglo XIX*. Instituto Cultural de Cantabria. Santander. 1982.

habitantes de la región, en un grupo único al que se conocía como “gallegos”<sup>7</sup>. En el momento de la fijación, vestirse de asturiano no es un juego de cambio de clase, no es un mero disfraz aunque así pueda parecerlo por algunas de las imágenes con que contamos. Es un proceso de identificación como grupo cultural diferenciado. No dejamos de ser conocidos como asturianos por nuestras ropas, sino que comenzamos a serlo precisamente gracias a ellas. La nueva economía industrial, el desarrollo de las clases proletarias y el auge de la burguesía formaron una ropa masculina más uniforme, convirtiendo los atuendos populares en un atavío singular y fácilmente identificable, especialmente para las clases acomodadas, cuyo vestir era el mismo en todos lados. Vestirse con las viejas modas era diferenciarse territorialmente con respecto a los de su mismo tipo.



**Ilustración 11. Retrato de un hombre con su padre. Federico Conde Caminero, Oviedo. Albúmina. 107x74 Hacia 1995. N° 9.067.**

---

<sup>7</sup> Luis Alfonso de Carvallo. *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Julián Paredes Impresor de libros. Madrid. 1695.

Cabe discutir también su tajante criterio sobre la desaparición de la indumentaria tradicional, cuando explica que en el último cuarto del siglo XIX su presencia era residual. Es cierto en el caso de los hombres, cuya adecuación a la “moda burguesa” en el vestir fue muy rápida, como muestra la fotografía de Federico Conde Caminero<sup>8</sup>, fechada hacia 1895, en la que un padre y un hijo posan vestido el uno con los atavíos antiguos, de calzón corto y montera, y el otro con el traje de tres piezas, pantalón, chaleco y chaqueta, que utilizan los caballeros desde entonces. Pero no es el caso de las mujeres. Se entiende por “moda” una concepción ideológica de la presentación del cuerpo masculino o femenino ante la sociedad, y que estos conceptos unidos tanto a la ética como a la estética no cambian con facilidad. Alfred Louis Kroeber ya lo expresaba acertadamente en 1914 cuando escribía:

“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 externo 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>9</sup>.

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 tomaban protagonismo, no solo por el inicio de la expansión urbana sino por 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. Se fue forjando así 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

---

<sup>9</sup> Marvin HARRIS *El desarrollo de la teoría antropológica*. SigloXXI Editores. Madrid. 1979.

pantalón y no de calzón corto, que se cubre con una gorra o una boina y no con una montera.

**Ilustración 12. Obreros urbanos. Foto Julio Peinado<sup>10</sup>. Hacia 1900. Reverso manuscrito: recuerdo de Jigón Ntr<sup>a</sup> M<sup>a</sup> y Tia Aurelia(sic). N° 32.592.**

Este nuevo hombre, 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:

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>11</sup>.



---

<sup>10</sup> Julio PEINADO ALONSO (1869-1940). Natural de Valladolid, se instaló primeramente como fotógrafo en Oviedo, en 1887. Pasó a Gijón en 1893, donde desarrollaría el resto de su carrera. Se le considera un pionero de la cinematografía en Asturias, al asociarse con Modesto Montoto y poner en marcha la empresa responsable del film *Bajo las nieblas de Asturias*, rodado en 1926.

<sup>11</sup> Manuel GARCÍA MIJARES *Apuntes históricos, genealógicos y biográficos de Llanes y sus hombres*. Torrelavega. 1893. 2ª edición Llanes, Edtº *El Oriente de Asturias*. 1990.



**Ilustración 13. El tío Manuel Llano Rojo en el barrio de El Caleyón Puertas de Cabrales. Febrero de 1913, vestido con un traje en pana labrada y mezclilla de cuadros, telas muy populares veinte años antes y tocado con montera. Foto Miguel Rojo Borbolla<sup>12</sup>. Vidrio. 90x120. N° 1.032**

El mundo femenino es siempre más conservador en este aspecto. La concepción del cuerpo de la mujer, oculto en la moda tradicional bajo varias capas de ropa, no comenzará a cambiar hasta la segunda década del siglo XX y su impronta permanecerá hasta bien mediada la centuria. Que las piezas no sean las mismas, que los mandiles se alarguen o que las telas y los colores sean diferentes, al permitir la industria textil unos tejidos y unos tintes que antaño no existían, no quiere decir que aquellas no hayan sido sustituidas por otras con una función similar o que la decencia de la mujer se identifique con no mostrar las piernas, ni exponer el busto o liberar el pelo de la tiranía del pañuelo. Es más acertado, desde mi punto de vista, hablar de momentos modales, del cambio de la continuidad<sup>13</sup>, de espacios temporales en los que una prenda u otra tienen más aceptación y son llevadas asiduamente por las mujeres, sin que por ello cambie la concepción fundamental del modo de vestir. Felipe Portal Puyós registró estos cambios en el vestir:

---

<sup>12</sup> Miguel ROJO BORBOLLA (1872-1930). Originario de Puertas de Cabrales, nació en Madrid y estudió derecho en la Universidad de Oviedo. Su dedicación a fotografía fue siempre como aficionado. Al fotografiar a familiares y vecinos en su ambiente, legó un cuerpo documental de incalculable valor sobre la vida campesina en Asturias, centrada particularmente entre 1912 y 1913.

<sup>13</sup> Maguellonne TOUSSANT SAMAT en su *Historia técnica y moral del vestido* utiliza esta expresión precisamente para dar cuenta del lento cambio de las modas populares, que modifican algunas de sus prendas, pero no la implicación moral y el pudor que se desprende del uso de las mismas.

Difícilmente se encuentra ya al campesino de calzón corto y montera piconá; la aldeana de refajos chillones a media pierna, floreada cotilla y airoso dengue, son hoy arcaísmo sorprendente en los centros de población y sus contornos, los mozos cubren su cabeza con la boina u hongo cosmopolita y vístense al estilo ciudadano, y sustituyen el nudoso garrote con la navaja y el revólver, y las mozas adaptan su indumentaria al gusto común de las gentes vulgares de las ciudades<sup>14</sup>.

Aunque el estudio detallado de la indumentaria popular no es el objeto de este estudio, resulta ilustrativo para la comprensión del texto incluir una pequeña reseña sobre las prendas que llevaban estos hombres y mujeres.

Los varones vestían camisa cerrada y calzones de lino, calzón de paño de lana hasta la rodilla y con la pernera abierta, baja en la cintura, chaleco de cuello con solapa, en paño de lana, telas labradas o terciopelo, con el espaldar en otra calidad diferente, siendo esta lino o raso, dependiendo de si era una prenda para uso diario o para lucimiento social, una chaqueta corta y por tocado, la montera. Unas botas, los *escarpinos* y las o madreñas, eran el calzado habitual. El pie se cubría en unas medias de lana sujetas a la rodilla con ligas. El *palu*, normalmente la agujada de arrear el ganado, para ellos siempre la *guiyada*, era a la vez el arma y la defensa de un hombre, la expresión ergológica de su masculinidad. Dos textos cortos de la época sirven como ilustración contemporánea de esta moda.

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>15</sup>

Antiguamente todos vestían de igual manera, es a saber, camisa de cáñamo o lino con un ribete por cuello y pechera plegada, calzoncillos de la misma tela, faja de lana azul, encarnada o negra, según el estado o la edad del individuo, calzón corto, chaleco abierto y chaqueta ajustada con aberturas bajo el sobaco, para vestir o no vestir las mangas, medias o calzas de lana, escarpín de sayal, con la montera de paño.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Felipe PORTAL PUYÓS. *Topografía médica del Concejo de Gijón. 1918*

<sup>15</sup> Enrique GIL Y CARRASCO. *Semanario pintoresco español. Madrid. 1839*

<sup>16</sup> Manuel GARCÍA MIJARES. *Op cit.*

Y una fotografía, fechada entre 1889 y 1894, años en los que estuvo activo su autor, sirve para corroborar la información. El protagonista es Pedro Alonso, conocido entre los suyos como el *tiu Perih.an.*<sup>17</sup> Era natural de Debodes, parroquia de Caldueño, en el concejo de Llanes. Había bajado a la villa a cobrar el canon que entonces pagaba el ayuntamiento por matar alimañas, en este caso dos buitres. El fotógrafo Baltasar Cué



le pidió que posase para una fotografía a cambio de la cual le daría dos copias de la misma. Viste botas, medias con ligas, calzón de paño de sayal, al igual que el chaleco y la chaqueta. Desconozco si la ropa blanca todavía era de lino o ya utilizaban tejidos de algodón. Está liando un cigarrillo en la *fueya d'una panoya*

**Ilustración 14. El Tiu Perih.án. Fotografía de Baltasar Cué. Llanes. Vidrio. 130x180. N° 30.703.**

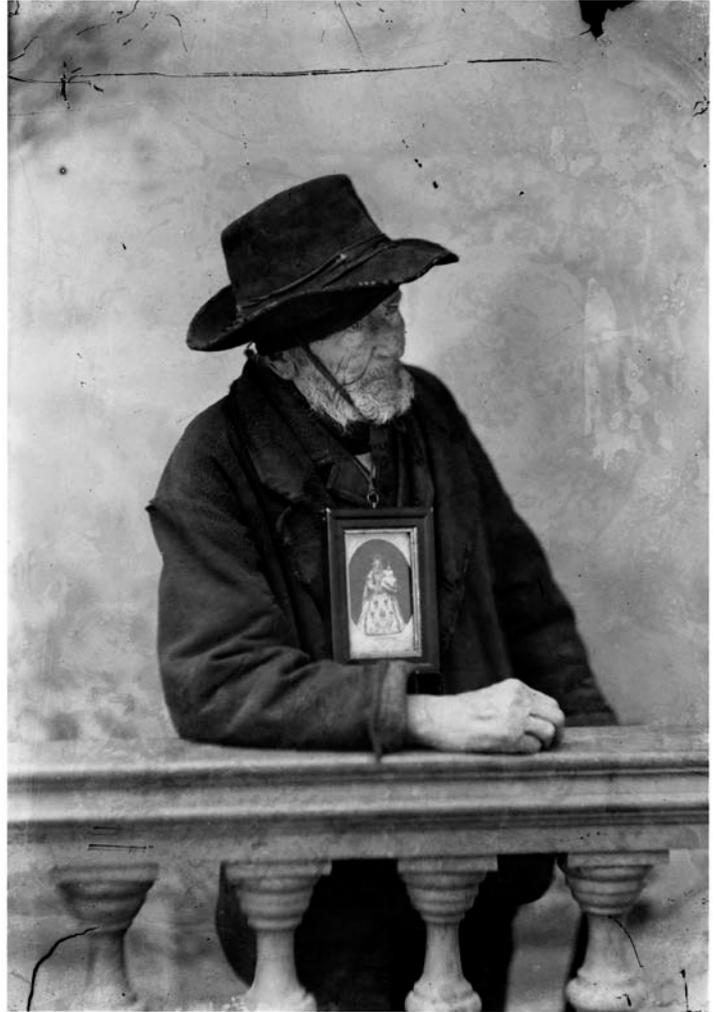
Conozco todos estos datos porque es mi tatarabuelo por vía matrilineal y una de aquellas copias, muy deteriorada ya por el tiempo y en la que apenas se percibe el forillo, cuelga en la pared de los retratos de mi casa. Este conocimiento directo me lleva a pensar que Baltasar Cué realizó a otras personas esta misma oferta de pago y contraprestación, dada la intencionalidad clara del fotógrafo de obtener una galería de personajes que resultaban singulares y pintorescos ya en su tiempo, bien por lucir indumentarias ya en desuso o por las condiciones singulares de su vida<sup>18</sup>. El historiador Lee Fontanella, refiriéndose a uno de los retratos de Baltasar Cué, *el tiu Millán*, dice que sin duda fue el mejor fotógrafo de finales del siglo XIX en España, pues nadie como él supo captar la esencia misma del alma de los marginales y desclasados que retrataba.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup>En el asturiano oriental la h se aspira en sonido j, señalándose con la grafía h.

<sup>18</sup> Baltasar CUÉ 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.

<sup>19</sup> Lee FONTANELA. *La historia de la fotografía en España desde sus inicios hasta 1900*. El Viso. Madrid. 1981.



**Ilustración 15.** El *Tiu* Millán, uno de los muchos personajes marginales retratados por Baltasar Cué. Vidrio. 130x180. N° 30.742.

En el caso de las mujeres, la ropa interior consistía en una camisa interior larga a más de media pierna, cuyas amplias mangas y pecheras quedaba expuesta al exterior, varias faldas bajas o *refaxos* de alegres colores en paño de lana y sobre ellas una saya de amplio vuelo con adornos de lorzas, cintas o añadidos de colores en el bajo ruedo. Un mandil de variados materiales y colores atado a la cintura, con notables diferencias de calidad entre los de uso diario y los de prestigio. Una cotilla o *justillu* le ceñía el pecho, deformando el perfil de los de los senos y acentuando la estrechez de la cintura. Si esta prenda llevaba manga larga, tapando la camisa, se conocía con el nombre de *xugón* o jubón. Una esclavina corta, el dengue, se cruzaba sobre el pecho y se ataba en la parte baja de la espalda. Esta prenda singular compartió espacio con otros elementos como los *solitarios* trabajados sobre lino blanco, las chaquetillas cortas y ceñidas o los mantones de cuatro picos. En la cabeza, un pañuelo que le ocultaba los cabellos y en los pies las mismas medias, ligas, corizas, *escarpinos* y madreñas que llevaban los

hombres, contando con unas preciadas manoleínas para los días de presumir. La descripción de Juan de Dios de la Rada, extraído del *Viaje de Sus Majestades y Altezas por Catilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano 1858*, es muy acertada e ilustra bien el traje que vestían las asturianas, al mismo tiempo que abunda en el traje de los hombres y resalta la importancia del *palu* como un aditamento más de sus atavíos:



**Ilustración 16.** Apuntes tomados del natural por Genaro Pérez Villaamil cerca de Oviedo en 1846, en los que se ve a varias mozas luciendo solitarios, dengues y mantos de hombros.

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



LA ASTURIANA.

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 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>20</sup>

**Ilustración 17. Dibujo de una mujer titulado La Asturiana. En la revista *La Ilustración Popular*. Madrid 1873**

Este mismo texto reproducido casi literalmente en lo que a la indumentaria femenina se refiere, lo encontramos en el nº 7 de la revista la *Ilustración Popular*, formando parte de un artículo más amplio titulado *Asturias* y firmado simplemente con las iniciales J.M<sup>21</sup>. En medio de la página el dibujo de una moza con un escueto pie: la asturiana. Si comparamos esta imagen con la que nos ofrece la mujer anónima retratada por Ramón del Fresno en Oviedo hacia 1890<sup>22</sup>, las diferencias son claras en cuanto a que una lleva al descubierto las mangas de la camisa y la otra es un jubón hasta la muñeca el que luce, y en que la primera cubre el pecho con un dengue y la segunda lo hace con un manto de cuatro picos plegado para adaptarlo al cuerpo. Por lo demás, la presentación del cuerpo de la mujer, con el pañuelo ceñido, el busto represado y las caderas sobredimensionadas por las faldas es la misma. El momento modal del dengue pasa



<sup>20</sup> Juan de Dios de LA RADA y DELGADO fue un eminente jurista y miembro de la Real Academia de la Historia. Acompañó a Sus Majestades Isabel II y Francisco de Asís como cronista de su viaje por tierras españolas en 1858. En 1860 aparece publicado *Viaje de SS MM y AA por Castilla, León Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*. Aguado. Madrid. 1860

<sup>21</sup> *La Ilustración Popular*. Enrique Rodríguez Solís. Madrid 1873. Nº 7.

<sup>22</sup> Ramón del FRESNO encabeza una saga de artistas y fotógrafos asturianos, desde los inicios de la fotografía en nuestra región hasta bien entrado el siglo XX. Ramón del Fresno (1834/1899) funda su primera galería en Oviedo en 1858 y permanecerá activo hasta su muerte el 1899, especializándose en el retrato de estudio. Su hermano Fernando (1848-1922) trabajó con él como ayudante hasta que abrió su propia galería en 1872. Fue más activo, trabajando la fotografía ambulante y las tomas de calle. Anselmo y Arturo del Fresno fueron hijos de Ramón. El mayor, Anselmo (1870-1920), reorganizó el estudio del padre tras su muerte, hasta que se trasladó a un local nuevo en la calle Uría en 1906. Arturo (1878-1952) se estableció en Villaviciosa, concejo de donde era originaria la familia, y allí compaginó el arte de la fotografía con las clases de dibujo.

a ser el estándar de la indumentaria tradicional, pero, a la luz de las muchas veces que la indumentaria de jubón y manto se repite en la fotografía de la época, refuerza la conclusión de la pervivencia conservadora de la moda femenina en las dos últimas décadas del siglo XIX y su prolongación ideológica en el siglo XX.

**Ilustración 18. Mujer vestida de asturiana. Ramón del Fresno. Oviedo. Papel. 135x98. Hacia 1890. N° 32.577.**

En paralelo con estos cambios se va a originar un proceso de asimilación entre las indumentarias de ésta época y la religiosidad popular, especialmente en lo que se refiere a la ofrenda de “ramos”, esas estructuras de madera con variada morfología que se engalanan de cintas y flores para ofrecer pan, flores y otros productos de señalado valor a la Virgen o los santos. El fenómeno es lo suficientemente complejo como para necesitar más espacio del que aquí se dispone, por lo que solo se hará aquí referencia al caso del Oriente de Asturias, que dio lugar al desarrollo de una indumentaria diferencia para la mujer, el llamado “traje de aldeana”, que desde las últimas décadas del siglo XIX y hasta hoy día, es la vestimenta obligada de toda mujer que quiera participar en la ofrenda de ramos en los concejos de Llanes, Cabrales, Onís, Cangas de Onís, Ribadesella y Ribadedeva, y cuya vistosidad ha hecho que su uso, con un acierto ciertamente discutible, se haya ido extendiéndose por toda Asturias y para situaciones bien diferentes. Su origen está en los trajes de chaquetilla entallada propios de las décadas de 1860 y 1870, de los que se encuentran numerosos testimonios fotográficos en esta misma zona geográfica<sup>23</sup>.

Para los hombres supuso la pervivencia de una forma particular de indumentaria masculina a la que se conoce con el nombre de *traje de porruanu*, caracterizado por las vistosas remontas en negro que lo adornan y que en tiempos pasados se usaban tanto por motivos estéticos como para reforzar costuras y tapar defectos de la tela.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> El archivo del Oriente de Asturias, especialmente, cuenta con un gran número de fotografías, muchas de ellas ya publicadas en la serie Llanes y su Historia.

<sup>24</sup> M<sup>a</sup> Felisa SANTOVEÑA ZAPATERO *La indumentaria popular en el concejo de Llanes*, Temas Llanes n°52. El Oriente de Asturias Llanes. 1990



**Ilustración 19. Reverso manuscrito: La tía Filomena. Foto Vicente Pérez Sierra<sup>25</sup>. Llanes. Albúmina.140x100. Hacia 1875. N° 21.416.**

**Ilustración 20. Dos mozas y un mozo vestidos con los trajes de *aldeana y porruanu*. Cándido García<sup>26</sup>. Reverso manuscrito: Parres 6 de octubre de 1913. A nuestra querida amiga Isaura Eloísa Srt<sup>a</sup> María Álvarez. Llanes. Papel. 140x85. N° 16.372**

Una situación similar la podemos encontrar en el caso de Cabranes, documentada excepcionalmente por las fotografías de Juan Evangelista Canellada. En una de ellas fechada muy tempranamente, hacia 1910, se observa una impresionante procesión de varios ramos portados a hombros por mujeres que visten las sayas, las chambras y los mantos que son propios de la moda que se vive en ese momento entre las clases campesinas. En numerosas instantáneas tomadas después y a lo largo de varios años, vemos como esas mismas mujeres que portan las ofrendas florales van ahora vestidas con un traje de asturiana, es decir, con los elementos propios del estilo en el atavío que llevaba la mujer a mediados del siglo XIX, destacando el dengue y un cerrado justillo de invierno o jubón. Esta asociación ha llevado a denominar a esta indumentaria *traje de Cabranes*, presuponiendo la peculiaridad del mismo, cuando de lo que se debería hablar es de la pervivencia de unas determinadas características de la

---

<sup>25</sup> Vicente PÉREZ SIERRA. (1842-1893). Natural de Sanabria en Zamora, comenzó a recorrer Asturias como ambulante, estableciéndose en Llanes en 1867, donde estuvo activo hasta 1983, compaginando su labor fotográfica con sus tareas como maestro de escuela.

<sup>26</sup> Cándido GARCÍA (1869-1925) era natural de la provincia de Valladolid. Muy joven se estableció en Llanes, ejerciendo la fotografía hasta su fallecimiento, si bien algunos autores ponen el cierre de su actividad en 1922, ocupándose su hija M<sup>a</sup> Luisa García González del estudio fotográfico.

forma de vestir de una zona mucho más amplia y temporalmente ya extinta que, al mantenerse en este concejo durante el siglo XX, ha creado una imagen de identidad contemporánea.<sup>27</sup>



**Ilustración 21. Ofrenda de Ramos en Torazo. Hacia 1910. Juan Evangelista Canellada. Papel. 240x300. N° 34.995**



**Ilustración 22. Ofrenda de Ramos en Torazo. Hacia 1915. Juan Evangelista Canellada. Papel. 240x300. N°35.016**

---

<sup>27</sup>Juan Evangelista CANELLADA PRIDA (1862-1946). Natural de Torazo, Cabranes, estudió Bellas Artes en Oviedo y en Madrid. Su principal actividad fueron los retratos y las clases de pintura y dibujo. Como fotógrafo, dejó un amplio registro de las gentes y las actividades de su pueblo natal.

## El Regionalismo y los movimientos de la alta cultura.

No ha sido fácil encontrar una forma de referirse a los intelectuales que trabajaron en Asturias a finales del siglo XIX y principios de XX que resultase unificadora y, al mismo tiempo, salvase las diferencias que pudiera haber entre ellos. Se ha optado por el de *alta cultura*, pese a la connotación elitista que conlleva y precisamente por ella. Quienes se van a ocupar de la cultura popular y de su estudio, son gentes que provienen de familias adineradas, algunos pertenecientes a la nobleza y con gran preparación académica, dado que muchos de ellos eran profesores de la Universidad de Oviedo. Nos encontramos, una vez más, con un movimiento de arriba abajo, de las clases más pudientes y preparadas que pasan a ocuparse del estudio de las clases menos favorecidas y no de todas ellas. No interesa el pequeño comerciante ni la clase proletaria que está surgiendo en estos momentos, creando núcleos de población urbana hasta entonces desconocido en Asturias. Su interés son las gentes campesinas, las que se consideran depositarias de los valores y las tradiciones más ancestrales de la región y que visten, como ya se ha visto, unos *fatos* particulares, lo cual no tiene por qué conllevar un respeto especial hacia los mismos.

Los propios campesinos por supuesto que tienen conciencia de sí mismos, de que son asturianos frente a montañeses, gallegos, *madrilanos* y *cazurros*, de la misma manera que estas otras gentes tienen conciencia de ser diferentes respecto de los



asturianos. También poseen conciencia de clase con respecto a los señores acomodados, ante los que no dejan de sentir una mayor o menor inferioridad. Pero no necesitan buscar las raíces de esa identidad en sus ropas, en sus tradiciones, sus leyendas y sus costumbres. Simplemente las viven, porque forman parte intrínseca de lo que son.

**Ilustración 23. Fermín Canella en el día de su doctorado en 1871. Fotografiado con montera y madreñas, mientras su mano descansa sobre el birrete. Papel. 100x60. N° 9.178**

En el periodo que Antonio Aguirre denomina como “historicismo romántico de los pueblos del norte”, una gente ilustrada, que conoce y comparte el sentimiento del regionalismo lírico que el Romanticismo trajo consigo, busca en su pasado las características de su identidad particular y nadie encarna mejor la esencia de ese pasado que el mundo rural, conservador por naturaleza y poco influido por esos conocimientos que he denominado alta cultura frente a la cultura popular<sup>28</sup>. Se recoge su música y sus romances, se estudian los juegos de los niños, se hacen descripciones de sus bailes y sus romerías y, cómo no, de sus atuendos<sup>29</sup>.

Los primeros datos sobre la relación entre indumentarias populares e identidad asturiana los vamos a encontrar en el grupo regionalista conocido como La Quintana. No fue una asociación al uso, sino un grupo epistolar con la cultura popular como nexo común. Se admite 1881 como fecha de fundación y como socios fundadores figuran Fermín Canella, profesor de derecho de la Universidad de Oviedo, Julio Somoza, especialista en la obra de Jovellanos y Braulio Vigón, colaborador en distintas publicaciones asturianas. A ellos se unirían Fortunato de Selgas, Maximino Fuertes Acevedo, Félix Aramburu y Joaquín García Cueva. Más tarde llegarían Rogelio Jove y Bravo, Bernardo Acevedo Huelves y Ciriaco Miguel Vigil, con lo que prácticamente todos los intelectuales asturianos regionalistas de la época participaron en ella de un modo u otro. En 1890 la sociedad se disuelve por las desavenencias entre Fermín Canella y Julio Somoza, pese a lo cual siguieron ejerciendo un gran ascendente sobre los estudios culturales en Asturias.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Antonio AGUIRRE “Un siglo de antropología española”. En *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*. Nuria Fernández Moreno Compiladora. Madrid. Uned.2008.

<sup>29</sup>A este respecto, es importante el trabajo de investigación de Juan Alfonso Fernández García para su tesis doctoral, todavía inédita, donde detalla cómo la música popular, especialmente la de los gaiteros, sirvió de base para composiciones de la llamada música culta. El ejemplo más conocido es el del cuaderno de José Inzenga Castellanos, cuyas melodías recogidas en Asturias. son las piezas que trataría Rimsky Korsakof en *El Capricho Español*.

<sup>30</sup> Pablo SAN MARTÍN. En el prólogo a *Regionalismo. Doctrina asturianista. Junta regional del Principado 1918*. Álvaro Fernández de Miranda, Xosé González y Ceferino Alonso. Fundación Nueva Asturias. Ediciones Trabe. Oviedo 1999.



**Ilustración 24. Julio Somoza y Fermín Canella, sentados los primeros por la izquierda, en Gijón en 1910. Papel. 125x170. N°16.649**

En lo que se refiere a la indumentaria, un trabajo particularmente importante es el libro que Bernardo Acevedo Huelves dedicó a los vaqueiros de alzada. Por desgracia, la influencia posterior de esta obra sirvió más para continuar con sus errores que para apreciar los planteamientos innovadores con los que partía, contribuyendo sin saberlo a crear la leyenda racial de los vaqueiros de alzada.<sup>31</sup> Tras la disolución de la Quintana Fermín Canella publicó entre 1895 y 1900 la revista “Asturias” junto a Octavio Bellmunt Traver, en la que también figuran descripciones de la indumentaria popular de los asturianos<sup>32</sup>.

Estos primeros trabajos etnográficos se corresponden con un periodo en el que la política aún no tiene un peso importante en la interpretación de los datos folclóricos. La situación cambiará una vez entrados en el siglo XX. El regionalismo político que ya había comenzado en otras partes de España, con un carácter católico y conservador, cuaja también en Asturias. En 1916 Juan Vázquez de Mella, quien fuera varias veces diputado en Cortes, funda la Junta Regionalista. Un año después aparece la Liga Pro-Asturias, promovida por el también conservador Nicanor de las Alas Pumariño. Ambas

---

<sup>31</sup> Grupo dedicado a la explotación del ganado vacuno y a la arriería que muchos consideraban entonces de otra “raza” diferente a la del resto de los asturianos.

<sup>32</sup> Octavio BELLMUNT TRAVER, natural de Avilés, fue hombre de su tiempo en cuanto a su inquietud intelectual. Médico y estudioso de las costumbres populares asturianas, llegando a ser miembro de la Sociedad Antropológica de Madrid.

formaciones compartían un mismo ideal respecto al sentimiento de identidad asturiana,



de marcado acento religioso, y reclamaban una mayor atención para las necesidades sociales del Principado, buscando una solución pacífica a sus problemas. Para comprender esta postura hemos de tener en cuenta la fuerza con la que el movimiento obrero se estaba también haciendo presente en Asturias en aquellos momentos, bajo el liderazgo de Manuel Llaneza. Elementos de presión como las manifestaciones o las huelgas formaban parte de su discurso, acciones que para los conservadores eran sinónimos de desorden y

disturbios. La dictadura de Primo de Rivera puso fin a la aventura partidista, pero no al sentimiento regionalista que le había dado origen. Sirva este pequeño texto de Vázquez de Mella como ejemplo del sentimiento asturianista y cristiano implícito en el regionalismo político.<sup>33</sup>

**Ilustración 25. Juan Vázquez de Mella y Fanjúl.**

¿Y cómo se restaura el regionalismo asturiano? Encendiendo dos amores: el de la TIERRINA sus tradiciones y sus costumbres enlazadas a sus montañas, sus vegas y sus bosques, y el de la SANTINA, porque Asturias brotó en Covadonga, bajo su manto y al pie del altar. Allí se meció su cuna, y si la olvida sólo tendrá derecho al sepulcro<sup>34</sup>.

Paralelamente a este ambiente político, se había ido formando un nuevo grupo de intelectuales que se reunieron bajo el nombre de “La Nueva Quintana”, en homenaje a sus predecesores. En esta ocasión sí que forman una agrupación más cohesionada y su relación cuaja el 20 de diciembre de 1920 con la fundación del Centro de Estudios Asturianos (CEA), del que forman parte personalidades con distintas inquietudes con respecto a la cultura asturiana, tales como el prehistoriador Ricardo Duque de Estrada, Conde de la Vega del Sella, a cuyas diligencias se debió la creación del centro; Eduardo Martínez Torner, musicólogo; Juan Uría Riu, historiador y promotor del Boletín del

<sup>33</sup> Pablo SAN MARTÍN. Opus cit.

<sup>34</sup> Extraído de “Unas cuartillas para “Asturias”. Guía monumental, histórica, artística, industrial, comercial y de profesiones 1923-1924. Editada por Enrique Álvarez Suarez y Francisco M. Gómez. La fotografía está escaneada de la que originalmente ilustra el texto

Centro de Estudios Asturianos, quién escribió algunos textos referentes para la investigación antropológica en Asturias, agrupados bajo el título *De caza y etnografía*<sup>35</sup>; y también Aurelio del Llano, folclorista y etnógrafo, que recorrió infatigablemente la región recogiendo tradiciones, leyendas, romances y canciones, en cuyas letras se pueden encontrar cientos de referencias a la indumentaria popular de las gentes campesinas. Será Fausto Vigil Álvarez quien publique el primer libro dedicado a la explicación de la indumentaria, *Costumbres y trajes asturianos*, que verá la luz en el año 1924<sup>36</sup>. El criterio seguido por el autor es la descripción, prenda a prenda, de cada



uno de los elementos que componen el atavío tanto femenino como masculino.

**Ilustración 26. Ricardo Duque de Estrada y Martínez de Morentín, VII Conde de la Vega de Sella, Fundador del Centro de Estudios Asturianos. Fotografía procedente del Archivo del Museo de Ciencias Naturales de Madrid<sup>37</sup>.**

Tres apreciaciones son aquí importantes. En primer lugar, la relación entre el Centro de Estudios Asturianos y los políticos regionalistas no fue institucional, sino privada, aunque algunos de sus miembros, como Martín González del Valle, Marqués de la Vega de Anzo, fuesen militantes regionalistas<sup>38</sup>. Así lo muestra, por ejemplo, la dedicatoria que el mismo Aurelio de Llano hace en su libro *Bellezas de Asturias* al ilustre asturiano Nicanor de las Alas, cuando se publica en 1928<sup>39</sup>,

En segundo lugar, el bagaje cultural con que cuentan estos estudiosos, en lo que a la antropología social y cultural se refiere, es muy diferente al de los miembros de la

---

<sup>35</sup> Jua URÍA RIU. *Los vaqueiros de alzada/De caza y etnografía*. Biblioteca popular asturiana. Oviedo 1976.

<sup>36</sup> Fausto VIGIL ALVAREZ. *Trajes y costumbres asturianas*. Imprenta “La Cruz”. Oviedo.1924

<sup>37</sup> En Marco de LA RASILLA VIVES, *El conde de la Vega de Sella y la arqueología prehistórica en Asturias (1870-1941)*.Oviedo. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias. 1991.

<sup>38</sup> Pablo SAN MARTÍN. Opus cit

<sup>39</sup> Aurelio de LLANO y ROZA DE AMPUDIA. *Bellezas de Asturias*. Imprenta Gutenberg. Oviedo 1928.

primera Quintana, muchos de ellos periodistas vocacionales. Son contemporáneos de personalidades destacadas de la primera antropología social y cultural en España como Luis de Hoyos, quien había estudiado en París, o Telesforo de Aranzadi, del cual destacaremos, entre otros muchos méritos, la fundación de la Sociedad de Estudios Vascos, dotada de un profundo carácter nacionalista. Entre unos y otros había comunicación e intercambio de conocimientos.<sup>40</sup> Así que los criterios y las ideas que aportaba la naciente disciplina antropológica no eran desconocidos para los estudiosos asturianos que se centraban en la cultura campesina de su entorno<sup>41</sup>.

La última consideración es que, para estos estudiosos, ya estaban claros cuáles eran los elementos de la indumentaria tradicional asturiana, algo a lo que sin duda contribuyeron, pero que es más el resultado de un proceso lento de asimilación que el esfuerzo puntual de unos dedicados investigadores o entusiastas defensores de lo asturiano. A esta aceptación contribuyeron diferentes elementos de la sociedad, que favorecieron su divulgación y conocimiento. Aurelio de Llano dejó muestras del interés que despertaba la indumentaria en aquellos momentos:

En días especiales, las mozas sacan del fondo de una arcona tallada el “traje asturiano” que usaron sus abuelas y se lo ponen. En una fotografía que tengo a la vista, aparecen vestidas con el traje del país treinta hermosísimas mozas y seis mozos de Villaviciosa.

Vistieron este traje para asistir al banquete que se celebró en aquella villa “El día de los americanos”, que fue el 7 de agosto de 1921. Yo las he visto allí; con ningún traje estarían más bellas de lo que estaban con el traje asturiano, porque su corte es de una elegancia distinguida<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> Pablo SAN MARTÍN. *Opus cit.*

<sup>41</sup> El nombre de antropología social y cultural para referirse a los estudios culturales es más moderna y se llega a ella tras un largo proceso de definición y selección frente a otros términos como etnografía o etnología, cuya explicación requeriría un amplio espacio. Prefiero su uso para no crear mayores confusiones con respecto a esos otros términos. Para una mejor comprensión consultar “Etnografía-Etnología-Antropología. Tentativas de definición”. de J. COPAINS en *Lecturas de Etnología: una introducción a la comparación antropológica*, de Nuria FERNÁNDEZ MORENO compiladora. Madrid Cuadernos Uned. 2008.

<sup>42</sup> Aurelio de LLANO Y ROZA DE AMPUDIA *El folklore asturiano. Mitos, supersticiones y costumbres*. Oviedo 1977. 3ª edición.



**Ilustración 26. Danza prima. Avilés 1915. Albúmina. 140x95.Nº 17.179. La albúmina dejó de utilizarse en 1895 y aunque restase material en manos de algunos fotógrafos, la fecha de 1915 parece muy tardía. Así mismo lo indica la forma de vestir el traje de las mozas.. Más adecuado sería situarla hacia 1905.**

Podemos considerar como punto culminante de este movimiento cultural, en lo que al estudio de los trajes campesinos se refiere, la exposición sobre indumentarias populares españolas que, con el patrocinio de Trinidad von Scholtz Hermensdorff, duquesa de Parcent, fue organizada por Luis de Hoyos Sainz y otros intelectuales del momento, inaugurándose en Madrid en 1925. El criterio seguido para mostrar los distintos atuendos fue geográfico, incluyendo a Asturias en la región norteña junto a Galicia y parte de Cantabria, uniendo el resto de esta comunidad al País Vasco. Como veremos más adelante, esta disposición por territorios fue muy importante en aquel momento, pero andando los tiempos, acabaría por convertirse en un lastre que en demasiadas ocasiones contribuyó a desvirtuar el estudio de las indumentarias no ya populares, sino tradicionales.<sup>43</sup>



**Ilustración 27. Representación de una llariega asturiana en la exposición del traje popular en Madrid 1925. Papel. 150x207.Nº12.926.<sup>44</sup>**

<sup>43</sup> Nieves de HOYOS SANCHO. “El traje regional en España”. *El folklore español*. Edición de José Manuel Gómez Tabanera. Instituto Español de Antropología Aplicada. Madrid 1968.

La representación asturiana estaba compuesta por la recreación de una cocina de lar y una entrada o patio de acceso a la casa. El responsable de su concepción y exposición fue el pintor Luis Menéndez Pidal, junto a su discípulo en la Academia de Bellas Artes de San Fernando José Ramón Zaragoza. Los trajes y los utensilio domésticos fueron aportados por del Marqués de la Rodriga de su propia colección particular. En el discurso inaugural, el conde de Romanones ya manifestaba su intención de que aquella muestra fuese la base para la formación de un museo y mediante compra por parte del Estado o por donación de los vestuarios allí expuestos, en 1927 se crea el Museo Nacional del Traje Regional, que pasa a ser Museo del Pueblo Español en 1934, tas unírsele otras colecciones etnográficas.<sup>45</sup>.

---

<sup>45</sup> Nieves de HOYOS SANCHO. El traje regional de la provincia de Santander. Diputación Provincial. Santander 1970

## Dibujos y pinturas.

Solo un par de breves notas respecto al mundo de la pintura y la ilustración. Pese a no formar parte directamente del mundo de la fotografía, los artistas y dibujantes asturianos también contribuyeron a la fijación de la indumentaria tradicional asturiana en estos primeros años, no solo por la temática que trataban, sino porque muchos de ellos, anónimos la mayoría, realizaron dibujos para una nueva forma de venta y apertura de mercados que comenzaba a prosperar entonces: la publicidad.

No es casual que los responsables del montaje de la exposición de las indumentarias populares fuesen dos pintores y especialmente que uno de ellos fuese Luis Menéndez Pidal, en cuya obra pictórica se refleja muy a menudo el mundo de los campesinos asturianos del siglo XIX. Es la obra de León y Escosura *La romería*, pintada en París en 1860, la que inicia en Asturias la moda de la pintura costumbrista que se desarrolla en España en la segunda mitad del XIX. En este cuadro, donde se describe un festejo popular en los alrededores de su casa de Infiesto, salvo el pintor y su familia, todos los demás personajes van vestidos con sus trajes campesinos, muchos de los cuales han sido después copiados para la reproducción etnográfica de los mismos. Esto mismo ocurre con la obra de Luis Álvarez Catalá, madrileño aunque con raíces en Cangas de Narcea. Las escenas de la vida rural en Monasterio de Hermo se consideran como una fuente importante para el conocimiento de las singularidades de la indumentaria en la comarca suroccidental Asturiana.



**Ilustración 30. Filandón en Monasterio de Hermo, Luis ÁLVAREZ CATALÁ.1870. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. Ejemplo de pintura costumbrista del siglo XIX.**

El propios cuadros de Pidal han sido reproducidos en muchas ocasiones, por lo que la vinculación entre pintura costumbrista y reproducción de la indumentaria tradicional es un suceso habitual, del que quizá la marca comercial de sidra El Gaitero sea uno de los más conocidos.



**Ilustración 31. La romería. LEON Y ESCOSURA 1860. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo. Se considera la primera obra con tema costumbrista asturiano.**



**Ilustración 32. Margaritina. Cuadro de Luis Menéndez Pidal fechado en 1923. Museo de Bellas Artes de Asturias. Oviedo.**

**Ilustración 33. Una componente del grupo L´Aniciu de Mieres con una reproducción del manteo de la niña. Archivo de L´Aniciu. Soporte digital. Maruxa .jpg.**

En 1886 se fecha uno de los pocos óleos que se atribuyen al dibujante y grabador asturiano José Fernández Cuevas, titulado *El gaitero*. La obra de este artista es muy conocida por los dibujos y grabados que realizó para la revista *La Ilustración Gallega* y

*Asturiana*<sup>46</sup>, muy utilizados en la reproducción de indumentarias tradicionales, sin embargo no es tan conocido como autor del emblema de la sidra achampanada por excelencia. Fue cuando los hermanos Alberto y Eladio Valle y los comerciantes villaviciosinos Ángel Fernández y Bernardo de la Vallina, fundan la sociedad *Valle, Ballina y Fernández*, para la comercialización de sidra gasificada en 1890, cuando tomaron como distintivo de su empresa al músico inmortalizado por Cuevas. A través del tiempo la imagen ha ido adoptando distintas formas estéticas, en cuanto a fondo y colorido, pero conservando siempre la imagen principal.<sup>47</sup> Su traje es el que utiliza desde su fundación formal en 1986 la Banda de Gaitas de Villaviciosa y aún continúa siendo una de sus imágenes identificativas.

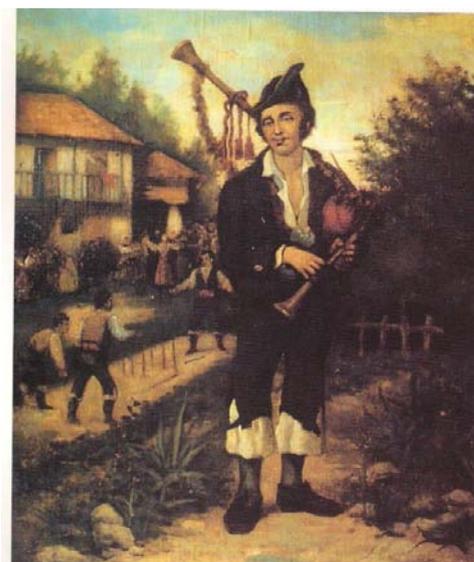


Ilustración 34. El gaitero. Oleo de José Cuevas.



Ilustración 35. Etiquetas comerciales de sidra champanada El Gaitero, aparecidas entre 1910 y 1915. Litografías Muñiz. Fondo del Muséu del Pueblu d'Asturies. D11.994 y D3.767.

<sup>46</sup> La revista decenal *La Ilustración Gallega y Asturiana* se publicó en Madrid entre enero de 1879 y diciembre de 1881. José FERNÁNDEZ CUEVAS fue director artístico de la misma.

<sup>47</sup> FRANCISCO CRABIFFOSSE CUESTA *Valle, Ballina y Fernández. S.A. Historia de una empresa.* Fundación Cardín. Villaviciosa. 2000.

Este gusto por utilizar elementos asturianos para la publicidad tuvo mucha difusión por aquellos años finiseculares y de principios del siglo XX. No solo se uso el traje de asturiano, pues aparecen también otros elementos significativos de Asturias, también los *horros* o los monumentos prerrománicos se consideraron buenos reclamos publicitarios. Ciertamente es que muchas de las marcas eran de productos alimenticios, aunque no faltaron las que utilizaron estos mismos señuelos regionales para anunciar lejías o materiales de construcción. No pocas tiendas y comercios se sumaron a esta moda de identificar sus negocios con figuras o motivos asturianos.<sup>48</sup>



Ilustración 36. Imágenes publicitarias escaneadas de la Revista "Asturias". Guía monumental, histórica, artística, industrial, comercial y de profesiones 1923-1924. Editada en Oviedo por Enrique Álvarez Suarez y Francisco M. Gómez.



Ilustración 37. Litografía publicitaria utilizando una moza vestida de asturiana. 1910-1915. Fondo del Museu d' Asturies. D7.181.

<sup>48</sup>María del Mar DÍAZ GOZÁLEZ *Asturias litografiada: el comercio y la industria en imágenes. (1900-1970)*. Ediciones Trea. Gijón 2004.

## Vestidos para la foto.

Las primeras noticias sobre fotógrafos en Asturias se remontan a los años cincuenta del siglo XIX. Algunas de las primeras instantaneas tomadas en nuestra región corresponden a Charles Cifford, un galés afincado en Madrid y, junto a Jean Laurent, fotógrafo de la Casa Real. En tal carácter, acompañó a los reyes en el mismo viaje a nuestra región del que dejó crónica Díaz de la Rada. Como bien explica Francisco Crabiffosse,<sup>49</sup> aquellos pioneros del naciente arte muy pronto se especializaron en el retrato, cuestión de sumo interés para la fijación de la indumentaria popular, dado que prácticamente desde la apertura de los primeros estudios y galerías, contamos con imágenes de mujeres vestidas con la indumentaria propia de las campesinas.

Puede que algunas de ellas lo sean; pero un retrato por aquel entonces era un lujo que muy difícilmente se podían permitir los menos favorecidos. Otra cuestión es la de las familias acomodadas de origen rural, las cuales conjugaban en su indumentaria elementos propios de su riqueza y posición social junto a otras prendas propias de la moda popular. Así, Ramón del Fresno nos ha dejado algunos de estos retratos que nos ofrecen los primeros atisbos del gusto por fotografiarse vestidos como los aldeanos. El retrato de Mariquita Díaz Faes, fechado hacia a 1865, nos muestra una joven con todos los elementos del traje popular, pero con un peinado al descubierto, frente a lo que sería propio del momento y de su edad en un contexto tradicional, es decir, llevarlo completamente recogido bajo un pañuelo. Cabe la posibilidad de que esta notable diferencia se debiese a un rotoque posterior, pero dado el buen estado de conservación no parece probable. Sin embargo, en el retrato de una mujer anónima, también correctamente vestida, es la manga ancha del jubón, más bien la parte superior de un vestido burgués, la que destaca en su atuendo por no corresponder a ningún corte popular, aún cuando lleve el tocado correctamente colocado y atado en lo alto de la cabeza.

---

<sup>49</sup> Francisco CRABIFFOSSE "La fotografía en el siglo XIX", en Javier Barón (dir.) *El Arte en Asturias a través de sus obras*. Oviedo. Editorial Prensa Asturiana. 1996.



**Ilustración 38. Mariquita Díaz Faes. Ramón del Fresno. Oviedo. Hacia 1865. Albúmina. 90x56. N°10.006.**

**Ilustración 39. Mujer vestida de asturiana. Ramón del Fresno. Oviedo. Hacia 1865. Albúmina. n° 16.859.**

Otras dos imágenes que se conservan del mismo autor y que representan también a dos jóvenes ataviadas con el traje de las campesinas, lleva a pensar que algunos de estos retratos eran directamente posados con esta ropa, no ya como en un ejercicio de disfraz, pero sí como un juego de identidades, en el que personas de clase pudiente se visten como la gente del pueblo llano en un renacimiento a la singularidad de sus ropas que los identifican como asturianos. A la diferencia como miembros de una clase superior, marcada por una determinada forma de vestir, se intenta una unidad superior, la de ser miembros de una misma comunidad, la asturiana. Ambas mozas lucen el mismo mandil y el mismo dengue, posiblemente propiedad del fotógrafo. Una de ellas lleva la falda mal vestida, con la parte trasera en la delantera, viéndose claramente la caída enfrentada formada por el llamado *pliegue encontrau*, con el que se iniciaba el vuelo de la *saya* para darle el efecto polisón que requiere la época<sup>50</sup>. Así mismo, lleva el

cabello a la vista. La otra, sin embargo, aparece bien tocada, pero con una curiosa camisa rayada y las faldas ahuecadas con una crinolina, elementos que no corresponden a la indumentaria popular y en este retrato es el dengue el que está mal cruzado, pues la parte derecha monta siempre sobre la izquierda, demostrando así que no era una prenda de uso habitual para quien la lleva en ese momento. Baste ver el contraste que ofrece una dama de la burguesía de esta misma época vestida con las ropas que le son propias<sup>51</sup>.



**Ilustración 40. Moza vestida con el traje popular, luciendo mandil y dengue. Ramón del Fresno. Oviedo Hacia 1865. Albúmina. 1005x75. N° 16.682**

**Ilustración 41. En el centro, una dama de la misma época vestida al modo burgués. Foto J. Laurent. Madrid. Hacia 1865. Albúmina. 92x55. N° 9.262**

**Ilustración 42. Mujer vestida de asturiana. Ramón del Fresno. Lleva el mismo mandil y el mismo dengue que aparece en la primera fotografía. Albúmina. 90x58. N° 29.201.**

**Las tres tienen la misma postura corporal ante la cámara.<sup>52</sup>**

Donde ya nos cabe ninguna duda sobre la intención de hacerse una foto con el traje antiguo, es en las hermosas imágenes de jóvenes ataviadas a la antigua usanza que

<sup>51</sup> Esta circunstancia no sería extraña. El fotógrafo llanisco Cándido García tenía en su estudio un *traxe de porruanu*, una indumentaria masculina popular propia del Oriente de Asturias, que tal y aparece retratado una y otra vez sobre el cuerpo de engalanados mozos que acudían a su estudio para hacerse la foto correspondiente con la indumentaria del país. Años más tarde, Ángel Rozas ponía a disposición de las madres con menos posibles, varios adminículos relacionados con la primera comunión para completar las fotografías de tan señalado evento. Así le ocurrió a mi madre, Felisa Zapatero Amieva, natural de Caldueño, Llanes, cuando me llevó a hacer mi foto de primera comunión en agosto de 1971.

<sup>52</sup> Jean Laurent (1816-1886), fue uno de los pioneros de la fotografía en España. Se estableció en Madrid, difundió el gusto por retrato mediante las llamadas *cartes de visites* y compartió con Charles Clifford las tareas de fotógrafo de la Corte.

reflejan algunos retratos de Conde Caminero, fechados en torno a 1895-1900. Visten las correspondientes sayas, mandiles, camisas de manga vista, *justillu* y dengue. El pañuelo a la cabeza deja asomar el pelo, cosa que no ocurría entre las gentes de vida ordinaria que habían vestido de común estas ropas. Este es uno de los indicadores que podemos utilizar como referencia para situar en el tiempo y en la sociedad a las protagonistas de la fotografía.



**Ilustración 43.** En el reverso se puede leer un pequeño escrito: "amigas de casa". Federico Conde Caminero. Oviedo. Albúmina. 135x100. Hacia 1900. N.º16.655

Una campesina del siglo XIX, consciente de su posición y procedencia y que se viste del mismo modo todos los días, no enseña su pelo por fuera del pañuelo. Sería un signo de indecencia y falta de modestia femenina. Ni siquiera en la intimidad del hogar se desprendía del tocado, acto que quedaba reservado para la aún más estrecha confianza que supone la alcoba. Solo allí se dejaba ver la trenza o moño de la mujer, que se lo deshacía para peinar una larga melena hasta la cintura. Los nuevos aires que llegan con el cambio de centuria liberan a las jóvenes de tan férrea disciplina, como veremos más adelante, y este gusto por dejar asomar una parte de la cabellera se refleja también en la concepción que entonces se tenía de las modas más antiguas y populares.



**Ilustración 44. Mujer vestida de asturiana. Candás. Papel. 120x82. Hacia 1915. N° 10.022. Por la postura de la protagonista, el fondo doméstico ante el que posa y lo bien que viste la indumentaria asturiana, me inclino a situar la fecha más próxima a principios del siglo XX que a la fecha que se le adjudica. Que el soporte sea papel es una descripción que se hace genérica para muchas otras fotografías.**

A partir de aquí vamos a ver como las imágenes de mozas vestidas con el traje de asturiana se repiten una y otra vez, a veces con verdadero acierto en la concepción de la indumentaria y otras con notables errores su composición. Y no solo son los ropajes lo que evoca la Asturias campesina. Pronto las flores, los pañuelos o los libros con los que antes ocupaban sus manos, van a ser sustituidos por aperos agrícolas, como si estuviesen realizando tareas del campo, con objetos domésticos como ferradas, jarras, lecheras, cestas y demás enseres que las relacionen con el mundo femenino. Y con el masculino, cuando colocan en sus manos elementos que antaño fueron símbolos de virilidad, como el *palu*, que pasa ahora a formar parte de la parafernalia fotográfica, perdido ya su carácter de identificación de género. Las escenas a veces sí que resultan verdaderamente acertadas, pero la mayoría tiene poco que ver con los quehaceres del campo, el tratamiento del ganado o con lo propio de hombres y mujeres en sus diferentes roles sociales. Por supuesto, una mujer campesina arrearía el ganado cuando fuese necesario, pero su presentación social, su condición de mujer, no se haría nunca con una herramienta que es tanto un arma ofensiva como defensiva en las manos de un hombre.



**Ilustración 45. Mujer vestida de asturiana. Hacia 1920. Papel. 103x81. N° 12.924.**

**Ilustración 46. Dos mujeres vestidas de asturianas. Ramón García Duarte. Oviedo. Hacia 1905. Papel. 130x70. N° 12.532**

**Ilustración 47. Mujer vestida de asturiana. Feliciano Pardo Campos. Oviedo. Hacia 1910. Papel. 140x90. N°10.028**

En este conjunto aparecen tres fotografías representando diferentes estilos de posar con el traje de asturiana. En la primera empezando por la izquierda, un retrato anónimo fechado en 1920, una moza con un traje incorrectamente compuesto, con una camisa que no le corresponde y un dengue mal cortado que no le sienta al cuerpo, se dispone a segar sin mucho entusiasmo un montón de piedras. La segunda, firmada por Ramón García Duarte<sup>53</sup> y fechada en torno a 1905, muestra a dos mozas con el traje adornado con pasamanería de sutás, muy propias del gusto de la moda popular en la década de 1880 y siguientes. Una lee una carta y la otra empuña una vara de arrear el ganado, una *guiyada*, elemento que era propio del mundo masculino. La tercera fotografía corresponde a Feliciano Pardo Campos, que tuvo estudio en la calle La Vega de Oviedo. La mujer aparece sentada junto a una cerca de madera; a su lado una mesa con un cesto con manzanas da el ambiente asturiano necesario, mientras ella sostiene una de las frutas en la mano.<sup>54</sup>

El gusto por vestirse al modo campesino no decae excepto por el lapso que supone la guerra civil y los siguientes años de hambruna y dificultades. En este tiempo, vamos a ver como la indumentaria femenina va cayendo poco a poco en un proceso de descomposición. En las fotografías fechadas en la década de 1920, aún se conservan las sayas, los dengues y demás elementos del traje campesino, mientras que en las fotos más tardías, estos aparecen deformados por completo, desconociéndose ya su función y el porqué de su diseño originario. Los pañuelos se colocan en precario equilibrio, prestando más atención al pelo que a la prenda; eso cuando no se colocan de tal modo que más parece un turbante informe que el airoso tocado de antaño. Las faldas se acortan por encima de lo que era la saya tobillera original y las camisas se transforman en blusas ligeras más parecidas a las chambras de principios del siglo XX. Los zapatos se van adaptando al gusto del momento y en no pocos retratos, se recurre a la muy autóctona madreña, pero sin zapatillas o *escarpinos* de por medio, como si nuestros antepasados calzasen su pie cubierto con una media directamente en contacto con la

---

<sup>53</sup> Ramón GARCÍA DUARTE (1862-1936) abrió su primer estudio en Avilés en 1889 y más tarde en Oviedo en 1903. Pese a que la fotografía no tiene fecha, me inclino por situarla en su periodo ovetense por los trajes de las protagonistas.

<sup>54</sup> Feliciano PARDO CAMPOS. Hijo del fotógrafo ambulante del mismo nombre, nació y murió en la Coruña (1876-1930). Primero abrió estudio en Pola de Siero en 1895 y más tarde, en 1905, Oviedo.

madera<sup>55</sup>. Lo mismo va a ocurrir con la joyería. Los corros de corales que describiera Juan de Dios de la Rada y que representara José Cuevas en sus grabados para *La Ilustración Gallega y Asturiana*, se sustituyen por los abalorios al uso en cada momento, con grandes ristras de perlas en las primeras décadas del siglo y por todo tipo de bisutería en los años posteriores. El camino para la llegada del *traje típico* o *traje regional*, estaba abierto.



**Ilustración 48. Mozas posando en el patín de acceso al horru. Hacia 1920. Papel. 86x128. N° 28.971**

---

<sup>55</sup> Quienes calzaban de esta forma, sólo con la media y la madreña, estaban asociados en la mentalidad tradicional con gentes pobres que no tenían más opción o con desastrados que se ocupaban poco de su apariencia. Esta información procede de la tradición oral. La recibí de mis abuelas María Amieva Alonso y Nicolasa Balmori Concha, ambas fallecidas. Los mismos datos se me fueron transmitidos por mi madre Felisa Zapatero Amieva ( nacida en Debodes, Caldueñu, en 1934) en varias grabaciones de campo realizadas entre 1995 y 1998. De ellas hay copia depositada en el Archivo de la Tradición Oral del Museu del Pueblu d'Asturies.



**Ilustración 49. Mujer vestida de asturiana. Gijón. Hacia 1955. Papel. 135x85. N°23.895.**

Estas mozas posando junto a una vaca y un ternero pueden ser un buen ejemplo del inicio del deterioro progresivo del traje campesino. Una de ellas lleva una *zapica* en la mano como si se dispusiese a ordeñar a la vaca tras apartar al becerro, bastante escuálido, por otra parte. Llevan las faldas sin vuelo y tampoco visten *justillu* debajo del dengue. Este estilo sería común cuarenta años después en las reproducciones de las indumentarias de noroccidente asturiano, como se verá en las fotografías correspondientes a la Sección Femenina de Lluarca en los años cincuenta y sesenta del siglo XX .



**Ilustración 50. Ildefonso Hermógenes. Boal. Hacia 1910. Papel. 120x169. N°17.964.**

La atención que se le ha prestado al traje femenino, no quiere decir que los hombre no se retratasen vestidos con el traje de sus abuelos, pero ciertamente esas imágenes son mucho menos abundantes que en el caso de las mujeres. Parece que el gusto por recrear las ropas tradicionales es más femenino que masculino. Cuando aparecen retratos de hombres, se respetan mucho más la indumentaria en sus partes y formas que en el caso de sus compañeras femeninas, pero no están exentos de los intercambios entre las ropas de .antaoño y elementos propios del momento en el que se hace la foto. Así, en la fotografía que acompaña a este párrafo, tenemos a un joven vestido con medias y zapatos, calzones blancos asomando por debajo del calzón y chaleco de terciopelo. La faja y la montera completan el atuendo, salvo por la camisa, de gemelos y cuello duro, muy propia de burgueses y gente acomodada. La *guiyada* en la mano da el necesario toque de autenticidad. La inscripción en el anverso dice:



Villaviciosa. 17 de julio de 1917.  
Huerta del Puente y firma Joaquín

**Ilustración 51. Fotografía de un hombre vestido de asturiano. El anverso aporta una fecha clara. 17 de julio de 1917. Papel. 130x80. N°12.923.**

En cambio, el mundo de la infancia está profusamente representado en la fotografía dedicada a mostrar el gusto por retratar a los niños vestidos de asturianos. Nos vamos a encontrar con fotos de niñas solas, en parejas o en grupos. Fotos de niños con el traje perfectamente compuesto, representando a un *gaiteru*, con

instrumentos diminutos en las manos, o en actitudes que preludian su futura virilidad, empuñando con soltura la consabida vara para arrear las vacas. Son también abundantes las parejas y los grupos, normalmente de hermanos, y no faltan, por supuesto, trajes cuyo parecido con la indumentaria popular es casi una casualidad. La foto con fecha más antigua es la de una niña, Maximina, quien dedicó una fotografía el 23 de agosto de 1903, en la que está posando ante el objetivo con las prendas de una persona adulta,

quizás arregladas para el momento, como lo indica la lorza tosca y falta de plancha que aparece en la parte baja de la saya. También la joyería correspondía, en su momento, a una persona de más edad.



**Ilustración 51. Retrato anónimo de una niña vestida de asturiana. Anverso manuscrito: te saluda Maximina 23-8-903. Papel. 90x140.Nº18.727**

**Ilustración 52. Retrato de tres niños, posiblemente hermanos. Autor Peinado y Laverdure. Gijón.Hacia1905 Albumina. 145x97.Nº 10.008.<sup>56</sup>**



Los niños del mundo social campesino, sin embargo, no vestían como los adultos. La mayor parte del tiempo, los chiquillos solo llevaban un mandilón y la mayoría andaban descalzos. A medida que iban creciendo se les arreglaban las ropas que otros parientes iban dejando atrás. El pañuelo era una prenda de rito de paso de una importancia crucial para aquella sociedad. La niña enseñaba sus trenzas libre en su inocencia, no era aún un ser sexual. Cuando llegaba el momento de la pubertad, los cabellos desaparecían bajo la tela y la chiquilla pasaba a

<sup>56</sup> Julio PEINADO y Justino LAVERDURE ocuparon el estudio que la Sociedad Electro-Fotográfica que A.M. Quiroga abandonó en 1899.

ser una mujer en edad de merecer, de casarse y tener hijos. El pelo escondido se convertía en un elemento erótico de primer orden<sup>57</sup>. Estos conceptos no están ya presentes en el mundo de estas fotografías, así que no podemos menos que sonreír ante la imagen llena de ternura de tres hermanos retratados por Peinado y Laverdure en Gijón, sin que falte detalle a su indumentaria de personas mayores reducida al tamaño requerido para su edad. Los errores, si es que lo son, no son únicamente una cuestión de desconocimiento, sino de pertenencia de clase. Son gentes acomodadas, alejadas de las costumbres populares aún vigentes las que retratan a sus niños con los trajes de sus antepasados. Con el paso de los años y cuando las clases populares accedan a poder retratar a sus hijos en este mismo ambiente de un pasado bucólico y pastoril, lo harán tomando como referencia estos retratos burgueses y no sus propios conocimientos sobre la infancia que muchos de ellos vivieron.

**Ilustración 53. Dos niñas vestidas de asturianas. Arturo del Fresno. Villaviciosa. Hacia 1915. Albúmina. 140x95. N°10. 029.**

La iconografía básica para ambientar a los niños es la música y los aperos del campo y la fotografía infantil con la gaita se convertirá en un motivo que se conserva hasta nuestros días. La caracterización de las niñas es más variada y repite la de las mujeres adultas en cuanto a las cestas, las flores, los pañuelos y las *guiyadas*, sin



embargo no aparecen realizando supuestas tareas del campo. En las imágenes podemos ver a un ejemplo de estas diferentes formas de representación. Las dos niñas retratadas por Arturo del Fresno componen una estampa bucólica, mientras que en el caso de la pareja retratada en actitud de cortejar, la damita sentada todavía puede soportar bien el examen de sus atavíos, pero el niño, a medio camino entre un deportista y un romántico e imaginario bandolero, tiene poco que ver con la indumentaria tradicional asturiana salvo la faja. Aún así, confundir el pantalón corto con el

---

<sup>57</sup> . Información de campo. Documentación depositada en el Archivo de la Tradición Oral.

calzón del traje tradicional tuvo cierta importancia en una determinada época, y en las imágenes de los chiquillos retratados en años los veinte, vamos a encontrar bastantes fotografías en las que van ataviados con la camisa, el chaleco, la faja y la montera de medio arriba y de medio abajo, unos pantalones cortos con calcetín bajo y zapatos.

**Ilustración 53. Pareja de niños vestidos de asturianos. Hacia 1920. Emilio Alonso. EA348<sup>58</sup>.**

Para cuando Asturias empieza a recuperarse de las duras consecuencias de la guerra civil, los niños vuelven a ser retratados con el traje más o menos a la antigua usanza, pero ya con algunos elementos del estándar impuesto por los nuevos criterios culturales que se expanden con el establecimiento del naciente régimen dictatorial. Obsérvese si no la diferencia entre el niño con camisa de calle y con calzón sin calzones



interiores, que se figuran mediante un volante en la parte baja, calzado con sandalias de pulsera y madreñas, frente a los niños que posan en el patio del colegio con la indumentaria mucho más acertada, *escarpinos* de bota incluidos, teniendo como telón de fondo un edificio en ruinas con la pared acribillada por las balas

**Ilustración 54. Niño posando para la foto vestido de gaitero. En el anverso se lee: con muchos besos para mi madrina en el día de su santo. Julito. 16-VII-48. Papel. 145x85. N° 17.101**



**Ilustración 55. Fiestas con motivo del día de su patrona en el colegio La Inmaculada. Gijón. 1955. Papel. 135x85. N° 30.388.**

<sup>58</sup> Emilio ALONSO GARCÍA nació y murió en Colunga (1887-1948). Se inició en la fotografía de forma autodidacta y se le conoce, sobre todo, por sus retratos. Se considera que fue el primero en tener un aparato cinematógrafo en Asturias, con el que recorrería la región. La guerra civil le obliga a exiliarse y ya no volverá a trabajar como fotógrafo.

Esta costumbre de fotografiarse vestido de asturiano, simplemente por el gusto de hacerlo, tiende a desaparecer con los años en el caso de los adultos, pero se mantiene vigente en el caso de los niños hasta nuestros días, en los que gentes sin vinculación alguna con el mundo del folclore, sigue una en particular: vestir a sus hijos de asturianos y hacerles una foto de estudio.

## Vestidos para bailar.

Paralelamente a este gusto por acudir a los estudios fotográficos para immortalizarse con las ropas de los abuelos, se manifiesta una creciente afición por los espectáculos protagonizados por los bailes típicos o regionales, tanto de Asturias como de otras partes de España. Estos términos se emplean conscientemente dado que en estos momentos por bailes populares se entiende ya un concepto de danza distinto, con nuevos ritmos, en los que las parejas enlazadas sustituyen a las parejas que bailaban enfrentadas. Son aquellos que han alcanzado fama y reconocimiento, tanto entre las clases bajas como entre las más acomodadas y se bailan de manera habitual por unos y por otros en fiestas, romerías y verbenas; popular es ahora sinónimo de conocido y aceptado, englobando los valeses, las polkas o los pasodobles, que se conocían como bailes *a lo agarrado*. Estos otros entretenimientos, los del baile típico, consistían en subir al escenario músicos y parejas de baile que interpretaban danzas *a lo suelto* propias de las gentes campesinas, llevando consigo un componente más en algunas ocasiones, el de ser un concurso tanto de habilidades danzarinas como de galanura y donaire en las ropas, constituyéndose el público en jurado, pudiendo votar por medio de la presentación de su billete de entrada.

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 de antes 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, los cuales se venían celebrando con gran éxito desde al menos dos años antes<sup>59</sup>.

Noticias de este mismo modelo de espectáculo las vamos encontrar referidas en la prensa en muy distintos momentos, como en Oviedo en 1909, de nuevo en Gijón en

---

<sup>59</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 que fue promotor y regente de la plaza de toros de El Bibio. Donde se celebraban espectáculos de bailes populares.

1919 y en Llanes en 1920<sup>60</sup>. Se van resaltar aquí, de todos modos, dos fechas destacadas referidas a este tipo de certámenes de cantos y bailes nacionales. Una es la de la boda de Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg en 1906, que si bien pasó a la gran historia por el atentado de Mateo Morral contra los reyes, en lo que se refiere a la microhistoria de las identidades plurales de la España de entonces, destacó también por el espectáculo de las músicas populares -aquí en el sentido de *pueblo* tradicional- celebrado como uno de los entretenimientos organizados para los invitados al enlace real. A este acontecimiento acudieron representantes de distintas partes de Asturias, con los trajes propios de la región, entre los que se encontraban representantes de Llanes, de Cabrales y de los Vaqueiros de alzada, que se convertirán en clásicos del folclore asturiano a partir de entonces.



**Ilustración 56.** Tarjeta postal en la que aparece al grupo de “Los Romeros” de La Pola de Siero que participó en el Festival Patriótico de Oviedo de 1909. Archivo de Rafael Meré.

El otro hito destacado es el gran festival asturiano celebrado en Oviedo el 17 de septiembre de 1922, el último de tal repercusión antes de la Guerra Civil. La prensa de la época convocaba a la gente a este festejo con motivo de las fiestas de San Mateo, resaltando el dato de haber sido organizado por el musicólogo Eduardo Martínez Torner, y presentándose con el reclamo de las variadas actuaciones incluidas: vaqueiros de alzada, Pericote, Corri-corri, cantos y bailes populares, concursos y en lugar

---

<sup>60</sup> Ismael GONZALEZ ARIAS. Historia de la música asturiana. La voz de Asturias. Editorial Trabe. Oviedo.2004.

destacado el orfeón ovetense, el cual: “ejecutará canciones de sabor regional”.<sup>61</sup> Sin embargo, es otra la componente que interesa con respecto a este acontecimiento, que se anunciaba a sí mismo como un día típico *asturiano* y es que la presidencia del acto acudiese al mismo ataviada con el traje asturiano, engalanada de 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, 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>62</sup>.

A finales del XIX, por otra parte, ya se documentan grupos organizados que se dedican al baile regional como espectáculo. “Los Mariñanes” comenzaron como un grupo de personas que libremente acudían a las romerías para bailar a lo suelto. Ya en el siglo XX, es con la llegada de esta corriente folclorista cuando se transformaron en un grupo estructurado, que perviviría hasta los años los cincuenta del siglo pasado<sup>63</sup>. Una de las primeras constancias fotográficas que tenemos de este fenómeno en ese momento es de Pola de Lena, con una imagen de un grupo femenino, acompañado de gaita y tambor, que posó ante el retratista en 1910. De la misma manera, algunos coros de voces femeninas se vestían también con traje tradicional para sus actuaciones. En la foto tomada a un grupo de Gijón en 1917 es fácil observar el poco conocimiento que se tenía ya de la indumentaria de antaño o el deliberado uso de elementos propios de la moda del momento, que se juntaban a prendas que formaban parte de la vestimenta más representativa de las mujeres “asturianas”, como el dengue y el mandil.

En esta época fueron también muy populares las representaciones de cuadros costumbristas asturianos llamadas *filandones*, denominación tomada de la obra teatral homónima de Pachín de Melás; en estas piezas de teatro, por lo demás, no faltaba un actor caracterizado de asturiano, encarnando a un personaje particular que era identificado como tal por sus ropas, diferentes a las que vestían quienes representaban a

---

<sup>61</sup> Anuncio del festival publicado el día anterior al mismo en periódico *El Noroeste*

<sup>62</sup> De la crónica publicada en el periódico ovetense *El Carbayón* con motivo del Festival de Asturianía celebrado en la plaza de toros de Oviedo el día 17 de septiembre de 1922.

<sup>63</sup> Juan Alfonso FERNANDEZ GARCIA. Opus cit.

las clases populares del momento. En la fotografía que Cándido García tomó de una de estas representaciones, se aprecia cómo la niña situada a la izquierda es el arquetipo de las mujeres del pueblo, criadas o campesinas, con las ropas que estas vestían en aquel momento, mientras que el personaje más a la derecha es una “asturiana” y viste con el traje que ya las tipifica como tales.



**Ilustración 57. Grupode baile de Pola de Lena. 1910. Papel. 90x140. N°31.101.**

**Ilustración 58. Reverso manuscrito: A los Sres Hijos de Bonet, les dedica Felices pascuas el Coro de Señoras. Gijón 20 diciembre 1917. Papel. 85x135 N°20.071**



**Ilustración 59. Representación teatral. Cándido García. Llanes. Hacia 1910. Papel. 90x140. N°21.324.**

De todas las personas que intervienen en la puesta en escena de una representación de baile regional asturiano, hay que destacar la pareja de gaita y tambor. En la tradición de las fiestas y bailes de la gente del campo en el siglo XIX, es necesario

diferenciar entre los días de asueto común como los domingos y las fiestas privadas con motivo de trabajos comunales, entre las que se cuentan *filandones*, *carmenos* o *esfoyazas*<sup>64</sup>, y las fiestas patronales o de devoción particular a un santo o una virgen determinada.



**Ilustración 59.** Ramón García Tuero, el *Gaiteru Llibardón*, acompañado de un tamboriteru sin identificar retratados por Baltasar Cué Fernández hacia 1895.

En las fiestas dominicales y laborales, lo normal era contar con unas mujeres para acompañar los bailes mediante cánticos y algún instrumento de percusión, a menos que el dueño de la casa, para mostrar poder económico, o los mozos pagando a escote, hiciesen llamar a un *gaiteru*<sup>65</sup>. En las celebraciones de las romerías, con motivo de la veneración religiosa de un santo patrón a una virgen milagrosa, era preceptiva la presencia de una pareja de gaita y tambor.

---

<sup>64</sup> Los filandones eran reuniones privadas con carácter festivo en las que se hilaba la lana. Los carmenos eran el mismo tipo de reunión, solo que su nombre provienen de carmenar la lana, la acción por la cual se separaba el vellón de las impurezas, tarea que se realizaba a mano. En cambio, las esfoyazas, con el mismo carácter de reunión social, se destinaban al arreglo y enristrado del maíz.

<sup>65</sup> A las mujeres cantadoras y a las pandereteras se las convidaba con algún dulce y algo de licor, mientras que al *gaiteru*, como se desprende del texto, había que pagarle su tarifa con dinero.



**Ilustración .60. José Remis Vega, el gaiteru Margolles, junto a Losé Junco, el tamboretiru, acompañando a un grupo de baile sin identificar. La tarjeta postal, de autor anónimo y perteneciente a una colección titulada Tipos Asturianos, se fecha hacia 1910. Reverso manuscrito: 17 de agosto de 1912. Papel. 87x130. N° 13.206.**

Y ésta será la imagen, el icono que acompañará a la representación del baile sobre los escenarios, tanto para los espectáculos como para el solaz del público en fiestas y actos destacados. Fotografías de parejas de gaita y tambor, vestidos con el traje asturiano, aparecen ya en la última década del siglo XIX, como la de Ramón García Tuero, *El Gaiteru Llibardón*, fechada en 1895, que recoge una tradición anterior. Los grandes intérpretes del momento serán fotografiados por un motivo u otro a lo largo del tiempo, como la tarjeta postal en la que aparece José Remis Vega, *El Gaiteru Margolles*, acompañado de José Junco al tambor. Estos intérpretes conservaron correctamente las características del traje asturiano durante años, tanto para los hombres como para pocas mujeres, que escasamente tocaban este instrumento por aquel entonces. En las décadas de la dictadura franquista, cuando existe otra forma de interpretar la indumentaria asturiana, muchos de estos instrumentistas tardarán en adoptar los cambios en el traje y algunos no llegarían a hacerlo de forma completa<sup>66</sup>.

<sup>66</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 éste *gaiteru*. Por medio de esta compañía visitó en 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. José Remis Vega (1880-1963), natural de Sebares, Piloña, toma el nombre de Margolles al casarse en esta localidad. Fue uno de los más afamados



**Ilustración 61.** Imagen de un gaiteru sin identificar en un retrato anónimo fechado en 1930, vestido con el traje asturiano tal cual lo llevaría un colega de profesión a mediados del siglo XIX. Papel. 137x88. N°13.207.

**Ilustración62.** Una imagen de Justina Castañón, de Moreda de Aller, fotografiada en 1952, con un traje que aún no ha sufrido la transformación que la deformará y normalizará en años posteriores, aunque ya se perciben los estándares de los mismos. Archivo de Rafael Meré.

---

intérpretes de su tiempo, alcanzando el favor de ser gaitero de palacio del rey Alfonso XIII. Juan Alfonso FERNANDEZ GARCIA. Opus cit

## Vestidos de diario

Si la foto costumbrista y el mundo del espectáculo utilizaban un traje que ya se entendía entonces como “antiguo”, “regional” o “asturiano”, para diferenciar de lo que se usaba en otras regiones españolas en el mismo contexto artístico y folclórico, cabe preguntarse qué vestían generalmente entonces las gentes de estos primeros años de la fijación de la indumentaria tradicional asturiana. Y no es fácil la respuesta, porque en estos momentos se encuentra una importante variedad las ropas en las clases populares y un rápido y sucesivo cambio en las indumentarias de las clases acomodadas.



**Ilustración .63. Retrato de una familia de trabajadores urbanos. Hacia 1985. Autor Antonio M. Quiroga, Sociedad Electro-fotográfica. Gijón. Papel. 135x95. N°27.293<sup>67</sup>.**

---

<sup>67</sup> La Sociedad Electro-Fotográfica de Antonio M. Quiroga se instaló en Gijón en 1893, para abandonar la ciudad en 1899, dejando el estudio a Julio Peinado.

En el caso de los hombres, como ya vimos, en fechas bien tempranas se va introduciendo el pantalón largo que sustituirá al calzón corto anterior, conservando el resto de las prendas, como la chaqueta y el chaleco, pero con cortes nuevos. La camisa de cuello de cabezón fino, abotonada hasta arriba, será un elemento clave de identificación de las clases trabajadoras, urbanas y campesinas, frente al cuello duro y la corbata o corbatín que realzaban y adornaban el cuello de los caballeros de posición acomodada. Eso no evita que se produzca un alto número de sincretismos entre una moda y otra. Así, el padre de familia que posa junto a su esposa e hijos ante el objetivo de Antonio M. Quiroga, viste la chaqueta larga, la camisa sin cuellos y la gorra que mandan los nuevos tiempos, al mismo tiempo que mantiene una prenda de otras modas anteriores y de otras ocupaciones diferentes, la faja. El gusto por las telas coloreadas y dibujada, propio de las últimas décadas del XIX, alcanza hasta el siglo XX, diferenciando al rico, siempre a la última moda, del pobre, quien las mantiene durante más tiempo. Al mismo tiempo las ropas remendadas una y otra vez con telas de distinta calidad y color, distinguía del comerciante, del administrativo y del burgués al obrero, al agricultor y al menesteroso, fotografiados con sus recosidos atuendos. Las monteras, herederas de un largo pasado, alternarán su presencia durante un corto periodo con las gorras viseras, llamadas cachuchas, muy del gusto del proletariado urbano. Las boinas de pitorro campearán a sus anchas por aldeas y pueblos, mientras los caballeros sostienen con donaire en la mano el sombrero de panamá, el afamado “jipijapa”, que pronto competirá y perderá la carrera frente al modelo Borsalino.<sup>68</sup> En la fotografía de familia de Modesto Montoto se ve la vestimenta de los varones campesinos, con las camisas cerradas hasta arriba y sin cuello duro, luciéndolas de solapilla o cabezón, junto al traje de tres piezas y la combinación de un tocado antiguo -la montera- al lado de la más moderna boina<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> El sombrero panamá es de tejido vegetal y la moda procede de América. Toma su nombre de la visita del presidente Roosevelt al canal de Panamá en el que llevaba uno de ellos. No hay que confundirlo con el canotier, también de paja, pero con la copa redonda y el ala rígida. El sombrero Borsalino se asemeja en forma al de Panamá, pero es de tela de lana. Recibe su nombre del propietario de la empresa italiana que comenzó a fabricarlos, Guiseppe Borsalino. Ambos estilos proceden ya del siglo XIX.

<sup>69</sup> Modesto MONTOTO (1875-1950). Trabajó como reportero gráfico para varias revistas y cultivó también la fotografía en la que se reflejaban escenas de la vida cotidiana, especialmente del concejo de Piloña, había nacido en Infiesto, y de otros pueblos de los alrededores.



**Ilustración .64. Retrato de familia, los caballeros tocados uno con montera y el otro con boina. Modesto Montoto. 1912. Vidrio. 175x130. N° 22.455.**

El mundo femenino es siempre más conservador en el atuendo y la imagen que la mujer ofrece a finales del siglo XIX y principios del XX es la misma que la que se asocia con las características de la indumentaria tradicional, lo que ya se entendía como traje de asturiana en aquella época. Ciertamente es que los colores y las telas habían cambiado con la llegada al mercado de unos nuevos productos elaborados a partir del hilado y tintado realizados de forma mecánica, más ligeros en textura y más sólidos en los colores, y así se puede apreciar en las fotografías de principios del siglo XX. También es cierto que algunas prendas ya no son las mismas, pero sí que cumplen la misma función. Y no es menos innegable que aquellas mujeres no se identificaban a sí mismas con los trajes de sus antepasadas, que ya consideraban como algo pasado de moda y conservado para actos que nada tenían que ver con la vida cotidiana. Pero para la mirada del estudioso, el aspecto que la mujer presenta ante la sociedad constituye una unidad con el tiempo pasado. Las caderas se sobredimensionan con faldas de amplio vuelo aunque ya no son de lana sino de algodón, confeccionadas con finos pliegues y no con los amplios dobleces de antaño. La cintura se sigue viendo estrecha ante el número de

enaguas que viste debajo, conservando una de lana y color, como los antiguos refaxos y otras de algodón blanco, adornadas con puntillas y pasacintas. El pecho, aunque ya no vaya ceñido por los justillos, sigue estando recogido bajo los pliegues del manto o de la toquilla de lana. El mandil se lleva más largo, cubriendo todo el delantero de la faldaa diferencia del estilo anterior. Las criadas y otras mujeres asalariadas lo llevan blanco mayoritariamente, llegando a prescindir del mismo algunas de ellas, en imitación de las señoritas burguesas. Este será, junto con el pañuelo, uno de los elementos que permitan establecer una diferencia entre unas clases populares y otras. El manto, sustituto del dengue, se convierte en prenda imprescindible ya en las décadas finales del siglo XIX, luciéndose por encima del jubón en tiempo decimonónico y ya entrado el XX, irá acompañado de un nuevo concepto de camisa femenina, la chambra. Es esta una prenda confeccionada en telas decoradas de algodón con botonera y amplio vuelo recogido en el pecho, abotonada hasta en cuello. Las anchas mangas, se cierran mediante un puño o un volante ceñido con un cordón. Es el antecedente de las actuales blusas que usan las mujeres. La antigua camisa es ahora una prenda interior sin mangas y con el cuello escotado.



**Ilustración 65. Mujer vestida con *mantiella de misa* por encima del manto y la camisa de manga larga. Ramón del Fresno, Oviedo. C. 1890. Papel. 135x95. N°32.576. Tanto el traje de campesina de la mujer, como el tratamiento a la albúmina y la estética del cartón usado por el fotógrafo me llevan a pensar en una fecha anterior, hacia 1880.**

**Ilustración 65. Mujer vestida con mantón por encima de la chambra. Sixto Vaz. Mieres. Hacia 1925. Papel. 300x240. N°16.498<sup>70</sup>**

<sup>70</sup> Sin referencias para centrar la vida y la obra de este fotógrafo.

Retomemos el tema de la cabellera femenina y su destacado significado relativo al recato y el debido pudor. La sucesión de fotografías en el tiempo va mostrando cómo se interpreta esta norma en la mujer, desde la conservadora campesina que lo lleva oculto durante toda su vida, frente al ama de casa de familia trabajadora urbana, que mantiene los elementos básicos de faldas ahuecadas, amplios mandiles y manto, pero deja sus cabellos al descubierto. A su lado, la chica emigrada que trabaja como modista, dependienta o criada opta también por adoptar las modas más próximas al mundo burgués que al campesino conservador, contrastando con sus modernos peinados en los ambientes familiares cuando se retrata junto a sus parientes.



**Ilustración 66. Retrato de un matrimonio proletario. Avilés. Papel. 135x85. Hacia 1910. N°20.001**

En la fotografía de un matrimonio de Avilés, fechada hacia 1910, vemos cómo la esposa enseña el pelo sin presencia de pañuelo alguno. En la fotografía de Rojo Borbolla, es la indumentaria del mundo rural la que se muestra, con elementos tan antiguos como las corizas y los *escarpinos* de recia tela de sayal por calzado, compartiendo espacio con las zapatillas llamadas *silenciosas*, por la suela dura y blanda a la vez con la que contaban. Este calzado fue todo un éxito y desde su llegada en una fecha indeterminada en los primeros años del siglo XX, el borde de peluche de algodón que las caracterizaba adornó los pies de varias generaciones no solo en Asturias, sino en otras partes España<sup>71</sup>. El hombre aparece con los remiendos necesarios para mantener activas unas ropas que se desgastan y que han durar el tiempo suficiente para ser usadas por los hijos. A manera de chaqueta lleva el *chambrón*, conocido también como “bata del tratante”, por ser usada por los comerciantes de ganado hasta bien entrado el siglo XX. Este sustituyó a la chaqueta, como un sobretodo, en las realización de las labores cotidianas, que no en el vestir de prestigio y representación. A su lado, la mujer joven, vestida con las telas rayadas y estampadas propias del momento, lleva el pañuelo atado a la barbilla, una moda que entonces se estilaba para los momentos de asueto. En contraste, las dos mujeres mayores, con telas negras de luto o apenas estampadas, las llamadas de *aliviu*, para indicar que se salía de un periodo de duelo, llevan el tocado bien ceñido a la cabeza y atado en lo alto de la misma, sin mostrar cabello alguno.



---

<sup>71</sup> Mi abuela María Amieva Alonso, natural de Debodes, Caldueño; y nacida en fecha desconocida a finales del siglo XIX, posiblemente en 1898 y fallecida en 1984, siempre llamaba silenciosas a todas las zapatillas que no fuesen las negras de borlas, a las que llamaba *de fieltro*. Estas eran las tenía reservadas para bajar los viernes al mercado de Posada de Llanes

**Ilustración 67. Fotografía de Rojo Borbolla, en la placa se lee “la tía Anina y los nietos”. La foto fue tomada en el pueblo de Pandiellu en setiembre de 1912. N° 1.128**

En la fotografía de Juan Evangelista Canellada, es una mujer joven la que posa junto a sus padres, mostrando el contraste entre las ropas de la moda burguesa de comienzos de la segunda década del pasado siglo y el atuendo campesino. La blusa blanca de mangas ajamonadas, la sencilla falda sin volos en la cintura y el pelo al descubierto de la muchacha difiere con la saya de vuelo, la chambrá y el manto de la madre, con el pañuelo bien ceñido a la cabeza. La imaginativamente remendada chaqueta del padre pone una vez más el acento en la forma de



mantener y tratar las prendas entre los aldeanos más tradicionales, aunque no necesariamente pobres, y el mundo urbano, no necesariamente rico.

**Ilustración 68. Juan Evangelista Canellada. Retrato de familia. Cabranes, c.1915. La aproximación de la fecha caería más hacia 1910, pues el tipo de manga de la blusa es propio de los años 1910- 1913. Papel. 300x240. N° 34.989.**

En la siguiente foto de Canellada se puede comprobar cómo las indumentarias rurales se resisten al cambio, pese a que una conmoción como la Iª Guerra Mundial trajo cambios importantes, con prendas para la mujer basadas en el moda impuesta por los modistos franceses -el llamado estilo utilitario- con cortes de inspiración masculina y que requerían menos tela para su confección, por lo que resultaban más baratas de producir en tiempos de necesidad<sup>72</sup>. Las dos mujeres de pie por la derecha -la segunda

---

<sup>72</sup> James LAVER. Breve historia del traje y de la moda. Cátedra. Madrid. 1995.

es María Llavona esposa del fotógrafo- visten de acuerdo con estas nuevas modas, con vestidos casi sin vuelo y talle alto, mientras que los dos personajes de prestigio, sentados, mantienen las formas ya conocidas de la indumentaria campesina. El niño más a la izquierda, con un blusón demasiado largo a modo de chaqueta, muestra cómo las prendas se iban pasando de una generación a otra. Con una muestra de humor negro, cuando alguien aparecía con una ropa que le quedaba demasiado grande el comentario que se hacía era “*el muerto era más grande*” o “*al muerto le quedaba mejor*”, en alusión a las ropas que pasaban en herencia de unos miembros de la familia a otros<sup>73</sup>.



**Ilustración 69. Juan Evangelista Canellada. Retrato de María Llavona, esposa del fotógrafo, con sus padres y hermanos. De nuevo la fecha aproximada es la de 1915. La niña que se encuentra situada delante de su madre en primera fila es M<sup>a</sup> Josefa Canellada, hija del fotógrafo y que luego habría de ser eminente filóloga. Sabemos que su fecha de nacimiento fue 1913, por lo que podemos aproximar la fotografía más hacia 1918-1919. Papel. 240x300. N° 34.999**

Esta resistencia a los cambios se prolongará en el tiempo hasta mediados del siglo XX y no solo entre las gentes de más edad. En la fotografía tomada por Friz Krüger en Cangas de Narcea en 1927, vemos cómo las mozas se visten con sus mejores galas para la foto, ciertamente con las faldas más cortas y sin tantos vuelos como una década antes. También las chambras llevan menos tela y no son tan holgadas, pero sin llegar a ser aún las blusas de cuello camisero que ya habían llegado a otros sectores de la sociedad. Siguen manteniendo las toquillas y los mantos que recubren el pecho y los mandiles amplios. También se produce un tradicionalismo más profundo en los bien

<sup>73</sup> Informaciones de campo de Felisa Zapatero Amieva

atados pañuelos que ni asomar el flequillo dejan. En los pies, las recurrentes silenciosas



junto a un abotinado zapato antiguo de empeine alto cerrado con lazos, comparten espacio con el elegante calzado propio de la década de los años veinte<sup>74</sup>.

**Ilustración 70. Fotografía n° 695 del archivo de Fritz Krüger y etiquetada como “mozas vestidas de domingo El Bao, Ibias. 1927.**



En las fotografías de Valentín Vega realizadas ya tras la guerra civil, vemos como la pervivencia de la indumentaria femenina se puede manifestar en mujeres como las de la imagen tomada en La Llera de Laviana, que visten con todos los elementos que corresponden, con las faldas amplias, los grandes mandiles, las chambras y los mantos<sup>75</sup>.

**Ilustración 71. Valentín Vega. Dos Mujeres en La Llera, Laviana. 1948. Papel. 300x240. N° 32.262.**

En otros casos, el cuerpo aparece más libre, sin paño que cubra los hombros, mostrando la blusa de principios de siglo, contratando con la habitual forma

<sup>74</sup> Fritz KRÜGER (1889-1974). Filólogo alemán interesado en la relación entre el lenguaje y la cultura material. En 1929 realizó un trabajo de campo en Asturias documentado con abundante material gráfico.

<sup>75</sup> Valentín VEGA (1912-1997). Natural de Luanco, su vida aparece marcada por diferentes momentos de dificultades, como la ruina de familia, que le obliga a emigrar a Valladolid, donde estudiaría derecho y tras su vuelta a Asturias el paso por la cárcel debido a sus convicciones de izquierdas. En los difíciles años de la posguerra trabajo de forma ambulante, fotógrafo de calle, como él mismo decía. Estas fotografías, tomadas entre 1941 y 1951, componen un veraz mosaico de la cuenca del Nalón en los años cuarenta.



camisera de los cuellos femeninos. En todo caso, el pañuelo sigue aferrado a su sitio. Hasta que estas últimas representantes de una noción de feminidad no dieron sus pasos finales por la vida, el concepto general de moda al que pertenece la indumentaria femenina tradicional tampoco lo hizo, prolongando su presencia mucho más allá de aquel tiempo en el que fue fijada como el traje propio de los asturianos.

**Ilustración 72. Valentín Vega, retrato de varias generaciones mujeres sentadas en unas escaleras. Sotrondio 1942. El fotógrafo coloca en primer plano a la más anciana, remarcando el contraste de sus ropas con las que visten las demás. Papel. 300x240. N°32.257.**

Dos fotografías pertenecientes a dos momentos temporales distintos y, por lo tanto, a dos momentos modales también diferentes, son ejemplos de gran valor que tiene la imagen fotográfica como documento de la variedad de indumentarias y de posiciones sociales de Asturias en los primeros años del pasado siglo. La primera pertenece a Canellada y recoge el ambiente distendido que se crea cuando una familia se reúne con motivo de la fiesta del lugar. En la información que se guarda en la fototeca del Museu del Pueblu d' Asturias, consta como de San Emeterio en Cabranes, hacia 1915, aunque el estilo de las prendas la acerque más hacia 1910. Las personas retratadas nos permiten ver los diferentes momentos modales de una misma moda y otras formas distintas de revestir y presentar el cuerpo ante la sociedad. Bajo el abigarrado corredor adornado con colchas para la ocasión, destaca un anciano vestido con traje de pantalón largo ceñido con faja, mostrando la leontina del reloj y tocado con boina. Las telas y los colores del chaleco y la chaqueta no coinciden con la de los pantalones y va calzado de madreñas. A su izquierda y apoyado en la esquina de la casa, un hombre más joven viste con las mismas características, pero ya sin la faja, con el reloj en el bolsillo del chaleco y cubriendo la cabeza con la gorra visera conocida como cachucha. Los dos llevan camisa de tira o cabezón abrochada hasta arriba. Al fondo, es un caballero burgués el que encontramos, con el traje correctamente combinado de acuerdo con los criterios propios de su forma de vestir, la camisa rematada en cuello duro y cerrada con una corbata de nudo.

Enfrente de la puerta posa otra pareja. La mujer viste al estilo campesino, con saya y mandil de amplio vuelo, con el mantón y el pañuelo, este bien ceñido a la

cabeza. Los colores y las hechuras son sobrios, contrastando con la mujer situada en la esquina que lleva un niño en brazos. Su mandil es más lucido, de rayada tela colorida y adornado con volantes y bolsillos, lleva el pañuelo atado a la barbilla, en un estilo menos rígido que la anterior. Al fondo, junto al caballero de corbata, una dama vestida al estilo burgués del momento, con ceñida cintura y remarcado busto gracias al corsé, sin que ninguna otra prenda oculta forma del pecho, se sitúa junto a otra mujer vestida a la manera de las clases populares urbanas, también con falda de menos vuelo, mandil y manto, pero los colores son más claros y lleva el pelo al descubierto.



**Ilustración 73. Juan Evangelista Canellada. Día de fiesta. Hacia 1915. Papel. 240x300. N° 35.013**

La segunda fotografía pertenece a Benjamín Membiela y está fechada hacia 1925. Así lo indica la mujer de pie primera por la izquierda, con un vestido suelto de cuello abierto en corte camisero con una fina camisola debajo. Dejando a un lado a los hombres, son las tres féminas vestidas al estilo campesino las que llaman la atención. La primera mujer sentada por la izquierda, lleva la chambra sin manto por encima, al igual que la mujer de pie primera por la derecha, pero se ha quitado el pañuelo que sostiene en la mano izquierda. A su lado, otra mujer más joven, con una chambra de corte más moderno, con un destacado cuello camisero, mantiene el tocado sobre la cabeza, al igual que la que se halla de pie. Ambas dejan asomar un poco el pelo, algo que era impensable unos pocos años antes. Si reparamos en su calzado, las dos mujeres de más edad llevan las zapatillas silenciosas, y la otra unas corizas de piel cruda, quizá la forma de calzado más antigua conocida, con unos *escarpinos*<sup>76</sup>.



**Ilustración 74. Posando a la puerta de casa. Benjamín Álvarez Membiela. Papel. 240x300. N° 35.058.**

---

<sup>76</sup> Benjamín RODRÍGUEZ MEMBIELA (1872-1944). Nacido el Llamas de Mouro (Cangas de Narcea). Aprendió el arte de la fotografía mientras estuvo emigrado en Cuba. En 1909 estableció un estudio en su casa de Corias, donde realizó numerosos retratos, al mismo tiempo que fotografiaba la vida del concejo.

No estamos aquí ante un conjunto de modas distintas y de diferentes formas de entender el vestido, nos hallamos ante el sincretismo de los diferentes usos de la ropa, de la adaptación de esas modas a las necesidades y características zonales; y de la pervivencia en el tiempo de elementos que al seguir cumpliendo con su función, no se han abandonado a pesar del paso no ya de años, sino de siglos. Tampoco se ha de pasar por alto el detalle de la flor prendida sobre el pecho gracias a los botones de la chambrá que luce una de ellas. Las flores fueron un elemento de adorno, natural y fácil de conseguir, para las asturianas del siglo XIX y tal costumbre no desapareció con el uso del dengue, prolongándose en el tiempo y recurriendo a ellas siempre que fuese necesario. Y pocos motivos son tan importantes en el devenir de las vidas campesinas de principios del siglo XX como posar para una fotografía.

## Los tiempos del traje típico.

A los muchos cambios sociales y políticos que trajo consigo la Guerra Civil y los difíciles años de posguerra que la siguieron, hemos de añadir las no menos importantes transformaciones en la perspectiva cultural que se adueñó entonces de España, dominada por un sentimiento de exaltación de lo patrio y de la religiosidad, el nacional catolicismo. En lo que se refiere el traje tradicional asturiano, asistiremos en estos años al proceso final de estandarización de la indumentaria, hasta llegar a un modelo de traje regional que poco tenía que ver con la moda y el pensamiento ético y estético que había dado lugar a la misma casi setenta años antes. Algunas fotografías que se conservan, muy pocas, fechadas en tiempos de guerra, en las que se da cuenta de los festejos en los que se vestía el traje *asturiano*, sirven para ver el cambio producido. Comparar unas con otras documenta cómo se acelera un cambio que ya se venía dando desde décadas anteriores.



**Ilustración 75. Grupo de mozas vestidas de asturianas. En el reverso de la foto aparece el manuscrito: Avilés agosto 1938. Papel. 55x85. N°31.490.**

Tras la contienda, el uso del traje que desde ahora será conocido como el traje típico, queda prácticamente reducido a la expresión del folclore y los bailes populares y éstos pasan a las manos de dos instituciones que, aún con una misma unidad estética, mantendrán importantes diferencias en otros terrenos que a la larga influirán en el devenir de la indumentaria popular. Unos trajes que seguían identificándonos como asturianos, a pesar de una impuesta ideología común que redujo a muchas regiones españolas a una falda colorada y pocos atributos más. Me refiero, por un lado, a los grupos de la Sección Femenina, en manos de Pilar Primo de Rivera y por otro, a los



**Ilustración 76. Grupo de mozas vestidas de asturianas. Papel. 90x140. N°24.429**

La Sección Femenina nació en 1934, como la rama dedicada a la mujer dentro del partido de la Falange Española creado por José Antonio Primo de Rivera en 1933. Desde sus inicios al frente de la misma se encontraba la ya citada hermana del fundador. Luego, dado el carácter profundamente católico y conservador de su directora, Franco le encargaría la tarea de formar a las mujeres españolas en los valores del nuevo estado dictatorial. Surgió así el llamado “Servicio Social”, una suerte de prestación militarizada femenina destinada a los hospitales, asilos, comedores y otras instituciones benéficas, por medio del cual la mujer española comprendiese su importancia y asumiese su papel como buena cristiana, buena esposa y ama de casa, al tiempo que patriota ejemplar. De acuerdo con los más acendrados valores franquistas. Este servicio social tenía un carácter obligatorio y una forma de cumplir con él era, presisamente, formar parte de los Coros y Danzas de la Sección Femenina.<sup>77</sup>

Llevados de un puritanismo propio del más depurado nacionalcatolicismo no permitían en ellos la entrada de hombres, así que para formar las parejas de baile parte de las componentes tenían que vestirse con atuendo masculino y rebrincar como tales para cumplir bien su papel. Esto obligaría a transformar los trajes masculinos, especialmente en la bragueta, dando paso al uso de cremalleras, y en la ropa interior, sustituyendo los calzones por la tira blanca en el bajo del calzón. En Asturias, donde

---

<sup>77</sup> Archivo Histórico Provincial de Asturias. Fondo documental de la Delegación Provincial de la Sección Femenina. entre 1937 y 1978.

más fuerza tubo la formación fue en Gijón, fundándose su grupo en 1943. Hasta diez años más tarde no se permitió la entrada de mozos y sólo para unos determinados bailes y, en todo caso, nunca dejaron que en sus filas figurasen parejas de novios, si se daba tal situación, ambos eran expulsados<sup>78</sup>. Esta rigidez en lo tocante a las parejas mixtas, provocó un conflicto cuando se quiso llevar el Pericote de Llanes a la muestra folclórica organizada Medina del Campo 1943, dado que los llaniscos se negaron a que mujeres vestidas con traje de porruanu ejecutasen el *triscu*, el salto característico de éste baile. Tan lejos llegó el asunto que la propia Pilar Primo de Rivera viajó a la villa oriental y comprobó que efectivamente aquello era poco femenino y consintió, previa consulta con las más altas instituciones eclesiásticas, en hacer una excepción y permitir bailar a los hombres. Poco después serían éstos mismos llaniscos, con la figura del mítico Ramón Sobrino Pérez, El Nino de Pancar a la cabeza, los que representasen a Asturias en la



película que dirigida por Ladislao Vajda en 1952, *Ronda Española*, cantaba las excelencias de ésta institución destinada a formar a la perfecta mujer española.<sup>79</sup>

**Ilustración 77.** El Nino de Pancar en una tarjeta postal titulada Baile regional. A la derecha el gaiteru Ignacio Noriega “El de San Roque” Foto Pepe. Llanes, hacia 1955. Archivo de Rafael Meré.

La obra de Educación y Descanso formaba parte de la Organización Sindical, la agrupación de los sindicatos verticales del franquismo. Fue fundada en 1940 y tenía como objetivo la difusión y promoción de actividades culturales y deportivas entre los trabajadores españoles, entre los cuales se encontraba los Coros y Danzas. Estas actividades tenían un escenario anual para su presentación, la gran Demostración Sindical que se celebraba en Madrid el primero de mayo, festividad de San José Obrero, cambiando la orientación proletaria de la fecha por otra de carácter religioso.

---

<sup>78</sup> Información oral de componentes de Sección Femenina de Gijón.

<sup>79</sup> Juan Alfonso FERNÁNDEZ GARCÍA. Opus cit.



Ilustración 78. Antón Sastre Bilbao, director de Los Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo. Serie de tarjetas postales de la editorial Alarde titulada Folclore Astur. Hacia 1960. Tarjeta postal 88x139. Nº 14.152.

Fue en Oviedo donde el grupo sindical tuvo una mayor importancia, y especial relevancia tiene el que fuera su director casi desde sus inicios, el gran bailarín Antón Sastre Bilbao. Según informaciones recogidas a miembros fundadores de la Sección Femenina de Gijón, especialmente de Erundina Fernández Peón, “los de Oviedo”, al pertenecer al sindicato, tenían más libertad de acción que la Sección Femenina, más rígida en sus normas y con menos capacidad de maniobra en las asociaciones locales. Como veremos, esto tendrá gran importancia en la fijación del traje típico. Ambas instituciones desaparecieron en 1977 al desintegrarse la organización estatal del régimen franquista, aunque los grupos de baile no desaparecen, transformándose en el *Grupo Jovellanos* en Gijón y en *Aires de Asturias* en Oviedo<sup>80</sup>.

Entretanto, en los años cuarenta los trajes siguen conservando una cierta relación con los tiempos pasados. Si bien las faldas ya son rojas y uniformes, adornadas en la parte baja con tres tiras de terciopelo, en los mandiles hay una mayor variedad, aunque la gran mayoría sean ya cortos y cuadrangulares con las esquinas redondeadas. Los dengues son sencillos, orlados apenas con unas cintas de terciopelo y casi sin presencia de pedrerías bordadas.

---

<sup>80</sup> Bajo el nombre de Aires de Asturias se identifican distintos grupos folclóricos dedicados al baile asturiano, tanto en el Principado como asociados con los centros asturianos creados por la emigración



**Ilustración 79. Grupo de mujeres vestidas de asturianas, con el traje femenino aún en proceso de convertirse en un elemento uniformado. Gijón. Hacia 1955. Papel. 90x140. N° 24.211.**

Al calzado se incorporan las alpargatas, ciertamente muy campesinas, pero que no se utilizaron en Asturias de forma habitual hasta finales del siglo XIX y, por razones climáticas obvias, en tiempos de verano. El pañuelo a la cabeza se vuelve poco a poco invariablemente blanco, pero de algodón y con tamaño amplio. Las faldas se ahuecaban con enaguas de algodón, que por una interpretación errónea de las formas antiguas de vestir, hacían asomar por debajo de las sayas. Una mujer decimonónica, consciente de su feminidad y de las normas de género que marcaban su vida, nunca permitiría que su ropa interior se mostrase ante los demás. Sin embargo, la idea tuvo éxito y durante décadas algunos consideraron que vestirse de asturiana significaba ir enseñando las puntillas bajas. El desconocimiento del uso correcto de aquellas ropas llegó a suponer el abandono de algunas de ellas, como las enaguas interiores o incluso el mandil, dejando ver los faldones del *justillu* por encima de la falda<sup>81</sup>.

En estos primeros años en lo que a los hombres se refiere, los gaiteros siguen conservando el traje a la antigua usanza, mientras que los bailarines comienzan ya el proceso de deterioro con respecto a las modas del siglo XIX vistiendo un calzón demasiado largo, un chaleco de corte en pico sin solapas, sin chaqueta y con la faja trasformada en un simple adorno que se ata a la cintura, perdida ya su función de ceñidor. Con todo, seguirá siendo uno de los elementos básicos de la indumentaria masculina, heredera de los tiempos en los que los labradores y campesinos la llevaban con el pantalón largo. Así, la vamos a ver aparecer en tarjetas postales, donde una

---

<sup>81</sup> Había ocasiones festivas o señaladas, como una boda, en las que una moza vestía bajo la saya el mayor número posible de refaxos para poder hacer ostentación de su poderío económico. La acumulación hacía que la saya quedase más corta que algunos de las faldas bajas, de donde viene esta interpretación.

señorita vestida con traje de dudoso carácter tradicional, por más que lleve saya larga, dengue y pañuelo, es acompañada por un hombre vestido con una camisa blanca y un pantalón, dónde solo esa faja lo identifica como asturiano, sin que nos quepa ninguna duda de que tal traje tiene poco de tradicional. Una imagen que se ve de forma bastante habitual en estos momentos será la del *gaiteru* vestido de asturiano y el *tamboriteru* con traje de calle, cuando no aparecen los dos vestidos de esta manera, pese a que el resto de los que participan en el acto lo hagan vestidos no ya de asturianos, sino con el traje típico o regional.



**Ilustración 80.** Mozas portando un ramu en la procesión de santa Eulalia en La Felguera. Era el año 1954 y además de las puntillas asomando por debajo de la falda, algunas habían prescindido del mandil. Archivo de Rafael Meré.

**Ilustración 81.** Tarjeta Postal. Foto Mely, hacia 1950. Oviedo. Papel. 140x90. N°13.259.



**Ilustración 82.** Fotografía de un carro engalanado para la fiesta, con un *gaiteru* vestido de asturiano, al igual que las mozas van vestidas con el traje típico. El *tamboriteru* va vestido de calle. Se desconoce lugar y autor, aunque es posible que se trate de un Día de las Piraguas en Arriondas. Hacia 1950. Papel. 135x80. N°15.827.

La misma tendencia se mantiene a lo largo de la década de los cincuenta, salvo en sus últimos años<sup>82</sup>. Conviene introducir aquí un comentario sobre la historia de la moda y el nacimiento de la minifalda.

Se considera que fue la diseñadora inglesa Mary Quant la que lanzó la falda por encima de la rodilla en el año 1965, pero el modisto francés Pierre Courrèges, discípulo de Balenciaga, había comenzado unos años antes a hacer propuestas de unos vestidos cortados a la altura del muslo, siguiendo la tendencia a mostrar las piernas que se había iniciado a partir de la aparición del llamado New look en 1947<sup>83</sup>. Todo esto, por extraño o alejado que pueda parecer, va a tener su reflejo en los trajes de estos grupos de baile, que no están regidos por criterios historicistas ni museísticos, sino por los del espectáculo y el entretenimiento, por lo que van a seguir las tendencias que más gustan al público en cada momento. Partiendo de estos principios, a finales de los años cincuenta el grupo de Educación y Descanso de Oviedo, aquel que gozaba de una mayor libertad en sus actuaciones, acorta el largo de las faldas de la mujer, elevándolas a la altura de la rodilla. Esto hacía que al bailar las mozas enseñaran las enaguas y más, lo que no se podía consentir en aquellos tiempos marcados todavía por una pacata mojigatería. Menos mal que para evitarlo estaban los pololos.<sup>84</sup>

Originalmente los pololos son, pues aún se usan hoy en día, unas prendas infantiles a manera de calzón ahuecado que visten los bebés. Imprescindible fue el nombre con el que se conocieron cuando pasaron a ser una ropa íntima de las mujeres. Consiste en un pantalón bombacho atado por encima de la rodilla por medio de cintas y adornado con puntillas. Se comenzó a utilizar a finales del siglo XVIII y principios del XIX como prenda “imprescindible” para que las damas montasen a caballo. A lo largo del tiempo no sufrió muchos cambios, pero sí un proceso de aceptación, pasando a

---

<sup>82</sup> La mayor parte de las fotografías corresponden a ésta década, pues las que he podido consultar de los años cuarenta son pocas y no he podido realizar copias. El estilo se diferencia muy poco de las aquí presentadas.

<sup>83</sup> Se conoce como New Look a la línea lanzada por Christian Dior en 1947, siguiendo un estilo que ya había puesto en marcha Cristóbal de Balenciaga y que rompía con la línea de austeridad en las ropas de la mujer, propias de un tiempo de guerra, y las volvía más femeninas y sensuales. James LAVER. Opus cit.

<sup>84</sup> Algunos miembros de los Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo me comentaron que Antón Sastre Bilbao no que quería que se subiesen las faldas de las mozas, pero no le quedó más remedio que aceptar las nuevas modas y la nueva longitud que se le daba a las mismas.

formar parte del guardarropa de toda mujer de posición social elevada. Las de las clases bajas siguieron usando la misma ropa interior de siempre, la piel viva bajo la camisa.

Se ha llegado a comentar que esta prenda la descubrió la propia Pilar Primo de Rivera para que las mujeres pudiesen hacer gimnasia recatadamente, pero no<sup>85</sup>. Lo que si se hizo fue añadirla a los trajes regionales, para que con tanto revuelo de las faldas no se viese más de lo necesario y desde entonces, se considera parte integrante de los mismos, aunque nunca estuvo entre las ropas campesinas del siglo XIX.<sup>86</sup>



**Ilustración 83. Miembros del grupo de Educación y Descanso de Oviedo, ella con la falda a la altura de la rodilla. Tarjeta postal 138x88. N° 14.158**

**Ilustración 84. Antón Sastre Bilbao bailando con una moza identificada como Pacita “la de Oviedo” cuya falda deja ver justamente lo respetable. Archivo de la Voz de Asturias. LVA n° 15.003**

---

<sup>85</sup> Miss Amelia Bloomer intentó poner de moda en Europa, durante la década de 1850, un tipo de pantalón bombacho para liberar a la mujer de las pesadas faldas de la época. No tuvo éxito, pero años más tarde su idea se retomó para confeccionar una prenda deportiva que permitiese a las mujeres montar en bicicleta y practicar otros deportes, por lo que Pilar Primo de Rivera solo recoge una función que ya se había puesto en marcha mucho antes. James LAVER. Opus cit.

<sup>86</sup> Para dar una idea de hasta qué punto le eran ajenas al pueblo llano estas prendas íntimas, basta un dato de campo recogido por mí hace tiempo. En los años noventa del pasado siglo, entrevisté a una anciana del Valle de Ardisana, que entre otras jugosas aportaciones sobre la forma de vestir de un siglo antes, el XIX, me contó que ella misma solo utilizaba bragas cuando se ponía enferma, porque había que tener respeto al médico. Se corresponde con las iniciales J. V. y vivía en condiciones de marginalidad, en una casa antigua con el fuego en el suelo. Murió poco tiempo después de la entrevista

Fuesen o no responsables los Coros y Danzas de Educación y Descanso del cambio introducido en la ropa para bailar, la diferencia entre ellos y la Sección Femenina nunca fue mucha, porque en ocasiones se producían intercambios de bailarines o se compartían escenarios, por lo que había de predominar la igualdad en la indumentaria para mantener un mismo efecto estético. Lo cierto es que a mediados de los años sesenta y hasta el comienzo de su declive en los años ochenta, el traje regional se estandarizó formalmente hasta el punto de que, aún hoy en día, muchos lo identifican como el verdadero traje asturiano, considerando la recuperación de la indumentaria decimonónica, algo incierto y propio de unas determinadas ideologías tanto políticas como culturales, por lo que aún se siguen vistiendo niños y adultos con estos trajes regionales.

Estos trajes ejemplifican el último tramo de su estandarización y las tarjetas postales de la época sirven como referencia para observar esta uniformidad. De acuerdo al sexo de quien los viste, encontramos zapato de cordón o zapatilla manoletina para la mujer, medias blancas lisas o de encaje, pololos y enagua blancos adornados con puntillas, tira bordada y lacerías, una falda roja mayoritariamente, aunque podían ser verdes también, con dos o tres cintas de terciopelo en los bajos por todo adorno, que se llevaban por encima de la rodilla tal y como ordenaba el canon de la moda de entonces. Las camisas eran blusas blancas más parecidas a las chambras, también con los mismos adornos de cintas y puntillas que el resto de la ropa interior, especialmente en el cuello de corte alto y redondo y en los puños de volante sujetos con cintas. Sobre ella se viste un *justillu* de recia tela tapicera, normalmente en los mismos tonos marrones y motivos florales, hasta el punto de que muchos grupos los llevaban exactamente iguales. Tanto el dengue como el mandil eran negros, con adorno de pedrería también en negro, rematando el conjunto con un pañuelo de tul o encaje blanco, resaltado a ser posible con un moño alto y los nudos de atarlo a la cabeza con una destacada y enhiesta lazada.



**Ilustración 85.** Serie de tarjetas postales de la Editorial Alce, realizadas en El Museo del Pueblo de Asturias de Gijón. Hacia 1970. Tarjeta postal. 105x150. N°14.196

El traje de los hombres consiste en camisa blanca del modelo comercial que se podía adquirir en cualquier tienda y unos calzones blancos, que poco a poco van desapareciendo -incluso de nombre, ahora se les llama también pololos- para convertirse en una tira de tela que se cose en la parte baja del calzón. Este deja de ser también un elemento a la antigua usanza y pasa a ser un pantalón con corte de cremallera al que se adorna la pernera y la parte baja para parecer propio de la región. Ya vimos como la faja se va quedando en poco más que un adorno, que se deja caer pierna abajo de forma exagerada para mayor lucimiento de la misma. En ocasiones esta prenda y una montera de cartón son los únicos elementos que distinguen el atuendo masculino como típico asturiano. El chaleco lleva el mismo corte delantero que uno contemporáneo, pero el espaldar es un espacio diferente, un espacio de identidad singularizado. Trabajados



sobre telas de raso y en colores llamativos como rojos o verdes, en ellos se volcaron los motivos que nos identificaban aun más como asturianos y contribuían a resaltar el carácter típico de esta indumentaria, por lo que se adornaban con *horros*, paraguas -es esta tierra de mil lluvias- *panoyas* o accidentes geográficos destacados como el Naranjo de Bulnes.

**Ilustración 86.** Escanciando sidra. Serie de tarjetas postales de la editorial Alce. Tarjeta postal. 105x150. N° 14.182.

En ocasiones tal uniformidad se alteraba moderadamente, aunque solo fuese en determinados detalles, especialmente cuando se quería destacar una identidad particular dentro del ser general de Asturias, como en el caso de la Sección Femenina de Luarca, que lucía en la espalda una estilizada cabeza de vaca. Puesto que sus trajes eran los de los vaqueiros, se les distinguía con este motivo, que también adornaba en ocasiones la falda de las mujeres, quienes llevaban a la cabeza pañuelos de color rojo en vez de blanco para distinguir así su singularidad. Quizá lo que más llame la atención de esta interpretación de la ropa de las vaqueiras sea la ausencia de justillu en el traje femenino, colocando el dengue directamente encima de la camisa.



**Ilustración 87. Fiesta de la Vaqueirada hacia 1960. Los hombres visten una mezcla de elementos diferentes, quizá por ser los propios habitantes de Aristébano, lugar donde se celebra la fiesta. Las mozas llevan la falda uniformada pero con el pañuelo de color y sin *justillu* propio de la interpretación del traje que se llevó a cabo en esta zona. Papel. 85x133. N°13.623<sup>87</sup>.**



La montera pierde sus corte original y la escarpela militar que los mozos entrados en quintas colocaban antaño en ella, pasan ahora a ser cintas con los colores locales o de la bandera de España y la chaqueta es casi un patrimonio exclusivo de las pareja de gaita y tambor. Un bailarín podía pasar mucho tiempo sin vestirla o utilizarla. En las tres fotos que acompañan al texto, se puede ver claramente este proceso de cambio. La pareja formada por José Remis Ovalle como *gaiteru* y su hijo José Antonio al tambor, llevan corizas y *escarpinos* a la antigua usanza, media de punto cerrado, de lana en el caso del padre, calzones blancos y por encima el calzón con la pernera abierta y adornado con botones. En la montera, una pequeña cinta con los colores de la bandera. El muchacho lleva chaleco con vuelta de otro color y el padre luce chaqueta corta por encima de la faja, que ambos llevan bien ajustada

**Ilustración 88. José Remis Ovalle y José Antonio Remis hacia 1960. Tarjeta postal. 150x105. N° 14.170**

<sup>87</sup> La Fiesta de La Vaqueirada se celebra en la Braña de Aristébano (Valdés), el 25 de julio. Aunque se declaró de interés turístico nacional en 1965, su celebración comenzó en 1959, con el objetivo de recuperar y difundir las costumbres de los vaqueiros de alzada. Según Mercedes Pérez Gayol, del grupo Xurgar nas Costumes de Luarca, esta foto corresponde precisamente a ese año de inicio.

En el caso de la segunda fotografía, en la que aparecen el *gaiteru* Pepe Blanco y el *tamboriteru* Belarmino Viña, vemos que calzan zapatos, media calada y los calzones son ya el volante añadido, la faja cuelga con más vuelo, los chalecos llevan el corte delantero en pico y sin solapas y las camisas son las propias de la fabricación en serie.<sup>88</sup> Las monteras ya llevan una cinta que las adorna en su perímetro con los colores de la bandera de España. Los músicos sin identificar de la tercera imagen llevan al extremo esta misma estética. Visten calcetín blanco, un pantalón con una longitud desacostumbrada y un exagerado volante en el bajo, la camisa remangada y el chaleco y la montera como ya queda dicho. Éste no tardará en llenarse con las insignias, broches y prendedores de asociaciones de festejos, organizaciones de eventos folclóricos y recordatorios similares. Ni asomo de la antigua leontina del reloj tan querida como adorno masculino, mientras que los nuevos relojes de pulsera ocupan un lugar destacado.



**Ilustración 89.** EL *gaiteru* Pepe Blanco y su pareja de tambor, Belarmino Viña. Hacia 1960. Tarjeta postal. 150x105 N° 14.171.

**Ilustración 90.** Pareja de *gaiteru* y *tamboriteru* sin identificar. Hacia 1970. Tarjeta postal. 150x105 N°14.177.

---

<sup>88</sup> Por alusión a una conocida marca comercial, se las denomina como camisas Ike.

## Identidad renovada.

El dictador Francisco Franco fallece en noviembre de 1975. Dos años después la mayor parte del aparato que había sostenido su dictadura desaparece y con él, también las dos organizaciones que habían sostenido mayoritariamente el folclore músico bailable hasta entonces. Se abre en ese momento un proceso de cambio en la política española que dará lugar al llamado “Estado de las Autonomías”, muchas de las cuales coinciden con regiones históricas con una larga tradición nacionalista mientras que otras son creaciones ex novo, por razones tanto administrativas como económicas. Sin importar cuál sea el origen de las nuevas circunscripciones, en ambos casos se produce una reacción que busca afianzar o crear la identidad local como oposición al nacionalismo cultural y político españolista de la etapa anterior. Siguiendo a Joan Prats i Carós: dos son las formas que va a adoptar esta búsqueda y de ellas tenemos ejemplo en Asturias. Ambas darán lugar a un nuevo paso en la conformación identitaria a través del traje asturiano, no en el sentido que se le daba con tal nombre a principio del siglo XX, tampoco ya regional o típica, sino como indumentaria *tradicional* asturiana<sup>89</sup>.

Por un lado, se vuelve la vista a los pioneros de la antropología y la etnografía en Asturias, aquellos regionalistas románticos de Antonio Aguirre; y las figuras de La Quintana, especialmente la de Fermín Canella, y la de los componentes del Centro de Estudios Asturianos son revisadas y glosadas, reeditándose sus libros o escribiendo algunos nuevos sobre los mismos presupuestos con los que se habían estado trabajando en aquel entonces. Esto supuso, en muchas ocasiones, no un avance, sino un reincidir en los errores cometidos en el pasado, mientras que los textos que aportaban nuevas ideas y estudios más avanzados no contaban con una gran aceptación. Baste un ejemplo sobre la visión que se tenía de los vaqueiros de alzada como grupo racial aparte. Pese a los trabajos pioneros de Ramón Baragaño o los documentados trabajos antropológicos de María Cátedra y especialmente de Adolfo García Martínez, considerar a esta comunidad de vida desde su verdadera dimensión más allá de los mundos académicos o especializados es casi imposible, dado que se les sigue considerando como gentes

---

<sup>89</sup> Joan PRATS I CARÓS. “Reflexiones sobre los nuevos objetos de estudio en la antropología social española”. En *Los españoles visto por los antropólogos*. Recopilación de María CÁTEDRA. Edtº Júcar. Madrid 1991. Pp 45-68.

aparte, de otra procedencia diferente que la del resto de los asturianos<sup>90</sup>. Y esto afecta a la indumentaria, ya que la opinión pública en Asturias y muchos a los que se considera conocedores de las tradiciones asturianas pero que no han estudiado la historia de la moda y del atuendo, siguen creyendo que los vaqueiros de alzada vestían de una forma singular y separada de la resto de sus vecinos, considerando sus trajes más antiguos y arcaicos que los del resto de Asturias. Deliberadamente parecen ignorarse los trabajos en los que se indica, claramente, que sus vestidos no son diferentes a los del resto de los campesinos asturianos, prefiriendo la singularidad ficticia y la falsa identidad a la realidad etnohistórica.<sup>91</sup>



**Ilustración 91. Grupo de vaqueiros que bailaron en la fiesta en honor de la visita del Príncipe Don Alfonso en 1925. La única diferencia está en que los hombres llevan sombrero al estilo castellano en vez de montera. Archivo de Rafael Meré.**

La segunda forma significativa que toma la renovación de lo asturiano, es la que se refiere a la investigación de las fiestas, la religiosidad popular y las manifestaciones del folclore, que en muchos lugares de España pasaron a llamarse estudios de cultura popular o estudios etnográficos. El cambio político había afectado también a la

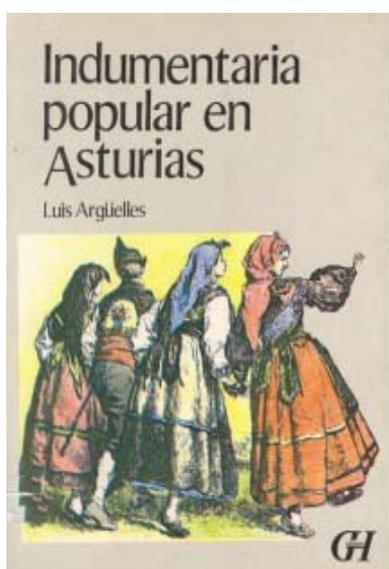
---

<sup>90</sup> Adolfo GARCÍA MARTÍNEZ estableció cómo estos grupos de vida, habitantes de algunos concejos de la zona occidental de Asturias, se formaron al eludir las nuevas formas de fiscalidad y tenencia de la tierra, que se pusieron en marcha a partir del siglo XVI. Sus ocupaciones principales fueron el pastoreo estacional del ganado vacuno, de ahí el término “de alzada”, y la trajinería con Castilla.

<sup>91</sup> Así lo explicaba ya Bernardo ACEVEDO HUELVES en *Los vaqueiros de alzada en Asturias*. Gijón. Noega. 1985. Facsímil de la edición de 1893.

organización de la Universidad española, quedando estos estudios excluidos del ámbito de la formación superior en la mayoría de las comunidades, por más que se produjeran colaboraciones o ayudas puntuales. Asturias no fue diferente, y debido en gran medida a que el mundo académico no procuró suficiente atención a tales investigaciones, estas quedaron en muchos casos en manos de gentes sin la formación específica precisa para realizarlas de forma adecuada. A pesar de ello se han de destacar los trabajos dedicados a la recopilación del folclor musical y las danzas populares, en los que se incluían también el estudio de la indumentaria.

Los primeros pasos para la restauración del traje asturiano. los dio quien por aquel entonces era director del Museo del Pueblo de Asturias; Luis Argüelles. Ya en la



temprana fecha de 1971 publicaba unos artículos sobre el tema en el diario *El Comercio* de Gijón. Años después saldría a luz su libro sobre la indumentaria popular en Asturias, publicado en 1986, un salto sobre todo lo acontecido a lo largo del siglo XX y una vuelta a los mismos postulados que se manejaban cuando estaba vigente el Centro de Estudios Asturianos; especialmente; en el caso de la obra de Fausto Vigil, con todos sus aciertos y con sus mismos errores. Así, Luis Argüelles sigue manteniendo como criterio explicativo la

compartimentación de la indumentaria por concejos y localidades, más que por necesidades laborales, estatus o posición social. Este libro se convertiría en guía básica para quienes más importancia tuvieron en este proceso de recuperación: los llamados grupos de investigación etnográfica y las bandas de gaitas.<sup>92</sup>

**Ilustración 92.** Portada del Libro *Indumentaria popular en Asturias* de Luis Argüelles.

Por “grupos de investigación etnográfica” se entiende aquellos colectivos formados por gentes que procedían de conjuntos herederos de la danza popular tal y como se entendía en las organizaciones franquistas, o formados de nuevo tras la desaparición de estas, que manifestaron una inquietud por conocer el verdadero baile

<sup>92</sup> Fausto VIGIL ÁLVAREZ. Opus cit.



popular asturiano y rescatar lo que quedase de él. Para ello comenzaron a realizar trabajos de campo, recogiendo la información directamente de los aldeanos que en

muchos pueblos de Asturias aún guardaban memoria y práctica de los bailes, las canciones y la forma de tañer instrumentos de antaño. Fueron formaciones surgidas en distintas partes de Asturias, cubriendo toda su geografía. Ejemplo de ello son los colectivos de Oviedo *Comuña pal Reñacer del Folclor Riscar* y *Los Urogallos*, que al fusionarse darían lugar a *L'Andecha Foclór de Uvieu*, *Escontra'l Raigañu* de Avilés, *L'Anicu* de Mieres, *Xurgar nas Costumes* de Luarca, *Los Concetsones* de Tineo, *Los Tsumarinos* de Cangas de Narcea o el grupo de baile *San Miguel de Laciana*, que si bien corresponde a la provincia vecina de León, presenta unos tipos de tradiciones que siempre han estado más próximas a la comarca suroccidental asturiana, participado en las manifestaciones de escenario, seminarios y ponencias que en torno al folclore organizaban estas mismas asociaciones y colectivos. La mayoría de ellos llevan en su denominación ese espíritu de búsqueda y encuentro de las verdaderas raíces del folclore asturiano.

**Ilustración 93. Comuña pal Reñacer del Folclor Riscar. Oviedo 1982. Archivo La Voz de Asturias. LVA nº15.013.**

El estudio de la indumentaria discurrió paralelo al del folclore, vistiéndose estos grupos de investigación con reproducciones de trajes del siglo XIX. Para conseguirlo se utilizaron las fotografías que se conocían por entonces y que se suponía reflejaban las modas populares del momento, así como reproducciones de las indumentarias que aparecían en los cuadros que tenían como motivo imágenes de la vida campesina asturiana, con nombres como los ya citados de Álvarez Catalá y Menéndez Pidal, además de Augusto Junquera, Martínez Abades o Ventura Álvarez Sala. Especial atención se prestaron a los grabados que José Cuevas realizó para la Ilustración Gallega y Asturiana, cuyos personajes sirvieron de modelo para copiar trajes tradicionales en repetidas ocasiones:



**Ilustración 94.** Grabado de José Cuevas para *La Ilustración Gallega y Asturiana*.

Este camino de la recuperación no fácil, puesto que se cometieron indudables equivocaciones en este periodo. Algunas provenían del desconocimiento que en estos colectivos se tenía de las modas populares en la Europa del siglo XIX; otros de retomar el estudio de las ropas en el punto en que habían quedado tras la desaparición del Centro de Estudios Asturianos, sin tener en cuenta cómo en el espacio de casi un siglo puede cambiar la perspectiva y el enfoque de un conocimiento, ni reparar en que aquellos estudiosos tenían un acceso más directo e inmediato a lo que estudiaban que el que se podía lograr a finales del siglo XX.

Error significativo fue incidir también en la razón geográfica, estudiándose las indumentarias más por zonas y comarcas que teniendo en cuenta las modas en sí mismas, o cómo aspectos económicos y de estatus o las consideraciones sociales de género, se imponen sobre la simple disposición territorial. Se le daban a todos los elementos recuperados un valor sincrónico, olvidándose de que en aquellos tiempos los cambios y los momentos modales también existían y que la indumentaria popular cubre más de un siglo de existencia. El recuperar una foto fija del pasado podía llevar la ilusión de que constituía una recuperación de la verdad de lo sucedido frente a las evidentes mistificaciones del último franquismo; pero olvidando que ese dato del pasado podía suponer tan solo la imagen de un momento muy concreto de la evolución

de la indumentaria, fruto de un contexto generalizable al conjunto del pasado *tradicional* asturiano. Bien es cierto que a este error contribuyeron las lecturas sin crítica de los relatos que sobre el vestir de los asturianos narraron los viajeros del siglo XIX, que tomaban la imagen de un momento como un todo en sí mismo y no la parte de un fenómeno sociológico y diacrónico mucho más amplio. El recuerdo de la exposición de Luis de Hoyos, organizada en función de criterios geográficos, tampoco ayudó en este sentido.



**Ilustración 95. L'Andecha Foclor d'Uviéu en 1992. La indumentaria está en general bien reproducida, aunque todas las mujeres llevan camisas confeccionadas con cuellos masculinos. Archivo personal de la autora.**

Una fuente bien distinta de errores es la reacción a la indumentaria del traje *típicu*, identificada con el folclore oficialista y las restricciones identitarias y culturales impuestas por la dictadura franquista. En los espaldares de los chalecos, donde las gentes de la Sección Femenina y Educación y Descanso habían colocado las representaciones que ya comentamos, aparecen ahora motivos inspirados en el arte céltico, como trísqueles y tetrasqueles; en las tallas de madera conservadas en arcas y otros muebles; así como en las decoraciones de los hórreos. La identidad política se representa con una mano empuñando una rosa o un cartucho de dinamita encendido y los motivos patrios llevan a algunos a lucir elementos arquitectónicos como el mirador

de Santa María del Naranco. Pocos han llegado tan lejos como aquel que plasmó su mundo de ensoñación mediante un delicado bordado sobre raso, en el que un sol, la luna y las estrellas presidían la danza que varios druidas ejecutaban entorno a un destacado menhir.



**Ilustración 96. Un chaleco con un motivo tomado de las decoraciones artísticas escocesas destaca entre los espaldares correctamente reproducidos. Foto Naciu LLope. Lorient 2008. Soporte digital. Archivo delegación del Fil en Asturias. (Detalle ampliado).**

No parece necesario decir que todas estas ideologías son respetables y que cada cual puede tomar para sí las iconografías identitarias que considere oportunas. Pero cosa distinta es aplicar motivos de la carpintería o de la arqueología a una indumentaria ya definida en su momento y de la cual se quiere hacer una reconstrucción con criterios historicistas. Lo cierto es que tanto los motivos que se colocaban en tiempos de Franco como los que se utilizaron después responden a una misma razón: la de utilizar una parte de las prendas de vestir como espacio para la manifestación de las propias ideologías y del sentimiento de identidad.



Ilustración 96. Espaldares reproducidos con criterio historicista. Arnaud Späni<sup>93</sup>. 2003. Soporte digital. Archivo Amadeu Benavente/La Corexa.

Los estudios sobre la ropa, en realidad, se fueron haciendo cada vez más profundos, al mismo tiempo que aparecían nuevas fuentes de información, -entre las que la fotografía se convirtió en una importante fuente de datos- que ayudaron a comprender mejor los vestidos de otros tiempos. De esta manera, la nueva forma de llevar el traje de los asturianos fue ganando calidad en la reproducción, hasta el punto en el que la encontramos hoy en día. En la foto adjunta, vemos al hombre con botas, medias y ligas, con su camisa, chaleco y faja, que adorna con el cordón de la *corexa* y la leontina por debajo de la chaqueta. En la cabeza, una montera adornada con una pluma y en la mano *un palu de ñudos*. Escarpinos de soleta y medias blancas asoman por debajo de la falda de mujer, con mandil de tela labrada, dengue de terciopelo que deja asomar un justillu de damasco y la manga de la camisa. Al cuello las corras de coral de las que hablaban de La Rada y Gil y Carrasco y el pelo no aparece, recogido bajo un recatado pañuelo.

---

<sup>93</sup> Arnaud Späni es un fotógrafo centroafricano de origen francés. Trabajó activamente en Asturias en las década de 1990 y 2000.



**Ilustración 97. Una pareja ataviada con indumentaria tradicional asturiana. Foto Arnaud Späni. 2003. Soporte digital. Archivo Amadeu Benavente/la Corexa.**

En el caso de las bandas de gaitas es un error pensar que son un fenómeno moderno surgido al compás de la nueva cultura asturiana. La gaita como instrumento se documenta en Asturias ya en la Edad Media, y de grupos de gaiteros tocando en conjunto, con acompañamiento de otros instrumentos, se tiene información desde el siglo XIX e incluso anterior<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> A este respecto es muy interesante el artículo que Juan Alfonso FERNÁNDEZ GARCÍA escribió para la Revista Asturias titulado “Les Banded de Gaites. Otra estaya pa la música asturiana”, aparecido en el nº 11 de dicha publicación. Fundación Belenos. Oviedo 2001.



**Ilustración 98. Grupo de músicos tradicionales Los Quirolos. Hacia 1930. N°15.834.**

En el tiempo en que vestirse de asturianos se consideraba como un traje típico, vamos a encontrar conjuntos compuestos por varios gaiteros, acompañados de percusión y otros instrumentos, vestidos en ocasiones con el traje de asturianos o bien con las modas propias del momento. Desde un principio aparece el gusto por una uniformidad en la ropas, tanto en las que llamamos “de calle”, como en las reproducciones de las populares. Así lo podemos ver el caso de los Quirolos de Castropol, en una foto fechada hacia 1930, y especialmente los grupos de gaiteros, el nombre de banda de gaitas no tenía entonces la difusión social que tiene hoy en día, que participaron activamente en las actividades folclóricas de los tiempos de la posguerra. Como muestra de esta homogeneidad, el grupo de gaitas de Oviedo conocido con el nombre de “Los Carbayones”.



**Ilustración 99. El grupo de gaitas Los Carbayones de Oviedo, desfilando en el día de Asturias en Gijón en 1955. Archivo de Rafael Meré.**

Esta tendencia a la vestimenta igualada tiene que ver, desde mi punto de vista, con otras formaciones musicales donde el uniforme era preceptivo, las militares, entre cuyos instrumentos la gaita no era una desconocida. Así, se ven vestidas de uniforme a la Banda de Gaitas del Frente de Juventudes de Langreo, fotografiadas por Valentín Vega o la banda de Gaitas de la Policía Municipal de Oviedo, equipada según las ordenanzas que corresponde a su disciplina y función<sup>95</sup>.



**Ilustración 100.** Banda de gaitas de la Policía Municipal de Oviedo. Gijón 1968. Al lado, la Banda de Gaitas del Frente de Juventudes de Langreo fotografiados por Valentín Vega en n los años cuarenta. Archivo de Rafael Meré.

Lo que aportaron las nuevas actividades destinadas a la recuperación de la cultura tradicional asturiana con respecto a las bandas de gaitas, fue la figura del *maestru gaiteru*. Al contrario que los antiguos músicos, que trasmitían sus conocimientos a unos pocos y normalmente por imitación, es este un instrumentista que hace de su capacidad un medio de vida, una profesión, creando una escuela entorno a sí y que necesita de alguna manera dar salida al gran número de alumnos que se apuntan a estas clases. La nueva conciencia de una antigua identidad está en la cantidad hasta entonces desconocida de asturianos que quieren aprender a tocar el emblemático instrumento. Son mayoritariamente jóvenes y niños, pero también adultos, y lo mismo hombres que mujeres. Para mostrar ante el público la calidad de estas enseñanzas aparecen un gran número de ahora sí, bandas de gaitas. Todas ellas eligen la indumentaria tradicional asturiana como la vestimenta que las identifica, algunas con un criterio abierto y colorista, alejado de la uniformidad, mientras que otras optan precisamente por todo lo contrario, ofreciendo una imagen homogénea en el vestir.

---

<sup>95</sup> El Frente de Juventudes fue la sección juvenil de la Falange Española. Se formó, como otras secciones asociadas con esta organización, en 1940.



**Ilustración 101. Banda de Gaitas Fonte Fuécara. Su opción era la variedad en la indumentaria. Archivo de la Voz de Asturias. LVA nº 28.095.**

Con el tiempo, esta tendencia sería la que acabaría imponiéndose. El nicho laboral creado al amparo de la gaita fue ampliándose paulatinamente, bien de forma autónoma o formando parte de las escuelas de música municipales, de tal manera que pocos son hoy los concejos que no cuentan con una o varias bandas de gaitas, muchas de ellas asociadas de alguna forma con instituciones públicas o privadas, con lo que su participación en actos festivos, religiosos o de representación es continua, contribuyendo con ello al conocimiento, difusión y aceptación de la indumentaria tradicional asturiana.



**Ilustración 102. Banda de Gaitas Noega, con un criterio de uniformidad en el vestir. Foto Alejo Fernández 2010. Soporte digital. Archivo delegación del Fil en Asturias.**

Un hecho fundamental que ha contribuido especialmente a este uso normalizado del traje tradicional es la entrada de Asturias en el Festival Intercéltico de Lorient (Fil) en la Bretaña francesa. Este encuentro de músicos del mundo celta viene celebrándose desde el año 1970 y en un principio sólo contaba con la presencia de Galicia como la única comunidad española con una tradición cultural a la que se le reconocía un origen y tradición celta. Fue Lisardo Lombadía quien estableció contactos con la dirección del festival y mostró la semejanza entre las costumbres musicales de Asturias y el resto de los países integrantes del mismo, dado que el acontecimiento era básicamente y desde sus inicios, un encuentro de gaiteros. Asturias participó como invitada en el festival de 1986 y en 1987 pasó a formar parte del mismo como país oficial. Constituyeron aquella primera delegación, el grupo de baile *L'Aniciu*, la banda de instrumentistas *Seronda* y el grupo *LLan de Cubel*.



**Ilustración 103.** Los grupos *L'Aniciu* y *Seronda* en el Festival Intercéltico de Lorient en 1987. El primero por la izquierda es el conocido experto en indumentaria tradicional Gausón Fernande. Archivo *L'Aniciu*. Fondosacu 007.

El criterio utilizado para participar representando a Asturias en este festival es, desde entonces, el de los grupos de investigación etnográfica en lo que se refiere al baile, por lo que la indumentaria tradicional asturiana pasará a ser la que identifique a

los participantes como miembros de nuestro país<sup>96</sup>. De la misma manera, las bandas de gaitas han de utilizar el mismo criterio en cuanto a su forma de vestir. Lo mismo ocurre con los participantes en el Trofeo Internacional de Gaita del Festival de Lorient, popularmente conocido como Trofeo MacAllan -por una de sus marcas patrocinadoras- que han de competir ataviados con los trajes identificativos de su patria. La proyección internacional y el prestigio que supone participar en este encuentro contribuyeron a la adopción de la indumentaria tradicional asturiana en numerosos colectivos de baile ya existentes, así como en otros que nacían de nuevo cuño. Las nuevas bandas de gaitas que se crearon a partir de estas fechas lo hacían ya con esta indumentaria como la propia y correspondiente<sup>97</sup>.



**Ilustración 104.** Los cuatro gaiteros que representaron a Asturias en el trofeo Internacional de Gaita del Festival de Lorient en 1987. De izquierda a derecha Vicente Prado Suarez “El Pravianu”, que resultaría vencedor, José Manuel Tejedor, Alfonso Fernández, el de “Les Regueres” y Emilio Martínez, algunos con el traje todavía entre las dos aguas del típico y las nuevas tendencias de la indumentaria tradicional. Archivo de La Voz de Asturias.

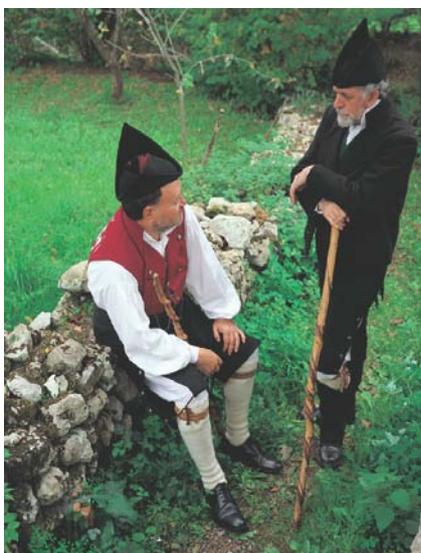
En el contexto de este Festival, justamente y ante el interés y admiración que las

---

<sup>96</sup> Aunque sean regiones, comunidades autónomas o estados con identidad propia, todos los integrantes del Festival tienen rango de país y bandera identificativa propia. En este momento lo forman Bretaña, Gales, Cornualles, Escocia, Isla de Man, Irlanda, Galicia y Asturias, además de las delegaciones invitadas, pero no países oficiales, de L’Acadie y Nueva Zelanda-Australia, representantes de los focos de emigración céltica.

<sup>97</sup> De acuerdo con las informaciones de Fernando Rodríguez Pérez “Lluarca”, secretario de organización, entre 1990 y 2008, de la fase de selección de los gaiteros asturiana, conocida como Trofeo *Memorial Remis Ovalle*

ropas de los asturianos despertaban entre los visitantes, que Amadéu Benavente Rodríguez, por entonces un reconocido diseñador gráfico, pensó en fundar una asociación destinada a la promoción de estas ropas más allá de lo que el contexto de la música y el folclore tradicional suponían, identificándola como el atuendo de prestigio que podría distinguir a los asturianos en diferentes contextos, tanto en los actos de la vida social, como bodas y celebraciones, como en el de actos políticos y sociales. Nació así en diciembre de 1998 el *Conceyu Cultural pal Usu y Promoción del Traxe del País La Corexa*, que desde entonces ofrece conferencias, pases de modelos y asesoramiento a todos aquellos que deseen vestir un traje de asturiano. En su nacimiento participaron el propio Amadeu Benavente, el librero Xicu Díaz Yepes y el escritor y periodista Chema Vega, los cuales compartían la misma idea de crear una entidad del traje similar a otras que se ocupaban del deporte o la gastronomía asturiana. La labor de este grupo ha contribuido a ir eliminando poco a poco la idea de vestiduras solo para bailar y tocar la gaita, así como la asociación, debida en gran medida a ese carácter “asturianu” que en muchas ocasiones se hace en ámbitos ajenos al folclore, entre indumentaria tradicional e ideología de izquierda nacionalista, ya que en sus filas se integran personalidades políticas de muy distintos signo.



**Ilustración 104.** De pie Amadeu Benavente, fundador y presidente del Conceyu Cultural *La Corexa*, junto a otro de sus miembros, Dubardu Puente, fotografiados por Arnaud Späni. San Román, Piloña 2001. Archivo Amadeu Benavente/la Corexa.



**Ilustración 105.** Presentación de trajes tradicionales asturianos a cargo de *La Corexa* en la plaza mayor de Gijón en el año 2009. Archivo de Amadeu Benavente/La Corexa.

En el tiempo transcurrido desde la llegada de la comunidad asturiana hasta hoy, otros acontecimientos culturales han contribuido a la difusión de la indumentaria tradicional. La aparición de los llamados *mercaos astures*, un reclamo turístico y comercial que mueve la artesanía popular y los productos típicos al mismo tiempo que el folclore y otras tradiciones artísticas –como el teatro costumbrista- en los que sus participantes visten con los trajes populares del siglo XIX. Un hecho bien diferente pero no menos cargado de influencia, fue el enlace matrimonial del Príncipe de Asturias, Felipe de Borbón, con la periodista asturiana Letizia Ortiz, en cuya boda participó la Banda de Gaitas Ciudad de Oviedo. Este acto de Estado contribuyó a fortalecer y difundir una manera de celebrar estos acontecimientos que comenzaba a difundirse entre las gentes próximas al mundo del folclore y la etnografía asturiana. Desde entonces, la presencia de una simple pareja de gaita y tambor o la magnificencia de una escuadra completa de gaiteros a la puerta de la iglesia mientras se celebra una boda, se entiende como una muestra del dinero invertido por los contrayentes en tan señalado acto. El *maestru gaiteru* Iñaki Sánchez Santianes, director de la banda de gaitas La Llaguna del Torollu de San Claudio (Oviedo), confirma cómo en apenas una década se pasó de unas pocas actuaciones en este tipo de actos a cubrir, entre pareja de gaita y tambor, trío de músicos y banda completa, unas cuarenta o cincuenta bodas anuales. Otro tipo de ceremonia es aquel en el que los novios van vestidos con la indumentaria tradicional. Aún son pocas las que así se celebran, pero su popularidad y aceptación se va extendiendo poco a poco.



**Ilustración 106.** Trajes tradicionales en el *mercau astur* de Porrúa, Llanes 2004. En primer plano la prestigiosa costurera Gloria Roza. Archivo Amadeu Benavente/la Corexa.

## Las tarjetas postales.

Surgidas a finales del siglo XIX, las colecciones de fotografías que trataban de forma seriada un mismo tema alcanzaron enseguida gran popularidad, guardándose en álbumes que se enseñaban a las visitas como un modo de entretenimiento. Podían tratar de paisajes, de monumentos artísticos, como no, de los quehaceres propios de las gentes campesinas y labradoras, tanto cotidianos como en sus momentos de divertimento. Junto a ellas, se pusieron en circulación otras tratadas como recreaciones, con una visión más o menos romántica de la vida rural, y para lograrlo se recurre a la animación de las mismas con trajes asturianos. Así, al lado de la imagen de las mujeres que recogen agua en la fuente de la Pipa en la parroquia de Deva en Gijón, con las faldas de telas de algodón cubiertas con amplios mandiles, las chambras y las toquillas propias de la época, contrasta la imagen figurada de las pastoras de cabras que hilan mientras apacientan al ganado, vestidas con el traje de dengue y camisa, adoptando una pose para la foto, que se completa con otros elementos propios de la fotografía costumbrista de entonces, como la *paxa* que porta una de las protagonistas:



**Ilustración 107.** La fuente la Pipa en Deva, Gijón. Tarjeta postal, hacia 1910. Fototipia. 90x140. N° 11.499.

**Ilustración 108.** Tarjeta postal. En los alrededores del Suevo. Hacia 1910. Papel. 113x170. N° 23.150

En el ámbito de las relaciones sociales, no solo los mercados y las romerías se convierten en tema habitual de las tarjetas postales. A su lado, fotografías de eventos señalados también se acaban convirtiendo en tema de las mismas, como las fiestas de casamiento. Estas imágenes son el resultado, en muchas ocasiones, del paso fortuito de algún fotógrafo ambulante por el lugar en el que se estaba celebrando el acto. En otras, es el propio fotógrafo el que busca el momento y la ocasión siguiendo el curso festivo

de la sociedad en la que vive. Ejemplos de este tipo de imágenes los tenemos en la foto de la boda brañera<sup>98</sup>, registrada por los hermanos Reigosa en torno a 1920 y que se vendía en los establecimientos que José Sanfrechoso tenía en Puerto de Vega y en Villapedre. En ella vemos a los novios a caballo, seguidos por los padrinos también montados y el resto del cortejo acompañándolos a pie. La indumentaria de los contrayentes es la que nos puede orientar con respecto a la moda del momento, puesto que el séquito viste con las ropas populares que pervivieron durante décadas. La novia y la madrina, ataviadas con vestido ceñido al cuerpo, de manga estrecha y cerrado en el cuello, remiten más a las modas hacia 1905 que a las de los años veinte, por lo que cabe darle una mayor antigüedad a la fotografía, que no tiene por qué coincidir con la fecha de su publicación como tarjeta postal. La imagen de la romería de los Mártires de Valdecuna, fiesta de San Cosme y San Damián, sin duda la más famosa del concejo de Mieres completa una vista panorámica de este tipo de tarjetas postales de la época.



**Ilustración 109. Boda en la braña. Fotografía Hermanos Reigoso. Hacia 1910. Papel. 90x140. N° 23.052**

---

<sup>98</sup> Las brañas fueron los lugares de habitación de los vaqueiros de alzada, por lo que también se les conoce con el nombre de brañeros.



**Ilustración 110. Romería de los mártires. Modesto Montoto. Hacia 1915. Papel. 92x140. N° 19.400.**

Las estampas en las que los trajes asturianos toman más protagonismo son aquellas relacionadas con los cortejos a la antigua usanza, conocidos con el nombre de *echar la presona* -hace referencia a la conversación entre los que están cortejando-, o con las actividades relacionadas con el folclore. Contamos con estampas de la pareja de gaita tambor y del grupo vestido para comenzar el baile. Las series más conocidas son las de la Librería Escolar de Oviedo, fechada en torno a 1910, titulada *Costumbres Asturianas* y la de *Tipos Asturianos*, de editor desconocido, de la cual conservamos



datos por medio de las anotaciones manuscritas hechas en en las mismas<sup>99</sup>. Así, en la que protagonizan el gaiteru José Remis Vega, *Margolles* y José Junco el tamboriteru, lleva un reverso manuscrito en el que se lee: *Oviedo 23 de mayo de 1914*. En la que se representa un grupo preparado para el baile, firmó Mariano el 17-VII-1914. Otra tarjeta postal de esta misma serie y fechada en Oviedo en agosto de 1912 lleva la fecha de la edición de las mismas a 1910, coincidiendo con la serie anterior en el tiempo de edición, de acuerdo con el gusto de la gente

de la época por coleccionar este tipo de imágenes, que se completaban con los grupos en posturas de ejecutar los bailes o simulando que caminan rumbo a la romería o que vuelven de ella después de un agradable día de festejo

**Ilustración 111. Tipos asturianos. Pareja de gaita y tambor. Hacia 1910. Tarjeta postal. 135x88. N° 13.208**

<sup>99</sup> Jean Louis GUEREÑA habla ya, refiriéndose a los principios del siglo XX, de los tópicos propios de una sociedad en descomposición ante el avance industrial, que ofrece a los turistas fotografías de los aspectos típicos y singulares de la región. “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX”. Berceo nº 149. Pp 35-58. Logroño 2005.



**Ilustración 112. Tipos asturianos. Preparándose para el baile. Hacia 1910. Fototipia. 90x140. N°11.506.**



**Ilustración 113. Costumbres asturianas. Echando la persona. Librería Escolar. Oviedo. Hacia 1910. Tarjeta postal. 90x140. N°31.048**

Cuando España logra dejar atrás los duros años de la posguerra, las series de las tarjetas postales, al abrigo de una nueva política que insistirá en el desarrollo turístico del país, volverán a retomar los temas de antaño, con sus paisajes y monumentos, a los que se les unirán las recetas de platos típicos redactadas al lado de apetitosas fotos de la comida y de nuevo, las estampas del folclore y las tradiciones ilustradas por personas con el atavío del traje asturiano.

La que parece ser la serie más antigua de esta nueva etapa es la que aparece firmada por Foto Mely fechada en Oviedo hacia 1950. Se trata de una serie de postales protagonizadas por una pareja en primer plano en actitud de cortejar, usando para ello distintos escenarios, como la pomarada, el carro de las vacas o un descanso de la siega.

La moza viste un traje con una falda suelta, sin *refaxos* ni enaguas debajo, que le cae hasta los pies, adornada con las tiras de terciopelo en los bajos que luego se harán preceptivas en este atuendo, un reducido mandil y un dengue sobre una camisa blanca, al que le falta el *justillu*. Un blanco pañuelo le cubre parcialmente los cabellos y está apoyada en el árbol, al igual que su compañero, cuyo único parecido con el traje asturiano es que lleva una faja ceñida a la cintura. En la parte superior se lee un rótulo que pronto se hará un clásico en este tipo de tarjetas postales: recuerdo de Asturias.



Ilustración 114 .Tarjeta postal. Foto Mely. Oviedo. Hacia 1950. Papel. 90x140. N°14.162.

La siguiente serie, todavía en blanco y negro, la vamos a encontrar protagonizada por el grupo de Educación y Descanso de Oviedo. Pertenece a la editorial Alarde y se fecha hacia 1955. En ella, tanto Antón Sastre Bilbao como las gentes de su grupo, repiten las escenas ya sabidas del cortejo, del grupo de baile preparándose para la acción y de la presencia de la pareja de gaita y tambor, posando al lado de los elementos clásicos de la construcción asturiana, los horros y las paneras bien cargados de *riestras de panoyas*, al mismo tiempo que se proveen de las omnipresentes *guiyadas* y otros aperos de labranza e introducen un elemento nuevo, la sidra. No porque la bebida más astur no estuviese presente ya en otras series más antiguas, sino por el protagonismo que toma el conocido gesto de escanciar. Todo ello en medio de un paisaje en el que las vacas completan el definitivo sabor asturiano que se busca en este tipo de fotografías, por más que en ocasiones el imprevisible bruto le juegue una mala pasada al fotógrafo y

agache la cabeza en el momento del disparo, con lo que el rostro de la moza que espera los requiebros de amor del galán, se convierte en la cabeza del animal, en un ejemplo de lo que siempre se insiste en los manuales del arte de la instantánea que no se debe hacer en fotografía.



**Ilustración 115. Tarjeta postal de los Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo. Bailando la jota. Hacia 1955. Tarjeta postal. 88x139. Nº 14.707.**



**Ilustración 116. . Cortejando. Hacia 1955. Tarjeta postal. 88x139. Nº 14.151.**

Este mismo grupo protagonizará otra serie con los mismos temas y para la misma editorial en 1967, ahora ya en color, con lo que es más fácil apreciar la evolución del traje hacia los estándares que se ha denominado como *traje típico* y la coexistencia con criterios más cercanos al traje asturiano clásico. Mientras que Antón Sastre lleva un atuendo con el calzón abierto en la pernera y dejando ver los calzones, que se aprecian bien pese a la distancia de la fotografía, el mozo que escancia sidra los lleva ya con el

volante prendido en los bajos y la pernera cerrada, al contrario de lo que ocurría en las indumentarias populares.



**Ilustración 117. Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo. 1967. No tiene título pero representa una escena de cortejo. Tarjeta postal. 100x150. N° 26.973.**

**Ilustración 118. Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo. Hacia 1967. Sin título. Representa un momento festivo y resalta la sidra y el arte de escanciar. Tarjeta postal. 150x100. N° 26.974.**

Otras series de tarjetas postales fueron protagonizadas por diferentes grupos folclóricos, provenientes algunos de la Sección Femenina y otros de tradiciones más antiguas como el caso de “Los Mariñanes” de Gijón, cuyo nombre entronca con los primeros grupos que a principios del siglo XX ya se subían al escenario para ofrecer un espectáculo. Pese a ello, todos utilizan el mismo tipo de indumentaria, *el traje típico*, considerado en esos momentos como el traje regional asturiano. Así, vemos poca o ninguna diferencia entre los ropajes que visten Mariano Castro, director de los citados Mariñanes y su acompañante, fotografiados junto a la capilla de la Providencia en actitud de comenzar el baile del *vasu*<sup>100</sup>, al lado de las ropas que visten las mujeres de grupos no identificados, que en diferentes actitudes laborales o preparándose para el baile ilustran las tarjetas postales que se tomaron en el Muséu del Pueblu d’Asturies en torno a 1970. En las de la editorial Alce, los hombres ni siquiera van vestidos con el traje de calzón corto, volviendo a ser la faja o una descontextualizada montera el elemento que hace referencia a lo popular y a la tradición.

<sup>100</sup> Este consistía en ejecutar los pasos mientras la mujer llevaba en equilibrio sobre la cabeza un vaso de sidra y el hombre una botella que, por supuesto, no se podían caer al suelo.



**Ilustración 119.** Mariano Castro, director de Los Mariñanes y una moza no identificada bailando el baile del vasu frente a la capilla de La Providencia en Gijón. Hacia 1970. Tarjeta postal. 150x105. Nº 14.167.



**Ilustración 120.** La espicha de un barril de sidra. Tarjeta postal. Museu del Pueblu d'Asturies. Hacia 1970. Papel. 150x105. Nº 14.181.



**Ilustración 121.** Dos mujeres con el traje típico. Museu del Pueblu d'Asturies. Hacia 1970. Tarjeta postal. 105x150. Nº 25.215.

## De madreñas.

Voluntariamente he estado obviando durante todo el relato el referirme al calzado más singular de todos los usados por los asturianos: las madreñas. . Considero que esta misma singularidad las hace merecedoras de su propio capítulo. Con una antigüedad comparable a la de las corizas, y parientes cercanas de otras formas de calzado de madera existentes en Europa, se trata de un elemento básico en un país de lluvias, pues su forma con los tres tacos que la levantan del suelo, aíslan eficazmente el pie del suelo húmedo. Las más antiguas son aquellas que se calzaban con los escaquinicos de sayal y a medida que las zapatillas van invadiendo el mercado, su forma cambia para adaptarse al nuevo calzado, sin que por ello pierdan una de sus más especiales características, su particular forma de elaboración. Los madreñeros las hacían a ojo, calculando con una simple vara la profundidad para meter el pie y el resto por simple práctica y pericia, consiguiendo un pleno ajuste de dos piezas trabajadas en espejo, una hacia la izquierda y otra hacia la derecha.



**Ilustración 123.** Moza con zapatillas silenciosas y madreñas. Hacia 1920. Benjamin Álvarez Membiela.

**Ilustración 122.** Madreñero.azuelando para dar forma al calzado. Álbumes de Ruiz Tilve. Img. 7.130.

La fotografía más antigua con este tipo de calzado corresponde a un autor anónimo. Por las indumentarias burguesas que visten las damas retratadas, puede fecharse en la década de 1860, sin más datos que puedan precisarse que el que el grupo

familiar era de Tineo. Posando ante una tela adamascada que sirve de fondo, el hombre, con el sombrero en la mano, descansa sus pies calzados con unas vistosas zapatillas sobre las madreñas que las acompañan. Posiblemente se trate del trabajo de algún fotógrafo ambulante de los que recorrían la región por aquel entonces, muchos de ellos procedentes de la vecina Galicia.



**Ilustración 123. Familia de posición acomodada. Tineo. Hacia 1865. Tarjeta de visita. 85x60. N°29.044.**

Unas décadas más tarde está fechada la imagen en la que se inmortalizó a los miembros de la banda de música de Pola de Allande. En el anverso manuscrito se lee: *Banda de música de la Pola de Allande (Asturias) 1889*. Un poco más abajo aparece una firma, sin poder asegurarse que sea del fotógrafo o de su propietario: Valle y Quevedo. En torno a .al maestro se apiñan jóvenes y niños con los instrumentos en la mano y calzados de madreñas, al igual que la gente curiosa que alrededor mira como se hace el retrato. Ninguno de ellos va ataviado con el traje a la antigua usanza. Todos visten de pantalón largo.

**Ilustración 124. Banda de Música de Pola de Allande. 1889. Papel. 100x130. N°19.407.**



Al contrario que con el uso de otras prendas, las madreñas no conocían distingos entre las clases más acomodadas y las campesinas, ni entre quienes tenían posibilidades económicas para llevar otro tipo de zapato más elegante o quienes solo disponían de *escarpinos*. Unos y otros las utilizaban como calzado aislante cuando llovía, o simplemente por comodidad.



**Ilustración 125. Retrato de los hermanos Ramón y Mariano Alonso junto a su madre Perfecta y a su cuñada María. Torazo, Piloña. Hacia 1915. Papel. 240x300. N° 35.014**

En la foto de Juan Evangelista Canellada, dos hermanos emigrantes con éxito Ramón y Mariano Alonso posan junto a su madre Perfecta y su cuñada María. Mientras uno calza bota de recia suela, el otro muestra sus silenciosas y sus madreñas, el mismo calzado que lleva la mujer anciana. A su alrededor, los niños tal y como vestían entonces, con unos pantalones cortos, un mandilón y descalzos la mayor parte del tiempo. Al igual que las elegantes señoritas vestidas de fiesta que en la década de los años veinte posaban junto a un pariente indiano, todos con calzado madreño. El hombre va calzado con las silenciosas y las jóvenes con la zapatilla de borlas que hoy día se conocen como “de fieltro” y que sustituiría a aquellas en el calzar cotidiano.



**Ilustración 126. Retrato de un indiano y sus sobrinas. Foto Ramiro Valle. Finales de los años veinte. Papel.150x96. N° 16.899<sup>101</sup>**

De la importancia que tuvieron como calzado para todo uso dan cuenta dos fotografías bien diferentes y separadas en el tiempo. En una de ellas un grupo de mineros se fotografía con las hachas para entibar y las lámparas que los iluminaban en lo profundo de los pozos. En la otra el objetivo de Valentín Vega registró la figura de un miliciano tocado con el *fez* propio de las de las tropas traídas de África, al mismo tiempo que calzaba de madreñas.



**Ilustración 127. Mineros calzados de madreñas. Papel. 115x170. N° 36.331**



**Ilustración 128. Miliciano con fez y madreñas. Valentín Vega. Laviana. Papel. 240x300. N° 32.208**

---

<sup>101</sup> Sin más información sobre este fotógrafo salvo que tuvo estudio en Cangas de Onís antes de la Guerra Civil.

Tampoco fueron ajenas al mundo de los posados de principios del siglo XX y curiosamente, se utilizan como un calzado que forma parte del traje, pero sin las necesarias zapatillas o *escarpinos* que las acompañen. En la fotografía de una moza que aparece en actitud doméstica con una pieza porcelanas en las manos - este tipo de útiles domésticos es también un clásico de las fotografías del momento- se viste con un traje bastante correcto para la época, aunque con unas primorosas medias blancas que van directamente a la madreña, sin nada que amortigüe el roce de la madera.



**Ilustración 129. Una joven vestida de asturiana. Hacia 1815. Papel. 125x75. N° 24.099**

Es relativamente fácil de comprender que quienes habían perdido el contacto con las tareas y costumbres del campo cometiesen tal tipo de errores, pero lo que sorprende que en las fotos de Ildefonso Hermógenes, un indiano de Boal, y realizadas en un entorno en el que el uso de las madreñas no solo no serían desconocido sino cotidiano. Las mozas que posan en distintas actitudes de labranza y ganadería llevan el mismo tipo de medias blancas sin escaipín, zapatilla o alpargata que las aíse, por lo que parece que este error fue más habitual de lo que cabría suponer, apuntando hacia la creencia equivocada de que las gentes de antaño calzasen a pelo sobre el duro fondo del calzado, de lo que se derivarían heridas y rozaduras. Que existiese tal error de interpretación de lo que fue el calzado antiguo, parece confirmarlo el hecho de rellenar las madreñas de forraje. Cierto es que cuando las madreñas se mojaban, era normal forrarlas en el interior con una pequeña cama de hierba seca para no poner el *escarpín* o la zapatilla en contacto directo con la humedad, proceso que dista bastante de convertir el calzado en

un arreglo de vegetal mustio, como el que podemos ver en la fotografía de tres mozas, que no van particularmente mal vestidas, de acuerdo con lo que se consideraba vestir el traje asturiano en el momento de la foto, pero en lo que se refiere a las actitudes con la herramienta campesina parecen no saber mucho de las tareas labriegas. Nadie que sepa para que sirve se apoya en el filo cortante de un palote de desterronar la tierra, como hace la misma muchacha que lleva un seto andante por calzado.



**Ilustración 130. Mozas vestidas de asturianas. Álbum de Hermógenes Ildefonso, Boal. Hacia 1910. Papel. 119x170. N° 17.968**

**Ilustración 131. Tres mujeres vestidas de asturianas. Hacia 1920 Papel. 85x60. N°28.691**

Al mismo tiempo que las faldas se hacían cada vez más cortas, los responsables de los espectáculos del folclore asturiano fueron introduciendo más alardes en la ejecución de los bailes y uno de ellos fue la interpretación de los mismos calzados de madreñas. En la Asturias rural, cuando llovía, los festejos se celebraban bajo techo, debajo de un hórreo, en espacios públicos como la escuela o la casa de *conceyu*, o en los portales de alguna propiedad privada, por lo que las madreñas no eran necesarias, preservando así de fracturas a las extremidades de quienes bailaban para cortejar y divertirse. Pero el espectáculo requiere otros elementos, por alejados de la tradición que estén, y rebrincar sobre los tres tacos de la madreña no era algo que todo el mundo dominase con maestría para el deleite del público.

## Conclusión

Eric Wolf sostenía que toda sociedad está continuamente construyendo, destruyendo y reconstruyendo materiales culturales<sup>102</sup>. El proceso de pérdida, 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 al abrigo de las necesidades identitarias de la sociedad que lo sostiene, descomponiéndose y componiéndose a sí mismo una y otra vez, y reapropiándose por los intermediarios culturales o sus receptores directos de modo cambiante a lo largo del tiempo. La fotografía se ha convertido 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. Tres son los periodos generales en los que se puede dividir esta evolución, que lleva desde la indumentaria propia de los campesinos y otros estamentos del mundo rural del siglo XIX, hasta llegar a hacerse un símbolo identificativo contemporáneo para los asturianos no como un grupo étnico aparte, pero sí como un colectivo cultural diferenciado. Todo ello supone un largo proceso, pudiendo reconocerse aún dentro de cada uno de estos espacios, los diferentes pasos que se dieron en lo que constituye la alteración y resurgimiento 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 llegada de la Guerra civil. Se identifica con el calzón corto y la montera que visten los hombres, ya en proceso de desaparición en ese momento y con el momento modal que corresponde en la indumentaria femenina, que equipararemos como los tiempos del dengue. Es esta la prenda más identificativa y diferenciadora de todos sus atuendos, 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

---

<sup>102</sup>, Eric WOLF. “La cultura ¿panacea o problema?”. En *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de antropología económica*. Paz Moreno Feliú compiladora. Madrid. Uned 2008

proceso de abandono de las antiguas formas de ataviarse y comportarse hacia otras más de acuerdo con el pensamiento estético de quien las luce. Cuando se fija lo que conocemos como traje *asturiano*, hay un interés en identificar unos valores identitarios en estas ropas, asociadas con un mundo rural idealizado que simboliza la esencia misma de Asturias. A medida que se avanza en el siglo XX, esa atención por la identidad propia se va perdiendo. El traje asturiano ya está establecido y su utilización popularizada más allá de los círculos culturales que lo habían fijado. No se siente una necesidad particular de mantener vivo el recuerdo de unas antiguas modas, por lo que cada generación va a asociar esta indumentaria con los gustos que le son propios, modificando y alterando paulatinamente sus características. Es el tiempo de vestirse de asturianos, no de estudiar, ni defender ni reproducir una antigua forma de vida.

La fotografía servirá para documentar este proceso de transformación y al mismo tiempo de fijación los elementos del traje, de acuerdo con un proceso que va creando a su alrededor una iconografía asturiana que se convertirá en una imagen típica de la región. Las manzanas, las vacas, las faenas del campo y la música popular quedan asociadas con el traje asturiano hasta convertirse en un tópico que se ofrece al turismo como parte de los atractivos de la región<sup>103</sup>. Las tarjetas postales fueron puestas en circulación en España por la I República en 1873, aunque no será hasta 1890 que Hauser y Menet abriesen en Madrid la primera imprenta dedicada a la comercialización de postales ilustradas. En Asturias se documentan desde 1988, contribuyendo desde entonces a la difusión de estos iconos, no solo en lo que se refiere a los aspectos más materiales, como las *zapicas*, los aperos para recoger la hierba o la cacharrería de cocina<sup>104</sup>. Algunas acciones sociales como la del cortejo *-echar la presona-*, las idas y vueltas a la romería o ir al mercado; y otras laborales, 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 debe denominar como del traje *típico o regional* y se corresponde con los años de la dictadura franquista. Comienza en fechas muy tempranas, con los grupos de la Sección Femenina primero y seguidamente con los de Educación y Descanso, apenas iniciada la década de los años cuarenta. En un principio

---

<sup>103</sup> Jean Louis Guereña. Opus. Cit.

<sup>104</sup> Carlos Teixidor Cadenas. La tarjeta postal en España. Espasa Calpe. Madrid 1999

parten del conocimiento que de la indumentaria asturiana se tenía de antes de la contienda, presentándose con unos trajes de falda roja 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. El traje del hombre pierde las connotaciones que antes definían la virilidad y que se exhibían con anterioridad en este sentido; como, por lo demás, pasa en otras muchas representaciones viriles de la época<sup>105</sup>. De alguna manera, se feminiza. Se pierde la costumbre de llevar el *palu* y el calzón corto que mostraba las piernas se alarga, al mismo tiempo que se simula la ropa interior y se introducen elementos tan poco varoniles antaño como las medias caladas. La mujer, en cambio, se hace más llamativa, con las faldas cortas y el pelo al descubierto, consolidando una forma de vestir que habría provocado vergüenza en la sociedad que dio origen al traje asturiano. Ese traje fue reconocido durante décadas como el verdadero traje identificativo de los asturianos, manteniéndose aún hoy en sectores de población que lo conservan como tal, por ser el típico y el *de verdad*, frente a unas nuevas formas de entender los trajes para el baile y el folclore que por ideología o por educación les resultan ajenos.

. Si antes ya había pocos hombres que se retratasen vestidos de asturianos, ahora son algunas mujeres, y sobre todo los niños, los que posan para la fotografías con el traje regional, rodeados del atrezzo fijado décadas antes, salvo por una parte importante de las imágenes públicas. Esta forma de concebir la indumentaria, común a los grupos de folclore del periodo franquista; se convertirá en protagonistas de las tarjetas postales turísticas, con sus hórreos, sus cortejos y sus fiestas típicas, contribuyendo a la aceptación general de esta forma de entender la indumentaria más folclórica que tradicional. Quienes la llevan tienen conciencia de llevar un traje especial, un traje de su tierra, aun cuando esta identificación tenga más que ver con el mantenimiento de los tópicos asturianos, el espectáculo del baile y el atractivo turístico que con las necesidades identitarias de una singularidad diferenciada, reprimida en muchos aspectos por la cultura dirigista del franquismo.

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

---

<sup>105</sup> G.L. MOSSE. *L'image de l'homme. L'intention de la virilité moderne*. Abeville. Paris 1997

forma de entender el espacio territorial y político, se potencian tanto los trabajos de recuperación folclórica y etnográfica como los estudios entorno 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, reducidas al 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, y sin la exageración mostrada por el taje típico en sus últimos compases. La otra es la que acabará por imponer su modo de ver el rescate de las ropas populares de antaño. Es este un criterio historicista, 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 pasaran a conocerse como *indumentaria tradicional asturiana*.

Pese a esta vocación museística, el camino no estuvo falto de fallos y de interpretaciones erróneas – o al menos poco adaptadas al contexto de las retóricas que le dieron origen- y que poco a poco, ante la proliferación de los estudios emprendidos sobre el tema, cada vez más documentados y del interés no solo de las bandas de gaitas y los grupos de baile, sino también de gentes que en su vida ordinaria utilizaban el traje asturiano para actos públicos y festivos, se han ido rectificando hasta dar una imagen bastante correcta y respetuosa de las indumentarias del siglo XIX. Con ellas se pretende revestirse de una identidad *verdadera*, más auténtica, al hecho mismo de ser asturianos más allá del tópico folclórico de la etapa anterior. Y se sostiene la calificación de *auténtica* en el sentido de que esto sea, probablemente, lo mejor que ahora se puede hacer si se quiere popularizar su uso, dado que es imposible que estos trajes sean los de entonces, pues tampoco los asturianos de hoy son los de aquella época y por lo tanto ni piensan ni viven de la misma manera. Lo que para ellos era su forma cotidiana de vestir, para nosotros es una ropa muy particular, que se utiliza con un motivo específico, cual es mostrar la identificación con un país, con su hipotética historia y con la representación que construimos de su cultura,: exponiendo así en el vestido, actuando ahora como entonces, las mejores galas con las que cada uno se pueda ataviar. Y con las que identificar mejor su prestigio e identidad.

Ahora bien, salvo para los niños, la costumbre de hacerse una foto vestidos de asturianos decae, aunque no desaparece del todo. Es la fotografía de estudio la que

definitivamente se va abandonando, en función de unas nuevas posibilidades técnicas y diferentes formas de comunicación. Las bandas de gaitas y los grupos de baile encargan reportajes de fotos para la difusión publicitaria de sus actividades, prefiriendo el aire libre y las actitudes más de acuerdo con el producto que ofertan, sin dejar de repetir algunos clásicos como las escenas de cortejo con los *horros* de fondo, e incorporando algunas nuevas, como los juegos tradicionales. En esas ocasiones hay quien encarga fotos en solitarios o por parejas de forma privada, que en ocasiones no llegan ni siquiera a imprimirse, quedándose en el formato digital. Salvo mejor cuenta, no se conoce ninguna serie de tarjetas postales que se haya editado con la indumentaria tradicional. Sin embargo, son fotos con estos trajes las que comúnmente se utilizan para los folletos, carteles y otras imágenes informativas de fiestas y acontecimientos públicos, sustituyéndose poco a poco en el imaginario público al traje típico por la indumentaria popular asturiana.

Lo cierto es que es el folclore, los grupos de baile, la pareja de gaita y tambor y la banda de gaitas, los que mayoritariamente sirven de transmisores y divulgadores del traje asturiano desde finales del siglo XIX hasta hoy.



Ilustración 136. Dos mozas vestidas de asturianas. Foto Arnaud Späni 2003. Soporte digital. Archivo Amadeu Benavente/ la Corexa.

Glosario de términos asturianos.

Aliviu: Alivio. Periodo de duelo en el que se deja de vestir de negro y comienzan a llevarse telas oscuras con algunos detalles de color.

Capulla: hoja que envuelve la mazorca del maíz.

Corexa: faltriquera. Bolsa para guardar el dinero.

Coriza: calzado de cuero curtido semicurtido. Se ata al pie por medio de cintas del mismo material.

Escarpín: chapín de tela para cubrir los pies.

Fatos: conjunto de ropas que viste una persona.

Fueya: hoja

Gaiteru: gaitero.

Guiyada: vara de arrear el nadao

Horru: Hórreo.

Justillu: Cotilla ajustada que visten las mujeres.

Llariega: cocina

Madrilanos: madrileños.

Mantiella: rebozo que llevaban las mujeres en los actos religiosos.

Mercaos astures. Mercados asturianos.

Panoya: mazorca de maíz.

Palu. Palo para arrear el ganado. Los mozos lo utilizaron también como elemento de prestigio y arma de ataque y defensa.

Palu de ñudos. Palo nudoso.

Refaxu. Faldas interiores utilizadas para dar vuelo a la saya.

Riestra: Ristra.

Solitariu: dengue confeccionado con lino blanco.

Saya. Falda del traje asturiano.

Tamboriteru. Tamborilero.

Triscu: salto característico que efectúan los hombres durante el baile de el Pericote

Xugón. Justillu de invierno con la manga larga.

Zapica. Jarra, generalmente de madera.

Archivos fotográficos:

Fototeca del Museu del Pueblu d´Asturies.

Archivos personales e información oral:

\_ Amadeu Benavente Rodríguez. Conceyu Cultural pal Usu y Promoción del Traxe'l País. *La Corexa*.

\_ Erundina. Fernández Peón, Maribel Blanco y Fernando Ruiz Fernández. Grupo de Sección Femenina de Gijón y Grupo Jovellanos.

\_ Joaquín Ruiz. Prado. Coros y Danzas de Educación y Descanso de Oviedo y Grupo el Ventolín de Pola de Siero.

\_ Fernando Ornos Fernández, Comuña pal Reñacer del Foclór Riscar y Andecha Folclor d´Uviéu.

\_ Mercedes Pérez Gayol. Xurgar nas Costumes. Lluarca

\_ Atilano Rodríguez Álvarez. Grupo LÁnicu. Mieres.

\_ Jesús Suarez López. Archivo de la Tradición Oral.

\_ Heliodoro Díaz Viñuela. Grupo los Urogallos, Andecha Foclór d´Uviéu y Vezos Astures.

\_ Fernando Rodríguez Pérez “Lluarca”. Xurgar nas Costumes y Trofeo de Gaita *Memorial Remis Ovalle*.

Otros archivos:

Hemeroteca de Gijón.

Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España.

Biblioteca de Asturias. *Ramón Pérez de Ayala*.

## Bibliografía.

- \_ Acevedo Huelves, Bernardo. *Los vaqueiros de alzada en Asturias*. Gijón. Noega. 1985. Facsímil de la edición de 1893.
- \_ Argüelles, Luis. *Indumentaria tradicional asturiana*. Gijón. GH. 1986.
- \_ Aguirre, Antonio. “Un siglo de antropología española”. En *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*. Nuria Fernández Moreno Compiladora. Madrid. Uned.2008.
- \_ Baragaño, Ramón. *Los vaqueiros de alzada*. Gijón. Ayalga ediciones. 1978.
- \_ Berguer, Jhon. *Mirar*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2001
- \_ Boivin, Mauricio F., Ana Rosato y Victoria Arribas, compiladores. *Constructores de otredad*. Buenos Aires. Editorial Antropofagia. 2004.
- \_ Calvo, Sergio. *La vestimenta tradicional en Gran Canaria y Néstor Martin Fernández de la Torre*. Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria. 1997.
- \_ Canellada LLavona, José. *Historia Gráfica de Asturias*. Cabranes. Gijón. Ayalga Ediciones. 1983.
- \_ Carvallo, Luis Alfonso. *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*. Julián Paredes impresor de libros. Madrid. 1695.
- \_ Cerra Bada, Yolanda. “Aldeanas y porruanos, vestidos para el ritual festivo”. Revista *Bedoniana*, pp. 179-205. Naves. 2009.
- \_ Copains, J. “Etnografía-etnología-antropología. Tentativas de definición”. En *Lecturas de etnología: una introducción a la comparación en antropología*. Nuria Fernández Moreno Compiladora. Madrid. Uned 2008.

\_ Cotera, Gustavo. *Trajes populares de Cantabria*. Instituto Cultural de Cantabria. Instituto de Folclore y Etnografía "Hoyos Sainz". Santander.1982

\_ Crabiffosse Cuesta, Francisco. "La fotografía en el siglo XIX", en Javier Barón (dir.) *El Arte en Asturias a través de sus obras*. Oviedo. Editorial Prensa Asturiana. 1996.

\_ *Historia de una profesión. Los fotógrafos en Oviedo*. Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Oviedo, 1997.

\_ *Historia de la fotografía en Gijón (1839-1936)*. TSK, S.A. Museo Casa Natal de Jovellanos Gijón 2000.

\_ *El color de la industria. La litografía en Asturias (1834-1937)*. Fundación Municipal de Cultura de Gijón. Gijón 1994.

\_ *Valle, Ballina y Fernández. S.A. Historia de una empresa*. Fundación Cardín. Villaviciosa. 2000.

\_ Creston, Jean Yves. *Le costume breton*. Paris. Champion. 1983.

\_ Cué Fernández, Baltasar. *Tipos populares de Llanes. 1885-1990*. Edición de Juaco López Alvarez y Francisco Crabiffosse Cuesta. Gijón. Muséu del Pueblu d'Asturies.1995.

\_ Díaz, Joaquín. *El traje en Valladolid según los grabadores y litógrafos del siglo XIX*. Editora provincial. Valladolid.1989.

\_ Díaz González, María del Mar *Asturias litografiada: el comercio y la industria en imágenes. (1900-1970)*. Ediciones Trea. Gijón 2004.

\_ Emperador, Javier. *El traxe ceremonial del Orbigu y sou arrodiiu nel sieglu XIX*. Cartafueyu exposición. Llión 2010.

- \_ Fernand. Gausón. *El pasiellu asturianu o traxe'l pais*. Oviedo. Cajastur 2007.
- \_ Fernández García, Juan Alfonso. “Les bandes de gaites. Otra estaya de la música asturiana”. *Revista Asturias* nº 11, pp. 70-96. Oviedo.1996.
- \_ Fernández McClintock, James. *El carácter asturiano y otros enigmas e improntas de las identidades hispánicas*. Gijón. Muséu del Pueblu d´Asturies 2009.
- \_ Fernández de Miranda, Álvaro, Xosé González y Ceferino Alonso. *Regionalismo. Doctrina asturianista. Junta regional del Principad. 1918*. Prólogo de Pablo San Martín Fundación Nueva Asturias. Ediciones Trabe. .Oviedo 1999
- \_ Fontanella, Lee. *La historia de la fotografía en España desde sus inicios hasta 1900*. Madrid. El Viso. 1981.
- \_ García Martínez, Adolfo. *Los vaqueiros de alzada en Asturias*. Oviedo. KRK. Ediciones. 2008.
- \_ *Antropología de Asturias I. La cultura tradicional patrimonio del futuro*. Oviedo. KRK Ediciones. 2008.
- \_ *Antropología de Asturias II. La imagen invertida del otro*. Oviedo. KRK Ediciones. 2011.
- \_García Mijares, Francisco. *Monografía geográfico-histórica de Llanes*. Temas Llanes, nº 37 Edtº El Oriente de Asturias. Llanes, 1990.
- \_ Gil y Carrasco, Enrique. “Los asturianos”. *Semanario pintoresco español*. Madrid 1839.
- \_ Gómez Iruela, Antonio. “Las galerías fotográficas de Madrid en los inicios de la fotografía”. Paperback nº6.2008.

\_ González Arias, Ismael .*Historia de la música asturiana*. La voz de Asturias. Editorial Trabe. Oviedo.2004.

\_ Guereña, Jean Louis. “Imagen y memoria. La tarjeta postal a finales del siglo XIX y principios del siglo XX”. Berceo nº 149. Pp 35-58. Logroño 2005.

\_ Hoyos Sancho, Nieves de. “El traje regional en España”. *El folklore español*. Edición de José Manuel Gómez Tabanera. Instituto Español de Antropología Aplicada. Madrid 1960

\_ *El traje regional de la provincia de Santander*. Diputación Provincial. Santander 1970

\_ Iglesias, Inaciu. *Hestoria del nacionalismu asturianu*. Uvieu. Ámbitu Publicaciones. 2004

\_ Krüger, Fritz. *Fotografías de un trabajo de campo en Asturias. (1927)*. Edición de Ignasi Ros Fontana. Gijón. Muséu del Pueblu d´Asturies.1999.

\_ *La ilustración gallega y asturiana*. Imprenta de Aurelio J. Alaria. Madrid 1879-1882

\_ *La Ilustración Popular*. Enrique Rodríguez Solís. Madrid 1873.

\_ Lara López, Emilio Luis. “La fotografía como documento histórico-artístico y antropológico. Una epistemología”. Revista de antropología experimental nº5. Texto 10. Universidad de Jaén. 2005

\_ Laver, James: *Breve historia del traje y de la moda*. Madrid. Cátedra. 1995

\_ Leventon, Melissa. *Vestidos del mundo*. Barcelona. Blume. 2009

\_ Martínez Marín. “La Etnohistoria. Un intento de explicación”. Anales de Antropología. Volumen XIII, pp.61-84. Méjico. 1976

- \_ Martínez Zamora, Eugenio. “La indumentaria en Asturias”. *Enciclopedia de la Asturias popular*. La voz de Asturias. Oviedo. 1994.
- \_ Mondéjar, Publio. *Historia de la fotografía en España*. Madrid. Lunwerg Editores. 1997.
- \_ Montoto, Modesto. *Una visión fotográfica de Asturias. (1900-1925)*. Edición de Juaco López y Francisco Crabiffose. Gijón. Museu del Pueblu d´Asturies. 1995.
- \_ Morris, Desmond. *El mono desnudo*. Plaza y Janés. Barcelona. 1975.
- \_ Mosse. L.G. *L´image de l´homme. L´intention de la virilité moderne*. Abeville. Paris 1997
- \_ Müllauer-Seichter, Waltraud y Fernando Monge. *Etnohistoria. (Antropología Histórica)*. Madrid. Uned 2009.
- \_ Prats i Carós, Joan. ”Reflexiones sobre los nuevos objetos de estudio en la antropología social española”. En *Los españoles visto por los antropólogos*. Recopilación de María Cátedra, pp. 45-68. Edtº Júcar. Madrid 1991. \_
- \_ Portal Puyós, Felipe. *Topografía médica del Concejo de Gijón*. Establecimiento tipográfico El Liberal. Madrid. 1918.
- \_ Puente Peinador, Gema. “Morfología de los materiales fotográficos”. Inédito.
- \_ Racinet, Albert. *Historia del vestido*. Madrid, LIBSA.1984.
- \_ Rada Delgado. Juan de Dios de la. *Viaje de SS MM y AA por Castilla, León, Asturias y Galicia verificado en el verano de 1858*. Aguado. Madrid. 1860
- \_ Rasilla Vives, Marco de la. *El conde de la Vega del Sella y la arqueología prehistórica en Asturias. (1870-1941)*. Oviedo. Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

- \_ Rojo Borbolla, Miguel. *Fotografías de la vida campesina. Puertas de cabrales 1904-1913*. Edición de Juaco López Álvarez. Gijón. Museu del Pueblu d´Asturies.2007.
- \_ Roza Cuesta, Gloria. *Guía práctica de la indumentaria tradicional asturiana*. Oviedo. Consejería de Xusticia, Seguridá Pública y Rellaciones Exteriores del Principau d´Asturies.2006.
- \_ Santoveña Zapatero, Mª Felisa. *La indumentaria popular en el Concejo de Llanes*. Temas Llanes nº52. El Oriente de Asturias Llanes. 1990
- \_ Silva, Pedro de. *El regionalismo asturiano*. Ayalga Ediciones. Gijón. 1977.
- \_ Sousa Congosto, Francisco de. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Istmo. Madrid. 2007.
- \_ Teixidor Cadenas, Carlos. *La tarjeta postal en España 1892-1915*. Espasa Calpe. Madrid. 1999.
- \_ Torres Díaz, Francisco. *Crónica de un siglo de fotografía en España.1900-2000*. Barcelona. FROPREN S.L. 1999.
- \_ Toussant-Samat, Maguelonne. *Historia técnica y moral del vestido*, 3vol. Alianza.Madrid 1990.
- \_ Vega, Valentín. *Fotógrafo de calle, 1941-1951*. Edición de Juaco López y Carmen Lombardía. Museu del Pueblu d´Asturies. Gijón 2007.
- \_Vigil Álvarez, Fausto. *Trajes y costumbres asturianas*. Imprenta “La Cruz”. Oviedo 1924.
- \_Uría Riu, Juan. *Los vaqueiros de alzada/De caza y etnografía*. Biblioteca popular asturiana. Oviedo 1976.

\_ Wolf, Eric. “La cultura ¿panacea o problema?”. En *Entre las gracias y el molino satánico. Lecturas de antropología económica*. Paz Moreno Feliú compiladora. Madrid. Uned 2008