

FUERA DE LIENZO

Pintura e indumentaria aragonesa





EXPOSICIÓN

PROMUEVE Y PATROCINA

Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura, Educación y Medio Ambiente

ORGANIZA

Servicio de Cultura
Unidad de Museos y Exposiciones

COMISARIO

Fernando Maneros López

TÍTULO

FUERA DE LIENZO
Pintura e indumentaria aragonesa

ESPACIO

Palacio de Montemuzo

PERÍODO

13 septiembre / 21 octubre 2012

CATÁLOGO

EDITA

Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Cultura, Educación y Medio Ambiente
Servicio de Cultura

TEXTOS

Ángel Azpetia Burgos
Fernando Maneros López

FOTOGRAFÍAS

Columna Villarroya
Fernando Alvira. Museo de Huesca
Museo de Zaragoza. José Garrido

IMPRESIÓN

Artes Gráficas conotrocolor

ISBN

978-84-8069-579-4

DEPÓSITO LEGAL

Z-1525/2012

FUERA DE LIENZO

Pintura e indumentaria aragonesa

PALACIO DE MONTEMUZO 13 septiembre / 21 octubre / 2012

DE GÉNEROS, COSTUMBRISMO E INDUMENTARIA

ÁNGEL AZPEITIA

Presidente de honor de la Asociación Española de Críticos de Arte

Siempre me han interesado los géneros y en particular el costumbrismo como objeto de investigación. Si entendemos por género el tema de una obra, la representación de escenas cotidianas, y entre ellas las de costumbres, que recogen aspectos característicos de un lugar o tiempo, constituye, sin duda, el género por excelencia que no cede, por ejemplo, ante el paisaje. Dentro de tales planteamientos he colaborado en varias exposiciones de ámbito aragonés y de algún otro como el vasco. Y en fechas recientes he propuesto más de una acerca del entorno que nos afecta y, considerando la extraordinaria fuente de información que este tipo de pintura proporciona sobre el vestuario tradicional, me parecía adecuado ofrecer una gran muestra de pintura costumbrista aragonesa en la Lonja, simultáneamente con los concursos de traje que se celebran durante las fiestas del Pilar. Lo que permitiría el cotejo de los vestidos actuales con los de otras etapas y la fidelidad de hoy respecto a los posibles modelos históricos.

La exposición que ahora se presenta, acaso no menos interesante, tiene otra cuantía –en lo que influye el menor espacio disponible– y no responde exactamente a la misma idea, aunque tampoco difiera en exceso. Anda, al menos, por pagos semejantes. No tan ambiciosa, tiene la ventaja, en cambio, de acompañar los cuadros con trajes reales. Cuando escribo no he visto aún los que se presentarán ni el montaje concreto, es decir, el modo en que pintura y vestuario han de corresponderse. Mis funciones atañen, desde luego, a los cuadros y a ellos debo limitarme. Me consta que se expondrán nueve, de los que conozco y recuerdo la mayoría, puesto que he estudiado también a la mayor parte de sus autores. Por orden alfabético de apellidos, puesto que el cronológico implica otra cuestión a la que luego convendrá referirse, son los siguientes: León Abadías, Valeriano Bécquer o Domínguez Bécquer (en realidad, habrá una copia de obra suya), Juan José Gárate (dos originales), Baltasar González, Francisco Marín Bagüés, Joaquín Pallarés, Marcelino de Unceta y Miquel Viladrich.

Tal colectivo comprende artistas nacidos en diversas localidades y, por supuesto, en las tres provincias aragonesas. Y se puede su-

poner que en sus interpretaciones de personajes e indumentaria influye el espacio geográfico de donde proceden o en el que han vivido. En cuanto a la cronología, nos movemos mayoritariamente en la segunda mitad del XIX y la primera del XX, aunque no falten excepciones, si se toma de manera rigurosa, como varios nacimientos o la muerte de Marín Bagüés en 1961

Es muy variable la importancia de las firmas, la calidad pictórica de sus trabajos y también el grado de representatividad que cabe otorgarles para el caso que nos ocupa. En los primeros aspectos considero que ninguno de los implicados alcanza el nivel de Marcelino de Unceta. Sin embargo, por su fama en el ámbito nacional, sobre todo en lo que afecta al costumbrismo, se abrirá con la figura de Valeriano Bécquer. Que supone, por otra parte, la biografía más antigua, más que la de Unceta. Aunque éste falleciera a comienzos del siglo XX (1905), podríamos decir que ambos son pintores del XIX, como León Abadías, mientras que los demás han de encuadrarse preferentemente en el XX. Las fechas de que disponemos se atienen a lo dicho. Mientras en otro apartado, el de la descriptiva o argumental, tenemos artistas, como Juan José Gárate, que a su indiscutible calidad suman su abundante y hasta predilecto cultivo del tema costumbrista.

La Academia dice del costumbrismo: “En las obras literarias, atención especial que se presta a la pintura de las costumbres típicas de un país o región”. Y ya es clásica la definición de Evaristo Correa: “...encajaría... todo reflejo de las costumbres españolas, ya fuera un capítulo de novela, un pasaje dramático o un sainete, cualquier poema descriptivo; y, rebasando los linderos de lo puramente literario, un dibujo o una pintura”. No se descarta aplicarlo a una sola persona que, en el vestido o complementos, muestre costumbres típicas. Para trajes y prácticas peculiares de un determinado sitio vale la palabra folklórico, puesto que este adjetivo designa tradiciones, costumbres y creencias de las clases populares. Y podríamos aún traer a colación el casticismo, a menos que

sus connotaciones introduzcan perplejidad. El uso de regionalismo es común a Calvo Serraller y Valeriano Bozal. Gaya Nuño, al referirse a “La plenitud de la Escuela Vasca”, la califica “redonda y más que homogénea escuela de pintura regional”. Y en el Aragón de los años treinta se planteó, para diferenciar conceptos, que la Academia admitiese el término “regionismo” como “amor o apego a determinada región del Estado y a las cosas propias de ella, especialmente las tradicionalistas y consuetudinarias”. Y se advierte que hay que distinguirlo del “regionalismo político”. Es frecuente llamar regional, por otra parte, al traje característico de una zona, aunque acaso se prefiera traje popular. Los modos típicos de vestir, en cuanto afectan a la pintura, andan en el campo del costumbrismo o muy próximos a él, incluso cuando se trata de un personaje suelto.

Los estudios acerca del costumbrismo realizados hoy reflejan problemas de ahora. Se entenderá así que, tras un estudio de precursores y orígenes de la pintura costumbrista, que en su primera etapa suele reducirse al foco andaluz y al madrileño, quizás con un añadido de tendencia crítica, de la “veta brava” –con estirpe goyesca–, se citen núcleos concretos, con una prelación que responda, por lo menos en parte, a un *status* del presente e incluso a la mayor solicitud o peso de unas zonas respecto a otras. Lo indicado explica que, en las grandes síntesis, las pautas para establecer un desarrollo tengan carácter mixto y combinen, por lo general, criterios estilísticos y geográficos con los propios del estudio de géneros. Aunque los sistemas eclécticos sean flexibles, no faltará quien aluda a los peligros de orientarse por la estilística, la geografía o la cronología.

Que en su día se hayan considerado “terribles errores” de método no ha de hacernos renunciar a ellos para siempre. Ni eliminar su apoyo a la interpretación. Por lo demás ya no se teme al estudio de los géneros, ni siquiera por lo que calificaríamos de tufillo literario. Rechazar cualquier atisbo de éste ha sido propio del máximo auge abstracto, pero la actitud cede a partir de la posmodernidad. En cualquier caso no indagaremos aquí si la pos-

tura perjudica o no a lo “auténticamente pictórico”, puesto que las afirmaciones terminantes conducirían a un igualmente rotundo dogmatismo. La práctica artística y los estudios teóricos suelen desarrollarse en líneas paralelas. Y una mayor atención al argumento coincide con otra de los críticos al estudio de los distintos géneros. En tales coordenadas quedan algunas exposiciones monográficas que se han diseñado, de las que no faltan ejemplos en nuestra autonomía. Creo que en esta circunstancia el tratamiento por géneros aporta alguna luz.

Arriba se apuntaba que la biografía más antigua de los artistas ahora incluidos es la de **Valeriano Bécquer** (1833-1870) que de suyo se adscribe al costumbrismo andaluz. Por nacimiento no es, desde luego, aragonés. Aunque proceda pensar que cada uno es de donde vive y trabaja, más que de donde nace. En cuanto a Valeriano Bécquer, se vincula con Aragón a través de su establecimiento en Veruela (1864) junto con su hermano Gustavo Adolfo, el célebre poeta. Nos dice Carlos Reyero que desde allí hizo numerosas excursiones, en las que obtuvo muchos apuntes, principalmente de tipos y costumbres aragonesas, pero también de lugares cercanos en Castilla o el País Vasco. La obra elegida se titula *El presente* (recuérdese que se trata de una copia o versión) y ofrece una composición ambiciosa, con bastantes figuras, que cabe situar en la zona del Moncayo. La descriptiva resulta con suficiente seguridad de índole aragonesa.

Lo mismo sucede con el original de otro artista que no es aragonés por nacimiento: **Miquel Viladrich**, nacido en Torrelameu, Lérida (1887), que fallecería en Buenos Aires (1956). En Argentina pasó buena parte de su vida activa; pero deja en España obras de envergadura, por ejemplo en Barcelona. Para nuestro espacio, el interés se concentra en Fraga, por su trabajo y uso como vivienda del castillo de esa localidad y por su atención a la indumentaria femenina de la misma. En las exaltaciones festivas del Día de la faldeta se recuerda aún y sirve de motivo inspirador el óleo *La boda de Fraga* de Viladrich. Aunque la personalidad plástica de éste, lo más característico de su quehacer, no resida en el costumbrismo, sino acaso en la vertiente simbolista,

no cabe duda de su aportación al área fragatina. En junio de 2007 se le dedicó una retrospectiva en el castillo de Fraga, que estuvo también en Ibercaja de Zaragoza.

De los fallecidos en la primera mitad del XX, tomaremos la figura de **Marcelino de Unceta** (Zaragoza 1835-Madrid 1905) en cuyo trabajo aparece una fuerte incidencia de lo aragonés y también una interpretación burguesa de lo popular. Pero la indudable atención a los asuntos de su propia tierra no supone que haya forzosamente de centrarse en trajes o costumbres. Le dediqué mi tesis doctoral y del catálogo publicado entonces podríamos a lo sumo atribuir a este bloque, si lo entendemos de una manera purista, ocho cuadros, más un par de carteles. Hay notas de dudoso enclave temático, entre las que elegiré, como aclaración, *Baturros de guardia en los Sitios*, folklórica por la indumentaria; pero que aborda un tema del pasado al modo de una pintura de Historia, en formato menor. Se propone aquí *Ansotana*, óleo que en su día, con el título de *Mujer joven*, no consideré demasiado característico ni de indiscutible autoría y atribuía, por ello, a una primera época, entre 1850 y 1878. Me pareció reconocer un traje pirenaico y hoy se me indica –seguramente con justicia– que de Ansó.

Otro de los autores aquí reunidos (y que está dentro del campo investigado por Fernando Alvira) es el oscense **León Abadías** (1836-1894), pintor, profesor y escritor de Historia, literatura y costumbrismo. Se hallan pocos datos suyos en las síntesis al uso, pese a su calidad y a trabajos tan importantes como los que hizo, junto con Marcelino de Unceta y varios más, para la cúpula mayor del Pilar de Zaragoza, conjunto dirigido por Bernardino Montañés. Corresponden a León Abadías los temas *Santas aragonesas* y *Primeros santos del Nuevo Testamento*. Fue catedrático en Huesca, donde había nacido, y Córdoba, ciudad ésta en la que había de fallecer. El óleo que ahora se elige, *Un trabajador aragonés y su perro*, es obra temprana (1861) y muestra la figura de pie, campeando sobre el paisaje de fondo, con dibujo preciso y notas muy definidas en la ropa.

Con independencia de fama y calidad, la cumbre del género podría atribuirse a **Juan José Gárate** (Albalate del Arzobispo, 1870-Madrid, 1939), estudiado a fondo por María Pilar López Martín. Está justificado que se le programen dos originales, puesto que se le ubica en el regionalismo y como modelo de lo aragonés castizo, si la palabra se entiende como purista de lo propio. Al igual que otros coetáneos, Gárate completó su formación en el extranjero e hizo escenas italianas en la que podríamos llamar primera etapa de su trayectoria. Se estableció en Madrid a partir de 1911. Precisamente por esas fechas cultiva con mayor intensidad el costumbrismo y ya no lo abandonará. Claro que no se trata de recoger aquí, ni siquiera en un breve repaso, lo que Gárate abarca. Toca el pintor un amplio repertorio de temas. Cuando García Mercadal visita su estudio en 1933, escribe: "Allí me encuentro no sólo con los paisajes de Aragón, con las escenas típicas de Aragón, con las costumbres de Aragón, sino que hallo también reproducidas efigies de gentes de Aragón que suelen ser próceres destacados..." Las dos piezas que veremos son algo distintas entre sí. Una escena, *La copla heroica*, casi compendio aragonés, que va de niña a viejos, con las etapas intermedias, todos con adecuada indumentaria, y lo que cabe considerar retrato de una pareja, *Los novios*, inconfundiblemente aragonesa.

De las pinturas elegidas no pocas son del XIX y entre las inscritas en su última década se halla *Jota en el Santuario de la Misericordia* (1894) de **Baltasar González** (Borja, 1861), trágica y lamentablemente muerto en Tierga (1936). Escritor, además de pintor, dedicó encendidos poemas a su tierra e hizo no pocos relatos folklóricos y sobre otros asuntos. Como también bastantes cuadros costumbristas, de los que prefiero, incluso por encima de la gran jota programada, *La riña*, escena menos festiva, muy de diario, por así decirlo, con garra y definición. Pintó también mucho retrato y paisaje. Éste le sirve, además, para sus fondos de costumbres, entre los que cuentan muy notables descriptivas de trabajos agrícolas, como *Volviendo de la era*, *Aventando*, *La siega* o *Recogida de aceitunas*, que se citan en concreto para insistir en la

temática de quehaceres ordinarios. Que le motivan al máximo, como su amada y muy presente Borja.

En la última década del XIX, en 1892, data también el óleo *Mercado de Zaragoza* de **Joaquín Pallarés** (Zaragoza, 1853-1935) que fue profesor de la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, en la que se había formado, aunque también en Madrid y en capitales europeas como París o Roma. Abordó casi todos los temas, desde el retrato a las costumbres, además del religioso y planteamientos decorativos, de lo que responden el lienzo adherido a la bóveda del crucero de Santa Engracia –obra ambiciosa– o uno de los plafones del Teatro Principal, ambos de Zaragoza. Su precitada pieza sobre nuestro mercado propone una escena amplia, con muchos personajes de un cierto pintoresquismo, casi al modo dieciochesco, en un escenario arquitectónico con sabor histórico que cierra el fondo. Desarrolla con desparpajo, elegancia y gracia populista.

Cerraremos con **Francisco Marín Bagüés** (Leciñena 1879-Zaragoza, 1961) puesto que su fallecimiento nos da la fecha más avanzada. Cabe decir que, aunque bien estudiado por Manuel García Guatas, su evolución –a veces involución– resulta confusa, quizás por problemas de salud y de carácter, sin pérdida de calidad y oficio. De sus estancias europeas trajo un interesante conocimiento de las vanguardias, que se reflejará, por ejemplo, en tratamientos dinámicos. Pero pronto los abandona, para recuperarlos solo al final. Pese a su prolongado trabajo en solitario, se ocupará del consabido abanico temático, en el que entran el costumbrismo y los tipos del mundo rural aragonés. Se expone *Las tres edades* en su versión de 1950 (la inicial data de 1905), pintura en la que la descripción de vida diaria e incluso familiar convive en ella con cierto carácter simbólico. Lo que no es nuevo para tal asunto. Que Marín Bagüés trata con sobriedad y realismo.

Espero que en esta ocasión lo vivo –o más bien sus envolturas– emule a lo pintado. Y que el conjunto contribuya al mejor conocimiento de nuestros usos y costumbres.

ALGUNOS TESTIMONIOS DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL ARAGONESA EN NUEVE PINTURAS COSTUMBRISTAS

FERNANDO MANEROS LÓPEZ

Comisario de la exposición

El gusto por reproducir a través de la pintura escenas de carácter costumbrista tuvo su mayor preeminencia en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, al compás de las inquietudes nacionalistas y regeneracionistas que se desarrollan en la sociedad de esos momentos, y que supone la búsqueda de una autoafirmación cultural que desde el arte desemboca en la identidad regional. Además de las connotaciones sociales o políticas, se trata también de lograr una renovación artística y formal frente al academicismo imperante en la pintura española, tendiendo a incorporar las vanguardias internacionales.

La temática de temas regionales no es exclusiva, ya que convive con la recreación de temas históricos y un notable desarrollo de los retratos o de los paisajes. Temas que por cierto siempre han sido más valorados que el de los tipos populares.

Pero desde el punto de vista del estudio y conocimiento de la indumentaria tradicional, la información que se puede obtener en la pintura costumbrista es cada vez más valorada.

Hay que tener siempre presente al analizar una obra de este carácter la creatividad del pintor y la verosimilitud de lo que nos muestra; esa creatividad hace que no siempre refleje en sus obras la realidad en la que se inspira, buscando unos objetivos artísticos determinados.

También hay que considerar la contemporaneidad o no de la escena pintada, el momento de su realización y el trabajo de documentación o investigación del pintor.

Con esta exposición, de dimensiones muy reducidas si se tienen en cuenta las posibilidades en cuanto a cantidad de obras costumbristas en las que se refleja la indumentaria tradicional, se quiere dar a conocer un poco más algunas obras concretas de determinados pintores que tienen una importancia destacada en el tema.

Se ha buscado intencionadamente que las obras presentes no fueran muy conocidas o que por distintas circunstancias habitualmente no se tenga un fácil acceso a ellas, bien por formar parte de los fondos que no se exhiben en las colecciones de los museos que las custodian, o porque forman parte de colecciones particulares, de modo que la exposición suponga una buena oportunidad para poder disfrutar de ellas.

También se ha propiciado que se puedan contemplar obras relativas a todo el territorio aragonés, estando representadas las tres provincias de nuestra región, e incluyendo referencias tan imprescindibles para la indumentaria tradicional como son las localidades de Ansó o Fraga, o áreas como el somontano del Moncayo donde la obra de Valeriano Bécquer es ineludible al tratar el tema.

La exposición comienza con la obra de Juan José Gárate, **Copla heroica**, elegida por el numeroso grupo de personajes que en ella aparecen, un total de nueve personas, y la variedad de atuendos que lucen, siendo un reflejo de la realidad que se daba en Aragón a la hora de vestir en otros tiempos. Es muy posible que Gárate aglutinara en este cuadro apuntes de trajes que habría documentado en alguno de los muchos viajes o salidas que realizó por diferentes localidades y zonas aragonesas. La escena se emplaza en las afueras de Zaragoza, que se ve al fondo, y muestra un momento posterior a una comida al aire libre, cuando se entona una copla de jota.

Los dos músicos que tañen una guitarra y un laúd, así como el hombre que canta la copla, por su vestir pueden ser de cualquier lugar de la región: lucen de calzón negro sobre calzoncillo blanco, camisa y sobre ella un chaleco con cuello de tirilla y solapas triangulares; llevan faja en la cintura, siendo dos de ellas moradas y la tercera encarnada; pañuelo en la cabeza y alpargatas miñoneras en los pies. Destaca en el guitarrista, al que se le ven bien las piernas, el uso de calcillas que terminan rec-

tas en el tobillo, sin tener siquiera el estribo o trabilla que la sujete al pie; además se aprecia muy bien la altura de dichas calcillas que no alcanza la rodilla, detalle muy frecuente en la obra de Gárate cuando pintaba a un aragonés con el traje tradicional. El cuarto varón, el de más edad y que está de pie en la parte derecha, luce una prenda que le diferencia de los demás; se trata de un elástico de paño rojo, dispuesto sobre la camisa y bajo un chaleco negro y cerrado. El elástico es una chaquetilla que podía estar confeccionada en paño o bayeta, o también podía estar tejido a punto de aguja, y que se llevaba como prenda de abrigo; podía ser rojo o crudo si era de paño o bayeta, e incluso verde, y en cualquier otro color si era de punto; también podía contar con adornos de tela o cordoncillo aplicados en las coderas, bocamangas y solapas. Su uso, en color rojo, era más habitual en diversas zonas de la provincia de Huesca, si bien se llevaron elásticos en las tres provincias aragonesas. Este hombre cubre las piernas también con calcillas sin estribo y lleva un ceñido calzón marrón, una faja morada y un pañuelo negro a la cabeza.

Las mujeres son cinco: tres adultas de mediana edad, una anciana y una niña. El esquema de vestir en todas ellas es muy similar, si bien podemos apreciar pequeñas diferencias. La mujer que está de pie luce una vistosa saya que parece brocada con flores y cubre el torso con un jubón verdoso que cuenta con decoración negra aplicada en los puños; encima lleva un mantón corto de color rojo anaranjado y un pañuelo de cuello que está suelto; se adorna con unos vistosos pendientes de tres cuerpos y va peinada con una amplia rosca trenzada rematada en la zona alta con una lazada hecha con la cinta o cordón empleado para formar la coleta inicial del moño; presenta una raya lateral y ondas al agua en el cabello de las sienes. En conjunto ofrece un aire más urbano que sus compañeras. Las otras dos mujeres de mediana edad lucen un moño de rosca similar, si bien llevan todo el cabello tirante y una raya central; también se adornan

con vistosos pendientes de buen tamaño y modelos diferentes y una de ellas además luce una joya al cuello sujeta con una cinta negra. Esta mujer, sentada con las piernas cruzadas, podría ser una vecina de Albalate del Arzobispo, lugar natal del pintor y donde se llevaba habitualmente el tipo de mantón que nos enseña, de seda con diseño a cuadros y que identificamos como un mantón de gro; se le ven asomar las mangas de la camisa por lo que deducimos que sobre ella y bajo el mantón viste un justillo; además lleva una saya marrón de percal estampado con flores, que protege con un delantal en color azul claro rayado y calza, sobre media blanca, alpargatas de un modelo característico del Bajo Aragón. La tercera mujer, viste una saya roja muy llamativa y sobre los hombros un mantón muy colorista que por la distribución de su decoración nos atrevemos a identificar como de merino estampado. La niña luce casi como las mujeres adultas, salvo por el hecho de no usar mantón y de llevar el pelo recogido en dos trenzas; viste una camisa blanca de manga corta y sobre ella un justillo que se cierra por delante con un cordoncillo rojo; la saya es de color verde claro. Pero el atuendo femenino más peculiar es el de la anciana de la zona izquierda y lo es por estar formado por prendas que son más propias de una moza joven que de una señora de su edad. Viste una camisa blanca y sobre ella un justillo de vivo colorido en el que se combinan bandas verticales de distinta anchura, unas rojas y otras azules y con flores en las primeras; la zona inferior de esta prenda, constituida por diversas almenas o aletas formadas al hacer cortes verticales en la tela para lograr la anchura necesaria de la cadera, la lleva sin cubrir por la saya, como era lo más habitual y correcto. Y sobre el justillo, cubriendo los hombros, viste un bobiné o pañoleta de batista de algodón blanco bordado con motivos florales. La saya parece ser de seda en color verde, y sobre ella parece que ha dispuesto un pañuelo o mantoncillo de color granate con una ancha franja o cenefa blanca que tiene una decoración de hojas vegetales azules; y

decimos que es un pañuelo ya que no nos da la impresión de que esa pieza sea un delantal.

Comenzando la representación de la provincia de Huesca se ha optado por la presencia de la indumentaria de la localidad de Ansó, que sin duda es la más abundante en la pintura que muestra a tipos regionales. Y nos hemos decantado por una obra de formato muy reducido, nada espectacular, pero de un enorme interés etnográfico por la información que nos ofrece. Se trata del lienzo **Ansotana** de Marcelino de Unceta y que en nuestra opinión muestra a una joven novia en un momento del proceso de vestirse, o de desvestirse, con el traje de ceremonia. Está peinada con el peinado de churros propio de la localidad, y los churros se han forrado con cinta roja como corresponde a una joven en traje de fiesta. Viste la característica camisa de cuello plisado o gorguera, si bien el pintor no le ha dado la forma curva que es propia de Ansó, sino que la ha pintado muy recta y levantada. Sobre la camisa y sin que se pueda ver, deberá llevar una enagua y una basquiña verde de lana. Sí se ve ya el saigüelo negro con ribete blanco en su orillo inferior, que va colocado sobre la basquiña. Y también se ve claramente la saya o tercera prenda talar que una ansotana lleva al vestir de ceremonia o iglesia: el cuerpo de la misma es de paño negro, está plisado, cuenta con un fino ribete u orillo inferior de bayeta roja y el aldar o refuerzo que presenta por el interior de la parte trasera e inferior, es de color verde en este caso. La saya se dispone con una doble remangadura en su parte frontal, levantándola por delante hasta el pecho y volviendo del revés la zona de la espalda, sujetándola en el centro de la misma; con esta disposición se deja ver el saigüelo que lleva debajo. Las mangas de la saya son negras y cuentan con una abertura longitudinal en su zona exterior; estas mangas podrían variar de color según las circunstancias de la mujer. Y en la parte delantera se dispone, ocultando la remangadura de la saya, el delantal de seda brocada o espolinada con motivos florales,

orlado por un vistoso fleco. Y en la forma como se coloca el delantal, realmente muy peculiar ya que se sujeta prácticamente en el cuello, es donde radica buena parte de la singularidad de este lienzo, dado que es el único testimonio pictórico que muestra esta particularidad, que con frecuencia es desconocida a no ser que se domine la indumentaria ansotana, y que por otra parte tampoco es muy fácil reparar en ello ya que cuando se luce el delantal también se luce una gran mantilla de bayeta de color crudo sobre la cabeza que cubre a la mujer prácticamente hasta la cintura. En esta ocasión, Unceta no ha tocado a esta novia con la mantilla, imprescindible para cualquier acto religioso. Y las peculiaridades de la obra no terminan ahí, ya que con este traje tampoco es habitual el hecho de lucir sobre el delantal ningún adorno y vemos que Unceta ha colocado sobre el pecho una gran lazada roja sujeta por dos cintas verdes y encima parece llevar algunas piezas doradas, difíciles de identificar, y que inevitablemente nos lleva a pensar en la escarapela de cintas y *la plata* o conjunto de vírgenes del Pilar, crucifijos y relicario que, sujeto por una cadena, disponen sobre el pecho las ansotanas en los días festivos, aunque no con el traje de iglesia sino con la basquiña verde o el saigüelo negro. Esta joven, si realmente se trata de una novia, lucía tales adornos una vez que, habiendo terminado la ceremonia religiosa, se desprendiera del delantal, de la saya y del saigüelo negro, y luciera la basquiña verde, con el peinado de churros rojos al aire. Es muy curiosa la circunstancia de que Unceta refleje con tanta verosimilitud la colocación correcta del delantal, así como las principales prendas, y sin embargo añade la escarapela, sujeta por una cinta, lo que tampoco es usual en Ansó, y *la plata*. Quizás se trate de detalles que ha incluido libremente para lograr una mayor vistosidad de la composición, o quizás es una imagen que tomó de la realidad, tal y como la vio en el momento de hacer el cuadro y de la que hoy en día ya no se tiene recuerdo.



Ansó. Traje de ceremonia (fot. Ortiz Echagüe)

El traje que luce el maniquí que acompaña a la *Ansotana* de Unceta se ha configurado con prendas antiguas procedentes todas ellas de la villa de Ansó, conservadas en el Roperero Municipal, a cuyos responsables agradecemos sinceramente su colaboración, así como a las mujeres ansotanas que, a pesar de no estar muy de acuerdo con sus características, de buen grado lo han montado bajo nuestras indicaciones.

Como representante del vestir masculino de la zona central de la provincia de Huesca, de los alrededores de la capital, vemos a **Un trabajador aragonés con su perro**, obra de León Abadías, para la que sirvió como modelo el vecino de Huesca Pascual Sauqué vestido tal y como lució el día de su boda. Viste una camisa de hilo con cuello vuelto y redondeado que adorna con un alfiler prendido en la pata central delantera; encima un chaleco confeccionado con una tela de seda brocada con motivos vegetales y geométricos que forman estrechas bandas verticales que además tienen distinto color, siendo unas marrones y las

2
otras grises; tiene doble botonadura y parece que las solapas son curvas y el cuello vuelto. Sobre el calzoncillo blanco, que apenas si asoma en la zona de las rodillas, viste un calzón de paño marrón con unas pequeñas aberturas verticales en la parte exterior y baja de la pernera, que no se cierran aunque cuentan con tres botones y se adornan con un cordón trenzado negro rematado por una borla. En la cintura una faja de color morado, con el extremo exterior metido por la parte superior. La chaqueta es del mismo tejido que el calzón, es corta y no se cierra ya que no cuenta con ojales; tiene solapas triangulares, cuello de tirilla y presenta el puño vuelto y abierto, en cada bocamanga. La cabeza la cubre con un pañuelo amarillo y azul, anudado en la sien izquierda, y en una de sus manos sujeta un sombrero de paño negro de tipo calañés o *de rodina*. Las piernas las cubre con unas medias de algodón azul claro y labradas con motivos geométricos dispuestos en calles verticales. Calza alpargatas miñoneras. Se complementa el atuendo con una vistosa manta de color azul que presenta una decoración formada por diferentes bandas horizontales de diseño geométrico.

Y no podía estar ausente en esta exposición la indumentaria tradicional de Fraga, no solo por la riqueza de la misma y el esfuerzo con que sus gentes han preservado esta parte de su patrimonio etnológico, sino esencialmente por el testimonio amplio y magnífico en su calidad que Miguel Viladrich realizó en las primeras décadas del siglo XX, pintando a las mujeres fragatinas con sus trajes de siempre. Y una de sus mejores obras es **La boda de Fraga**, la única en la que el pintor leridano recogió la prestancia de los trajes más lujosos, reservados para muy contadas ocasiones tan especiales como el día de contraer matrimonio. El pintor optó por representar el momento de la ceremonia religiosa, emplazado en un espacio interior en el que se disponen ocho personajes: el sacerdote y un monaguillo en el centro, la novia y el novio uno a cada lado y de perfil, y en cada extremo del cuadro una pareja de familiares. Los hombres

aparecen con la cabeza descubierta, sin pañuelo, ya que se encuentran en un acto religioso y un espacio consagrado; no siempre un aragonés se desprendía del pañuelo de cabeza en esas circunstancias, pero en muchos lugares de nuestra tierra sí se daba esa costumbre. Los tres visten capa, como prenda de ceremonia y uso obligado en una boda. A los dos que están de frente, les vemos vestir camisa de cuellos vueltos en pico y encima un chaleco de seda o raso liso, uno en color rojo y el otro amarillo, de doble botonadura, solapas triangulares y cuello de tirilla. Sobre el chaleco una chaqueta de seda o raso negro, sin cerrar. En uno de ellos además se puede apreciar que lleva una faja cruda en la cintura.

Pero es la indumentaria femenina, por su vistosidad, colorido y por haber dispuesto a las mujeres en primer término, la que toma todo el protagonismo. Las tres jóvenes están con la cabeza cubierta por una mantilla negra, orlada por una franja perimetral de terciopelo. Cubren los hombros, como prenda exterior, con un mantón de Manila, siendo uno de ellos en color amarillo de fondo y los otros dos crudos; los tres están profusamente bordados, con hilos de vivo y variado colorido, formando motivos vegetales y escenas que incluyen personajes chinos, al menos en los dos de fondo crudo. La saya exterior de las tres es de seda espolinada con motivos florales de variado color, siendo una de seda granate para el fondo, verde otra y roja la de la novia; esta última presenta como motivo espolinado la composición floral denominada *Carpio* y que es característica de la industria sedera valenciana. La novia sujeta en sus manos un abanico cerrado y la mujer situada en la parte izquierda lleva colgando en la muñeca un rosario de nácar; a esta última, además y como está de frente, le podemos ver las arracadas de esmeraldas con que adorna sus orejas. Como el volumen de la parte inferior nos indica, debemos suponer que bajo la saya exterior estas fragatinas han dispuesto al menos otras cinco prendas, tal y como acostumbra al vestir este traje y que

enumerándolas por su orden de colocación son: enagua de algodón, falda de muletón, falda de bayeta amarilla o roja, falda bajera de cuadros o rayas y sobreengua. La saya exterior de la novia, de fondo rojo, creemos que es una licencia que se tomó Viladrich quizás con el objeto de dar vistosidad al cuadro, ya que en el momento de la ceremonia religiosa lo correcto era que la saya fuera de seda negra, desprendiéndose de ella la mujer una vez que salía de la iglesia, luciendo entonces la saya que vemos, bien fuera de color rojo o crudo en su fondo.

Se ha optado por reproducir al natural el aspecto de la pareja de novios. Las prendas que conforman los dos trajes proceden en su totalidad de Fraga y se guardan en distintas casas, encargándose de reunir las Rosa Hernández y María Portolés, a quienes agradecemos su inestimable colaboración.

Trasladándonos a continuación a la provincia de Zaragoza nos vemos inmersos en el ambiente de un **Mercado de Zaragoza**, es decir, de la capital. Se trata de un lienzo de Joaquín Pallarés, *poblado por un anecdotario humano de lo más variopinto –baturros, burgueses, verduleras, criadas, amas de casa, un viejo músico ambulante, un cacharrero judío y un soldado que requiebra a guapas mozas, etc.– ante un escenario arquitectónico no menos ecléctico, pues hay casas con arcos conopiales, con lacerías mudéjares, con balcones de rejería, o con pobres ventanucos* (Lorente, 2009, pág. 86). Esa variedad de tipos responde a una sociedad urbana en la que conviven diferentes estamentos sociales, con distintas ocupaciones e inquietudes y también diferenciadas formas de vestir. A nosotros nos interesan especialmente las clases populares ya que son las mantenedoras de la indumentaria tradicional, y que en este cuadro están representadas por las vendedoras o verduleras, alguna criada que está comprando y por tres baturros. El más significativo de éstos últimos es uno que aún viste calzón y que asoma parcialmente detrás de una mujer de aspecto aburguesado o que sigue

la moda urbana de finales del siglo XIX; este hombre viste calzón y chaleco que parecen ser negros o azul oscuro, camisa blanca, faja negra, medias negras, alpargatas, pañuelo claro a la cabeza y una manta amarilla sobre un hombro. Los otros dos cubren la cabeza con un pañuelo rojo y de uno de ellos solo podemos ver la parte superior, apreciando que viste un chaleco marrón sobre una camisa y lleva en un hombro una manta de color marrón claro; el otro viste un chaleco negro sobre la camisa y ya luce pantalón en lugar de calzón; el calzado oscuro lo podríamos interpretar como abarcas de goma. Más amplia es la representación femenina, pudiendo observar que todas las mujeres de aspecto popular lucen sobre los hombros pañuelos o mantoncillos cortos, que no sobrepasan la cintura, y de diferentes colores; la verdulera de la zona central parece que lleva además un pañuelo de cuello. Bajo el mantoncillo dos mujeres visten un jubón confeccionado en tela negra; al resto le asoman las mangas de la camisa, por lo que podemos pensar que pueden llevar bajo el pañuelo un justillo, o bien una chambrá en lugar de la camisa, circunstancia que ya era habitual al menos en los ambientes urbanos en el año en que se pintó el cuadro. Las sayas son oscuras y se protegen con un amplio y largo delantal; cuentan con amplio vuelo y solamente se ven dos sayas enteras, una de ellas por detrás, dando la impresión de que sean de percal. El cabello se luce recogido en un moño, colocado más bajo que alto y dando la impresión en alguno de ellos de estar trenzado.

Desplazándonos por la provincia recalamos en primer lugar en Vera de Moncayo, donde se sitúa la escena que muestra **El presente. Fiesta popular en Moncayo (Aragón) la víspera del santo patrón**. La obra original es del pintor Valeriano Bécquer y se conserva en el Museo del Prado; dado que cuestiones técnicas y de conservación han impedido que podamos disfrutar de dicho original, presentamos una copia realizada a principios del siglo XX y que se guarda en una colección particular oscense. Nuestros comentarios sobre la indumentaria se refieren en

todo momento a la obra original, pudiendo darse pequeñas diferencias en algunos detalles.



El Presente. Valeriano Bécquer.
Museo del Prado

Valeriano Bécquer era hermano del poeta Gustavo Adolfo y ambos estuvieron viviendo en Veruela desde finales de 1863 hasta octubre de 1864; durante esa estancia realizó diversos dibujos y acuarelas que le sirvieron para pintar algunos cuadros, uno de ellos el que aquí nos ocupa. En él se muestra el día anterior a la fiesta de San Isidro, patrón de Vera de Moncayo, concretamente un momento posterior a la procesión, cuando delante de su casa una joven ofrece unas pastas a músicos y danzantes. Dicha joven es en quien más nos vamos a fijar, sobre todo en su vestido que está configurado por una camisa blanca sobre la que luce un corpiño elaborado en tela de color beige y del que solo vemos un lateral ya que está cubierto por un pañuelo blanco de batista de algodón que presenta una orla perimetral bordada y calada a base de motivos circulares; se trata de un bobiné bordado con motivos florales. De la mitad inferior

de su cuerpo solo vemos una saya de paño rojo adornada con un orillo inferior recortado a picos invertidos y que cuenta además con una lorza horizontal a media altura; por el volumen deducimos que debajo de esa prenda debe llevar un refajo, como era usual y se puede apreciar en varios dibujos de Valeriano. Y la saya está protegida con un delantal negro. En las piernas viste medias azules y calza alpargatas. Se ha peinado con un moño de picaporte ceñido en su centro con una cinta negra y parece que en su elaboración también se ha hecho una fina trenza en cada sien. Además se adorna con un collar formado por dos vueltas de cuentas circulares de azabache y unos vistosos pendientes. Del resto de los personajes destacan el mozo de primer término, que viste calzón y chaleco de paño negro, calzoncillos y camisa blanca, medias blancas que sujeta bajo la rodilla con atadores negros, calza alpargatas miñoneras y en la cabeza luce un pañuelo rojo colocado como una estrecha banda que ha anudado en la nuca, dispuesto de modo similar a los demás jóvenes; el elemento más significativo de su atuendo es posiblemente la botonadura doble de plata del chaleco, que igualmente puede verse en el tamborilero. Junto a ese mozo está otro ataviado con el traje de danzante de la localidad, con una faldilla sobre el calzón y sujeta por la faja.

El maniquí luce el atuendo femenino que vemos en esta obra, y se ha formado con algunas prendas antiguas, como es el bobiné, y otras de reciente confección reproduciendo las que se ven en el cuadro.

No nos alejamos mucho geográficamente ya que ahora visitamos la localidad de Borja a través del lienzo ***Jota en el santuario de la Misericordia*** realizado en 1894 por Baltasar González. En él se representa un momento festivo ambientado en la fuente del Santuario de Nuestra Señora de la Misericordia, ubicado en los montes próximos a Borja, y que posiblemente se diera en la romería que aún hoy se celebra el día 25 de agosto.

Se trata sin duda de la obra costumbrista más destacada del pintor, no sólo por ser la de mayor calidad pictórica, sino también por mostrar una escena de grupo en la que participa un gran número de personas y, sobre todo, por el detalle con que ha reflejado a cada individuo así como su indumentaria. Casi toda la gente que aparece viste al modo tradicional, pero González también ha incluido entre los espectadores situados en la zona superior de la fuente a algunos individuos ataviados según las tendencias de la moda europea imperante a finales del siglo XIX, y de aire más urbano. Centrándonos en la indumentaria tradicional, los hombres visten de *calzón*; lucen camisas blancas de mangas abullonadas, cuellos en pico y pechero con palas; encima un chaleco negro con solapas triangulares y cuello de tirilla, que se llevan sin cerrar pero introducidos en la faja; algunos hombres no lucen esta prenda. Las fajas son de color morado. Los calzones son negros y se marca una curiosa diferencia entre los que llevan los jóvenes, que son más cortos y abiertos, y los de los hombres de más edad, que son cerrados y no dejan ver el calzoncillo. Predominan las medias de color negro, pero hay cuatro casos que son de color azul, uno blanco y uno marrón; en varias ocasiones se aprecia el uso de atadores bajo la rodilla. El calzado para todos los varones es la alpargatas miñonera. En la cabeza es obligado el pañuelo, que se dispone como una estrecha banda perimetral, al parecer sin anudar pues no se distingue ningún nudo, excepto en un abuelo que está recostado en la fuente y lo lleva atado en un lateral dejando las puntas sueltas. Hay un único hombre que usa chaqueta, negra, dispuesta sobre el hombro derecho. Y son tres los que sobre el chaleco visten una blusa y los tres son músicos; dos de esas blusas son azules y una es verde; todas son cortas, con el faldón acampanado y adornadas con pespuntos oscuros. Y como complemento del vestir en la parte derecha vemos a un hombre con una manta de bandas azules sobre el hombro; un ejemplar igual o muy parecido lo tiene un músico.

Por lo que se refiere al vestir de las mujeres, cubren su torso con jubones de diferente color: negro, morado, marrón o verde; en ocasiones presentan aplicaciones en las bocamangas. Encima lucen todas un mantoncillo o pañuelo que no sobrepasa en su colocación la cintura y que parece ser siempre se dispone cruzando las puntas delanteras para llevarlas hacia la espalda; a la altura del cuello quedan muy cerrados, sin dejar apenas escote. La tipología de mantones es muy diversa, tanto en calidad como en colorido; hay mantones de seda bordada de tipo Manila o *ala de mosca*, otros parecen de merino bordado, otros de merino estampado, incluso diferenciamos alguna toquilla. Son bastantes las mozas que sobre el mantón y alrededor del cuello han colocado un pequeño pañuelo, anudado delante. Respecto a la mitad inferior del cuerpo, puede apreciarse en algunas mujeres el uso de una enagua blanca como prenda más interior y sobre ella la presencia de un refajo o saya bajera y finalmente la saya exterior. Esta circunstancia se puede ver en las bailadoras del centro de la escena, cuyas sayas están en movimiento, lo cual permite distinguir cada una de las prendas. Sayas exteriores las hay muy diversas, esencialmente en su colorido: rojo, granate, azul marino, azul claro o gris, marrón; las hay lisas, pero también estampadas; predominan no obstante las de tonalidad oscura o sufrida y nos da la impresión de que la mayoría están confeccionadas en percal estampado; son largas hasta el tobillo, van ribeteadas muchas de ellas en negro. Todas estas mujeres lucen delantales de gran tamaño, largos hasta casi la longitud de la falda y cubriendo toda la zona delantera y parte de los laterales. Y si los varones calzan alpargatas en su totalidad, las mujeres usan zapatos negros atados con una cinta mediante una lazada. Es uniforme el peinado de todas ellas, consistente en un moño trenzado, en una rosca. Como complementos o adornos solo se distinguen sencillos pendientes, algún broche o aguja para cerrar los mantones y algún abanico.



Pareja.
Baltasar González

En el proceso de realización de esta exposición hemos tenido acceso a un pequeño lienzo de Baltasar González, cuyas medidas son de 22 x 23 cm, que se guarda en una colección particular zaragozana, y que creemos es desconocido hasta este momento para los estudiosos de la obra del pintor borjano. Se trata de la representación de una pareja que aparece en *Jota en el santuario de la Misericordia*, estando el varón en actitud de sacar a bailar a la moza. Ellos son Pedro Rueda y Raimunda Arcos, que luego fueron los santeros encargados del mantenimiento del santuario y que mantuvieron una gran amistad con Baltasar González, motivo por el cual les hizo y regaló este pequeño cuadro en el que aparecen ellos solos, extrayéndolos del contexto de la obra de mayores dimensiones. En esta encantadora obra podemos fijarnos con mayor detalle en la indumentaria de ambos, dándose la circunstancia de que ha cambiado el color del delantal de la mujer, siendo ahora negro, mientras que en un principio era azul a cuadros. Agradecemos sinceramente a D. Roberto Rueda y su familia el haber podido acceder a esta pintura.



Detalle de la zona central del
cuadro de Baltasar González

A la hora de mostrar un traje materializado, de todos los que pueden elegirse en el cuadro de Baltasar González, se ha optado por el que luce la bailadora que está de espaldas. Destaca en este conjunto el mantón con que cubre los hombros, ejemplar antiguo de mantón de merino negro bordado en vivos colores, del modelo conocido como *del ramo*, por las flores que forman su decoración. La saya exterior está elaborada en una tela de percal de fondo color marrón con pequeñas estampaciones de flores en tono azul y se puede fechar en las últimas décadas del siglo XIX. Bajo ella viste un refajo de paño azul con decoración aplicada en la parte inferior de paño rojo y un orillo de trenzadera en marrón claro; y más abajo la correspondiente enagua de algodón. Cubriendo el torso lleva sobre la camisa de algodón, un jubón negro de reciente confección pero siendo copia fiel de un ejemplar antiguo.

Y finalmente nos trasladamos a la provincia de Teruel. Nos situamos en la localidad de Castelserás, donde Francisco Marín

Bagüés realizó **Las tres edades**. Para esta obra tomó modelos del natural, vecinas del lugar como la *Tía Somedigas* que aparece sentada con un recipiente de cerámica sobre las rodillas, o Antonia Gil que está en pie con la labor de punto entre las manos, o Francisca Barceló que se apoya en el hombro de la anterior, y la niña que no es otra más que la sobrina del pintor, Leopoldina Inglés. Marín Bagüés hizo dos versiones de esta obra, la primera de ella en 1905 y la segunda en 1950, siendo ésta la que presentamos en esta muestra; las dos son prácticamente idénticas, salvo el cambio de alguna tonalidad en determinadas prendas y cambiando ligeramente el tamaño. En 1919 pintó otro cuadro con el mismo tema y título, pero de estilo menos académico y colores mucho más vivos, siendo una obra más creativa y simbolista. La indumentaria que lucen estas mujeres es la que llevaban habitualmente, a diario, en su quehacer cotidiano: las sayas y delantales son lisos, el torso lo cubren con chambras de diferente color y encima llevan mantoncillos cortos de merino en color aceite, o marrón con una cenefa o banda perimetral en color más claro, o a cuadros. Pero lo que más nos llama la atención son unos pequeños detalles: En primer lugar que dos de las mujeres se han peinado con una rosca trenzada que rematan en su parte alta con una lazada hecha con una cinta negra; este peinado, con esa lazada, en la vecina ciudad de Alcañiz es característico del traje que se conoce como de *labradora*, y recibe el nombre de *quiquiriquí*, precisamente por la cinta negra que se emplea para sujetar la coleta inicial del moño y que una vez terminado se recupera para formar ese lazo; no es extraño que en Castelserás, que solamente dista seis kilómetros de Alcañiz, se peinaran de forma similar. A la niña se le ha puesto una cinta roja en lugar de negra. Y también es curioso que la mujer sentada calce unas alpargatas características también de la mujer alcañizana.



Alcañizana con quiquiriquí.
Detalle de una fotografía
de principios del siglo XX

Hemos elegido precisamente a la *Tía Somedigas* para recrear y materializar su atuendo. El maniquí se ha vestido con algunas prendas antiguas procedentes de Castelserás, como es la recia saya de paño en color azul o el refajo y la enagua que lleva por debajo, y los manguitos. Pero también se han empleado prendas de reciente confección que son copia fiel de originales antiguos, como es la chambrá que cubre el torso realizada en percal estampado de color granate o el mantoncillo marrón a cuadros. Nuestro más sincero agradecimiento a Mercedes Insa por su colaboración.

Y la exposición termina con el mismo artista con el que empezó, Juan José Gárate, con su obra titulada **Novios** y que reproduce a una joven pareja de su localidad natal, Albalate del Arzobispo, en actitud de paseo, cogidos del brazo. El varón está tocado con un pañuelo rojo que tiene alguna raya negra y que ha anudado en su sien derecha, dejando las puntas sueltas hacia abajo. Viste camisa de hilo con un pequeño cuello vuelto y encima un lujoso chaleco de doble botonadura, solapas triangulares y cuello de tirilla, confeccionado en su parte delantera con una tela de pana brocada con un diseño a cuadros formado por rayas moradas

que se entrecruzan sobre un fondo negro; todavía se conservan en muchos lugares de Aragón chalecos muy similares, pues parece ser que ese tipo de tela tuvo gran aceptación para elaborar esta prenda. A la cintura luce una faja de color granate claro y que nos atrevemos a aventurar que pueda ser de seda, y que cubre la parte superior del calzón que es negro. Se adivina un poco de una media, que es blanca y lisa. La muchacha viste de fiesta. En primer lugar destaca una vistosa saya de seda azul celeste que presenta decoración de pequeños motivos rameados dorados. Pero la prenda que más presencia tiene es el mantón con que cubre los hombros: es un ejemplar elaborado en seda y con un diseño de bandas y franjas de distintos colores y dibujo que forma una retícula de grandes cuadros; predominan en él los tonos azules claros y dorados; corresponde a uno de los tipos de mantones que se agrupan como *de gro*, por la calidad del hilo de seda empleado al tejerlo. Lo luce cerrado solamente en la parte alta del escote, quedando luego las dos puntas de lanteras sueltas y ligeramente abiertas, lo que nos permite observar la saya. Gárate no nos da ninguna referencia a la prenda que pueda llevar bajo el mantón, pero nos enseña un brazo sin cubrir al menos hasta casi el codo. Lo lógico es que con ese tipo de mantón vistiera bajo él un jubón, con su manga larga, pero no es así. Por tanto debemos suponer que al menos llevaría una camisa de media manga o manga corta y sobre ella un justillo, o bien una chambra, igualmente de manga corta. Se adorna con unos vistosos pendientes rematados por una perla colgante y al cuello luce una joya o sofocante, con una esmeralda central, y que se sujeta con una cinta negra. Está peinada con un moño de rosca trenzado, rematado en su parte alta por una lazada hecha con una cinta negra, similar a como hemos visto en otros ejemplos en Castelserás.

El maniquí intenta reproducir nuevamente el atuendo femenino que vemos en el lienzo. Destacan en él por un lado una saya de seda en color azulón, que en esta ocasión es lisa, sin decora-

ción alguna; eso sí, se trata de una prenda original, fechada en las últimas décadas del siglo XIX. Algo más moderno, aunque solamente una veintena de años, es el mantón de gro, muy similar al que plasmó Gárate, aunque no totalmente igual; procede de Alcañiz, dado que no hemos podido localizar ningún mantón de este tipo en Albalate del Arzobispo. Gracias a Alicia Juste. Nos hemos tomado la licencia de vestir a esta joven con un jubón bajo el mantón, ya que en nuestra opinión era la opción más correcta a la hora de vestir de fiesta y con un mantón semejante, a pesar de que Gárate no lo reflejara así.

Queremos terminar estas líneas con dos apreciaciones que consideramos importantes.

Una de ellas es que serán evidentes pequeñas diferencias entre los trajes que visten los maniqués y la imagen que tratan de materializar. Hay que tener en cuenta que se ha hecho lo posible por lograr prendas idénticas a las que se ven en los cuadros, pero no siempre ha sido posible. Y en ello ha influido que también se ha querido dar preponderancia a que las prendas fueran antiguas y que además procedan del lugar en que se emplaza cada escena. Conjugar esos tres aspectos ha propiciado el resultado final.

En segundo lugar, los trajes que se muestran, tanto en las obras pictóricas como en los maniqués, son una representación del vestir en diferentes lugares de Aragón a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Pero en ningún momento deben ser entendidos como modelos únicos, a modo de uniformes, de cada localidad, sino como un testimonio de la variedad de la indumentaria aragonesa tradicional. El cuadro de Baltasar González incluido en esta muestra es un preclaro ejemplo, en el que se ve en torno a una veintena de mujeres borjanas de aspecto muy variado y colorista, aunque siguen unas mismas pautas o esquema en su forma de vestir. Deseamos que cunda el ejemplo.

BIBLIOGRAFÍA

AZPEITIA BURGOS, Ángel

Marcelino de Unceta. Ibercaja. Zaragoza, 1989

JJ. Gárate (1870-1939). Donación de doña Concepción Gárate López. Diputación General de Aragón. Zaragoza, 1991.

GARCÍA GUATAS, Manuel

Francisco Marín Bagüés (1879-1961). Exposición conmemorativa del centenario de su nacimiento.

Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1979.

Francisco Marín Bagüés. Su tiempo y su ciudad (1879-1961).

Colección Mariano de Pano y Ruata, nº 24. Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza, 2004.

HERNÁNDEZ GALICIA, Rosa

Fraga, rica en indumentaria tradicional. Asociación cultural Amics de Fraga. Huesca, 2008.

LOMBA, Concha y TUDELILLA, Chus

Viladrich. Primitivo y perdurable.

Ayuntamiento de Fraga, Generalitat de Catalunya, Gobierno de Aragón, Ibercaja. Zaragoza, 2007.

LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (ed.)

Zaragoza vista por los artistas. 1808-2008. Fundación Zaragoza 2008. Zaragoza, 2009.

MANEROS LÓPEZ, Fernando

Indumentaria tradicional en Castelserás, en *Al-Qannis, Taller de Arqueología de Alcañiz*, nº 7, pp. 157-212. Teruel, 1997.

Baltasar González. Indumentaria tradicional en Borja, en *Pasarela. Artes Plásticas*, nº 9, pp. 24-30. Zaragoza, 1998.

Miguel Viladrich. El vestir tradicional en Fraga, en *Pasarela. Artes Plásticas*, nº 10, pp. 57-62. Zaragoza, 1999.

MARTÍNEZ CALAHORRA, Juan Carlos

El pintor borjano Baltasar González Ferrández. Catálogo de su obra. Centro de Estudios Borjanos. Zaragoza, 2010.

OLIVÁN BAYLE, Francisco

Juan José Gárate (1870-1935). Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza, 1983.

ZAPATER, Alfonso

Juan José Gárate. Recuerdos y vivencias. Colección Boira, nº 45. Ibercaja. Zaragoza, 2003.

FUERA DE LIENZO

Pintura e indumentaria aragonesa

2 JUAN JOSÉ GÁRATE. *Copla heroica*, 1902 -1924. Óleo sobre lienzo, 195 x 220. Colección Ayuntamiento de Zaragoza





MARCELINO DE UNCETA. *Ansotana*, 1850-1878. Óleo sobre lienzo, 40 x 21. Colección Museo de Zaragoza



Traje femenino de ceremonia de Ansó



MIGUEL VILADRICH. *La boda de Fraga*, 1918. Óleo sobre tabla, 197 x 201. Colección Ayuntamiento de Zaragoza



Trajes de novios de Fraga



LEÓN ABADÍAS. *Un trabajador aragonés con su perro*, ca. 1861. Óleo sobre lienzo, 197 x 139. Colección Museo de Huesca



JOAQUÍN PALLARÉS. *Mercado de Zaragoza*, 1892. Óleo sobre lienzo, 56 x 74. Colección particular



Anónimo. *El presente*, 1865 (Copia del original de Valeriano Bécquer). Óleo sobre lienzo, 61 x 50,5. Colección particular



Traje de fiesta femenino de Vera del Moncayo



BALTASAR GONZÁLEZ. *Jota en el Santuario de la Misericordia*, 1894. Óleo sobre lienzo, 90 x 160. Colección Museo de Zaragoza



Traje de fiesta femenino de Borja



FRANCISCO MARÍN BAGÜÉS. *Las tres edades*, 1950. Óleo sobre lienzo, 197,5 x 139,5. Colección Ayuntamiento de Zaragoza



Traje de diario femenino de Castelserás



JUAN JOSÉ GÁRATE. *Los novios*, 1914. Óleo sobre lienzo, 100 x 67. Colección particular



Traje de fiesta femenino de Albalate del Arzobispo

Este catálogo
editado con motivo de la exposición
FUERA DE LIENZO
Pintura e indumentaria aragonesa
se acabó de imprimir en los talleres
de Artes Gráficas Con Otro Color
de Zaragoza
el día 31 de julio de 2012



