

Las provincias españolas bajo la apariencia femenina: un ejemplo de la representación de las identidades territoriales durante la segunda mitad del siglo XIX

The Spanish provinces under the female appearance:
an example of provincial identities representation
during the second half of the 19th century

José Miguel LÓPEZ CASTILLO

Universidad de Murcia

jm.lopez@um.es

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i18.5893>

Recibido: 14-IV-2019

Aceptado: 5-VII-2019

RESUMEN: La construcción de la identidad es fruto del devenir histórico, cultural y económico de un pueblo. En este caso, las identidades provinciales de España han participado de diferentes aspectos contextuales que han ido afianzando un prototipo popular femenino identificador en el último tercio del siglo XIX. Gracias a las aportaciones artísticas y literarias que se desarrollaron durante el Romanticismo, podremos comprender cómo evolucionaron en el contexto y la cultura visual de la España finisecular y canovista unos tipos que mostraron las principales señas de identidad por medio de su indumentaria tradicional.

Palabras clave: Territorios; identidades; cromolitografías; alegoría; apariencia femenina; indumentaria tradicional.

ABSTRACT: The construction of identity is the result of the historical, cultural and economic development of a people. In this case, provincial identities from Spain have participated in different contextual aspects which have been strengthening a popular female prototype identifier in the last third part of the 19th century. Due to the artistic and literature contributions that were developed during the Romanticism, we may understand the context and the visual culture of the finisecular and canovista Spain as evolved types which showed the main signs of identity through the traditional clothing.

Keywords: Territories; identities; chromolithographies; allegory; female appearance; traditional clothing.

En las provincias de la España del último tercio del siglo XIX comienza a cristalizar una conciencia individualista que subyacía en los preceptos del Romanticismo y que, a su vez, enlazaba con los pensamientos ilustrados del siglo anterior. Todos estos matices, artísticos, históricos o literarios, vienen

a redundar en un mismo fin: la exaltación de lo autóctono. De esta manera, y desde los albores de la centuria romántica, tanto las provincias, herederas en la mayoría de los casos de los antiguos reinos, como la propia nación comienzan a definir una identidad

fundamentada, generalmente, en la tradición popular.

La Nueva Planta, trazada por Felipe V durante la guerra de Sucesión, en el reinado de Isabel II constriñe sus contornos y experimenta una sublimación ideal como consecuencia de la confluencia entre el perfeccionamiento de una administración unificada y el nacionalismo¹. Desde la división territorial de Javier Burgos ya se comenzaron a experimentar unas doctrinas políticas para la defensa de los intereses locales –el denominado provincialismo– que subyacen en la base de los regionalismos y nacionalismos finiseculares². Finalmente, la consecuencia de la Modernidad y la consolidación del pensamiento liberal llevó a la creación de una historiografía por parte de las élites, siendo este hecho uno de los pilares básicos sobre los que se asentó la identidad nacional³. Ese punto de vista de lo identitario también corrió en paralelo a la idea de lo provincial, pues, según el planteamiento de Reyero, la provincia, como parte integrante de la nación, tuvo que mostrar sus principales singularidades, de este modo muchas de las representaciones visuales de estos territorios se difundieron dentro y fuera sin impedir que estas imágenes fuesen tomadas como iconos únicos⁴. En este estudio, intentaremos incidir en cómo se ha visualizado en ciertas imágenes femeninas costumbristas

¹ Joaquín Tomás Villarroya, José María Jover Zamora y Ramón Menéndez Pidal, *La era isabelina y el sexenio democrático (1834-1874)* (Madrid: Espasa-Calpe, 1981), 78.

² Bruno Camus Bergareche, “La historia del término provincia y sus derivados en español”, en *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, coord. por Jesús María Barraón y José Antonio Castellanos (Madrid: Silex, 2016), 23.

³ Jesusa Vega, *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX* (Madrid: Ediciones Polifemo, 2016), 19-20.

⁴ Carlos Reyero, “‘No hay todo sin partes’. El reconocimiento visual de la provincia en el siglo XIX”, en *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, coord. por Jesús María Barraón y José Antonio Castellanos (Madrid: Silex, 2016), 255.

un prototipo de indumentaria ideográfica y, al mismo tiempo, ver cómo estas representaciones han quedado como el soporte patrimonial que ha identificado a la sociedad de un determinado territorio en base al traje regional⁵.

En el proceso español comprobaremos que, a partir del último tercio del siglo XVIII, en algunas manifestaciones artísticas se comienza a codificar la representación de las significaciones y virtudes de los antiguos reinos. Hablamos en este caso de la *Colección de trajes de España* (1777), de Cano y Olmedilla, y la configuración del naciente Costumbrismo en España. Veremos, pues, que los personajes de este repertorio darán como resultado a determinadas figuras arquetípicas del Costumbrismo romántico. El peso de esta colección, como sus afinidades iconográficas, estilísticas y estéticas, se podrá traducir en las siguientes décadas en de las diversas reinterpretaciones realizadas por Rodríguez, Ribelles, Carrafa, Gamborino o Giscard⁶. En base a estos tipos, se fueron construyendo unos modelos de filiación provincial o nacional que pusieron en relieve la necesidad de crear una identidad visual para la gente de clase popular fundamentándose en sus costumbres o indumentaria. De esta suerte, el pueblo pasaría ser el reflejo expresivo de lo nacional, en contraposición a la uniformidad de las élites españolas⁷. En efecto, fue en las artes, entre otros asuntos, donde la imagen desempeñó un protagonismo primordial en la construcción de la identidad provincial⁸.

A mediados del siglo XIX comenzamos a ver que, tanto en prensa, literatura o poesía,

⁵ Vega, *Pasado y tradición...*, 19.

⁶ Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos (1777-88)*, ed. por Valeriano Bozal (Madrid: Ediciones Turner, 1988), 9-15.

⁷ Álvaro Molina y Jesusa Vega, *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004), 163.

⁸ Reyero, “No hay todo...”, 263.

se ilustran ciertas obras de cariz costumbrista con los tipos populares representativos de cada provincia, pero ya con unos marcados matices diferenciadores que muestran la filiación a su lugar de procedencia. Asistimos desde los inicios de esta centuria a la aparición de diversas publicaciones periódicas de relevante importancia, pues estas ayudaron a conformar una poderosa cultura de la imagen. Recordemos una de las pioneras, *El Semanario Pintoresco Español*, revista creada en 1836 por Mesonero Romanos⁹.

Tampoco debemos pasar por alto la visión que el ideal romántico proyectó de España hacia el resto de los países de Europa. Esta imagen ya venía alimentada por otros acontecimientos previos: la Ilustración con un estado centralizado y unificado, las diferentes tensiones y experiencias del Barroco o el Siglo de Oro, por ejemplo. Sin estos precedentes, no se llegaría a concebir la cultura española y la conformación de la imagen de España y lo español¹⁰. En términos generales, estos asuntos crearon una imagen exterior negativa, aunque finalmente ese mito decadente cambió la visión hacia una perspectiva más positiva, pero solo de forma aparente. Los preceptos del Romanticismo dejaron paso a una visión superficial de un país singular, de costumbres y valores chocantes que se alejaban del incipiente progreso europeo. Era el mito de la España como cruce de caminos, la asimilación de lo exótico, del orientalismo... Como decía Víctor Hugo: "España era medio africana y África medio asiática"¹¹.

⁹ Bernardo Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX* (Santander: Universidad de Santander, 2001), 105.

¹⁰ José María Jover Zamora, Guadalupe Gómez-Ferrer y Juan Pablo Fusi Aizpúrua, *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)* (Madrid: Ediciones Debate, 2001), 80.

¹¹ Juan Carlos Jiménez Redondo, "Imagen exterior, identidad nacional y concepto de potencia en la España de Entreguerras. Una revisión del tópico de la diferencia", *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, n.º 85 (2014), 83-106.

De este modo, y gracias a la gran cantidad de relatos de los viajeros que visitaron nuestro país, principalmente franceses e ingleses, tales como Hugh James Rose, Eugene Poitou, Charles Davillier, Samuel Manning, Émile Bégin o George A. Hoskins, entre otros, se fue modelando una identidad de "lo español"; es decir, los propios extranjeros también ayudaron, por lo general, a conformar los rasgos más singulares y los tipismos de España y las provincias que visitaron en base al carácter de la gente del pueblo, entre otros muchos asuntos. Sin lugar a dudas, la literatura de viajes también nos ha servido como una fuente excepcional para el estudio y conocimiento de la cultura española del siglo XIX, pero, al mismo tiempo, el propio español también comenzó a ir modelando una imagen de sí mismo que le ayudó a materializar sus principales cualidades autóctonas. Si bien muchos de estos relatos muestran una visión no objetiva de España, algunos visitantes sí que se percataron de sus divergencias territoriales, principalmente aquellos que mantenían un contacto directo durante un prolongado tiempo con la sociedad española de aquel siglo. Un de ellos fue el hispanista inglés Richard Ford, el cual aseguraba que:

"el conglomerado de la monarquía de España se compone de muchas provincias diferentes, cada una de las cuales formó en otros tiempos reino aparte e independiente. Aun cuando todas ellas están ahora unidas por matrimonio, herencia, conquista y otras circunstancias bajo una sola corona, las diferencias originarias, tanto geográficas como sociales, siguen siendo prácticamente las mismas de entonces. El idioma, la ropa, costumbres y carácter local de los naturales no varían menos que el clima y los productos del suelo [...]. Nada resulta más vago e inexacto que dar por supuesta la existencia de una sola cosa de España o los españoles que pueda ser aplicada por igual a todas sus heterogéneas partes integrantes"¹².

¹² Richard Ford, *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales*. Trad. por Jesús

El “exótico” indumento de la sociedad rural de la España ochocentista fue uno de los atractivos para aquellas élites europeas, pero también para un sector español que fundamentaba sus preceptos en estos asuntos: los costumbristas. Por esta razón, debemos partir de una premisa esencial para comprender con exactitud una parte importante de este trabajo: ¿qué es la indumentaria tradicional? Lo que hoy en día entendemos o identificamos como indumentaria tradicional, popular o regional, correspondiente a una región, comarca o lugar, no tenemos que remontarlo, históricamente hablando, más lejos del siglo XVII; aunque será en las siguientes centurias cuando cobrará el valor conceptual que hoy en día presenta¹³. Estas dos ideas, indumentaria tradicional o indumentaria regional, tienen unos marcados matices que los diferencian entre sí, aunque *a priori* puedan tener un mismo significado veremos que no es así. El indumento tradicional fue el traje utilizado por la totalidad de la población española y europea durante los últimos trescientos años. En realidad, el traje regional es un ejemplo estandarizado e institucionalizado de una forma de vestir que las diversas generaciones han pasado a considerar como un símbolo identitario de su cultura. Este último difiere del indumento tradicional en que, efectivamente, no representa a cómo el común de la población vestía a diario¹⁴, el traje regional fue una construcción cultural que se ha perpetuado hasta la actualidad mediante nuevas interpretaciones según los cambios históricos o intereses políticos¹⁵.

Pardo (Madrid: Turner, 1982), 17.

¹³ Fernando Maneros López, “La indumentaria de los aragoneses según viajeros de los siglos XVIII y XIX”, en *Caminos y comunicaciones en Aragón*, coord. por María Ángeles Megallón Botaya (Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 1999), 183-197.

¹⁴ Irene Seco Serra et al., *La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular* (Soria: Diputación de Soria, 2015), 37.

¹⁵ Molina y Vega, *Vestir la identidad...*, 164.

Esta indumentaria estaba compuesta por formas anacrónicas a las que se les fue superponiendo, de una forma gradual, otros elementos modernos, los cuales llegaron a ser finalmente una lejana transcripción de su original¹⁶. Sobre el devenir de esta categoría de indumentaria, José Puiggarí ya apuntaba a finales del siglo XIX que la proliferación de las modas internacionales había destruido el individualismo de ellas en su parte más autóctona, la que dio durante muchos años a regiones, ciudades y pueblos su sello subjetivo en base a sus costumbres y al modo de ser social¹⁷. Tal a estos cambios, durante la segunda mitad del siglo XIX, literatos y artistas militantes del Costumbrismo denunciaban precisamente la pérdida de los valores singulares del indumento tradicional en España. Dentro de la parte artística de esta corriente, hoy podemos constatar unas representaciones que en ciertos casos tienen valor de autenticidad, si bien en otros las hay que deliberadamente han querido embellecer la realidad a merced de esa búsqueda premeditada de los particularismos locales. En palabras de Carmen Bernis, estas últimas se deben, esencialmente, a la estela romántica que invadió la Europa del siglo XIX en la búsqueda de lo exótico de cada región española¹⁸.

Dentro del aparato alegórico, el estado moderno también conformó un discurso visual que emanaba, en gran parte, de los modelos de la Antigüedad. El apasionamiento hacia la mujer que se percibió durante esta centuria permitió caracterizar a las provin-

¹⁶ Fermín Pardo Pardo, *Museo Municipal de Requena. Aproximación a la indumentaria tradicional en el Campo de Requena-Utiel. 1789-1914* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1997), 3.

¹⁷ José Puiggarí, *Monografía histórica e iconografía del traje* (Valladolid: Maxtor, ed. fac. 2008), 265.

¹⁸ Carmen Bernis, “Los trajes populares”, en *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, Tomo II, dir. por Gonzalo Menéndez-Pidal (Madrid: Gonzalo Menéndez-Pidal y Centro de Estudios Constitucionales, 1989), 418.

cias y a la nación como un ser vivo¹⁹. Sin duda, con el inicio del pensamiento romántico, según la opinión de Jover, Gómez-Ferrer y Fusi, la literatura y las artes acuñan unos arquetipos femeninos que estarán presentes durante todo el siglo XIX hasta bien adentrado el XX. Por supuesto, a estos modelos de mujer se le atribuía una identidad íntegramente asociada a su función doméstica, pasando por alto sus facultades intelectuales²⁰. Al hilo de lo expresado, hemos de puntualizar que, gracias a esa incesante búsqueda europea por lo extraño, España también reprodujo centenares de pinturas de mujeres exóticas como, por ejemplo, las gitanas, a modo de pretexto etnográfico autóctono por patentar unos tipos singulares²¹.

En base a todos estos preceptos, la tradición se comenzó a incluir dentro de los diferentes programas iconográficos durante reinado de Isabel II. Surge en este periodo la representación de las provincias, en el sentido administrativo propiamente dicho. Si bien los antiguos reinos y principados no eran provincias, a veces se mencionaban como tales. De hecho, el término “provincia” se empleaba en ciertas ocasiones como sinónimo de país, región o zona geográfica integrada en concepto político más amplio. En la era isabelina estos nuevos territorios quedaron representados por “comparsas” vestidas a la usanza tradicional en diversas efemérides reales en Madrid: en 1843 para la celebrar la mayoría de edad de Isabel II, en 1846 con ocasión de la doble boda real²²

¹⁹ Carlos Reyero, *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1870* (Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2015), 47-65.

²⁰ Jover Zamora, Gómez-Ferrer y Fusi Aizpúrua, *España: sociedad...*, 96.

²¹ Lou Charnon-Deutsch, “Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX”, en *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, coord. por Iris M. Zavala (Barcelona: Anthropos, 1996), 71-72.

²² *El Herald*, 12 de octubre de 1846, 2; *El Tiempo*, 13 de octubre de 1846, 2; *El Semanario Pintoresco Español*, 18 de octubre de 1846, 335.

o en el arco levantado en el Congreso de los Diputados cuando la reina visitó la basílica de Atocha en 1852 tras el nacimiento de su hija. En esta última ocasión, además de los escudos provinciales, también quedó representado el pueblo por figuras vestidas con los diferentes trajes regionales²³. Recordemos, además, que décadas más tarde, en enero de 1878, para la boda de Alfonso XII con María de las Mercedes de Orleans también estuvieron presentes otras comparsas ataviadas con el traje autóctono de cada provincia²⁴. En definitiva, a lo largo de este siglo quedan unidos tres conceptos a modo de identidad territorial: provincia, traje regional y pueblo, de esta manera los gobernantes querían preservar en fiestas e imágenes a los tipos, sus trajes y costumbres que consideraron propias de cada territorio y que poco a poco iban desapareciendo de los ámbitos rurales de España²⁵.

A modo de ejemplo, basaremos la parte visual de este estudio en las láminas de la obra *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas (1872-1873)*²⁶, pues apreciaremos cómo se cartografía el mapa provincial de España mediante unos tipos vestidos con la indumentaria regional, en este caso personificados por la mujer de cada comarca. La obra, editada por Miguel Guijarro²⁷ y prolo-

²³ Reyero, *Monarquía...*, 47-65.

²⁴ *La Correspondencia de España*, 26 de enero de 1878, 1.

²⁵ Reyero, “No hay todo...”, 274.

²⁶ Para este estudio nos centraremos en los tomos I y II, los cuales versan sobre las mujeres españolas.

²⁷ La imprenta y librería de M. Guijarro se distinguió por el tamaño y la ambición de algunas de sus empresas editoriales. Sin duda, una de las obras en la que se muestra el esmero en las ilustraciones es en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. Esta publicación la podemos situar en la tradición de las colecciones costumbristas, la cual se distingue por su amplio volumen, tres tomos en un folio de más de 42 cm., como por las grandes calidades tipográficas e iconográficas. En Marie Linda Ortega, “Algunas noticias del editor madrileño Miguel Guijarro y de sus colaboraciones con Francisco Ortego”, en *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Bo-*



▪ Fig. 1. José Reinoso, Provincia de Álava (detalle). Segunda mitad siglo XIX. De España Geográfica histórica ilustrada. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

gada por Cánovas del Castillo, nos introduce, desde la representación femenina de la provincia y el contexto social y político en el que se encuadra, en la óptica de los tópicos más propios de la España costumbrista previa a la Restauración, en base a cómo vestían las mujeres de clase popular, entre otros muchos asuntos relacionados con la vida de las féminas españolas. Esta ambiciosa producción literaria, debido a su gran tamaño y miras editoriales, también nos revela aspectos iconográficos que por sus también características pedagógicas alcanzaron los imaginarios sociales españoles finiseculares. El editor eligió el tema femenino para ejemplificar los asuntos relacionados con la política del momento: España, durante este periodo, sufría las últimas pérdidas coloniales. Pérdidas que hicieron una profunda mella en el decadente ambiente patrio español²⁸. No es la única obra en la que se muestra esta temática costumbrista, además de que tampoco era una novedad durante aquel tercio del siglo, pues también se había realizado una ingente cantidad de obras pictóricas y fotográficas de este género.

Otro ejemplo de este modelo de láminas en libros ilustrados, dentro del contexto histórico-político en el que nos estamos moviendo, lo hallamos en la *España Geográfica*

trel, coord. por Jean Michel Devois (Francia: Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2005), 151-164.

²⁸ Edméa Ribeiro, "Falando de política na Espanha oitocentista: Las mujeres españolas, portuguesas y americanas, IX Encontro Internacional da ANPHLAC (Associação de Pesquisadores e Professores de História das Américas) (Goiânia, 26 julho a 29 julho, 2010), 3.

histórica ilustrada (segunda mitad siglo XIX), de Francisco Boronat y Satorre y José Reinoso (Fig.1). En este atlas de 49 mapas se muestra la división territorial de España con sus correspondientes mapas políticos, una vista de la capital de la provincia en la parte inferior y los tipos regionales en la parte superior, los cuales enmarcan el escudo provincial junto a varios elementos alegóricos. Estos símbolos, sin duda, hacen referencia a la grandeza de la nación española y a los frutos y aportaciones que esta ha dado a la historia. Este asunto tiene mucho que ver con la edificación de la identidad de cada provincia en base al progreso, puesto que así quedaba reconocida en la medida que ese progreso se hacía patente²⁹. En todas las ilustraciones la secuencia iconográfica es idéntica: a la izquierda las alegorías de la ciencia, las artes, la industria y el comercio. A la derecha, mediante trofeos militares, los triunfos en batallas y conquistas de la legendaria historia de España.

Todos estos emblemas constituyen el marco sobre el que se inserta el escudo provincial, los tipos regionales y una cartela donde se reseñan a los personajes más ilustres que cada provincia aporta a la cultura española como, por ejemplo, Trajano en Sevilla, Jaime el Conquistador en Barcelona o Cervantes en Madrid, entre otros. Además de ser unas representaciones adecuadas para los grandes tópicos asociados a la política española de finales del ochocientos, se intenta exaltar la imagen del estado y sus

²⁹ Reyero, "No hay todo...", 262.

valores más representativos en base a estos territorios, por lo tanto, todo lo que rodee su imaginario hace provincia³⁰. Lo interesante, lo sugestivo, sin lugar a dudas, es que muchos de estos tipos populares están copiados de fotografías o grabados anteriores, otros se realizaron *ex profeso* para dicha obra. Sirva de ejemplo el huertano representado en el escudo de Murcia, el cual está tomado de una fotografía de Jean Laurent, posiblemente, de la década de los sesenta del siglo XIX.

Por acotar en espacio, haremos una exigua selección de las cincuenta y una láminas del volumen dedicado a las mujeres españolas para realizar un análisis general del traje regional en España, pues consideramos que muchas de las representaciones que muestra la obra de Miguel Guijarro evidencian similitudes que podremos examinar al dividir el país en cuatro partes. Para este caso, hemos escogido aleatoriamente siete ilustraciones de distintas zonas geográficas del territorio español de las que se ejemplifican ciertos patrones comunes según el territorio representado: la malagueña y la jienense, para contrastar el vestido popular de las provincias del sur; de la zona del levante y del Mediterráneo la murciana y la tarraconense; la mujer de Badajoz para la Meseta Central y, por último, para la zona norte la maragata de Astorga y la ansotana de la provincia de Huesca. Estas dos últimas mantienen unos modelos de indumentaria que, como reseñaremos más adelante, expresan unos rasgos que difieren del resto de provincias españolas.

Asimismo, debemos incidir en el valor artístico de estas obras ya que fueron realizadas por algunos de los más prestigiosos artistas del género pictórico costumbrista español: Joaquín Agrasot, José Vallejo, Manuel Castellano o Nicolás Ruiz de Valdivia, entre otros³¹. Todos ellos retrataron desde

³⁰ Reyer, "No hay todo...", 263.

³¹ Estas láminas se realizaron en dos talleres, uno en Málaga, *Litografías Fausto Muñoz*, y el otro en Barcelona, *Establecimiento de Litografía de los Andaluces*. En este último aparece la firma de "Pujadas" que está asociada a

su perspectiva, en ocasiones un tanto edulcorada, en otras un tanto más realista, la indumentaria que consideraron más representativa de cada ciudad o comarca. En determinados casos, algunos de estos pintores se encargaron de retratar a las mujeres de las provincias que estaban vinculadas a su lugar de nacimiento. Agrasot, por ejemplo, natural de Orihuela, realizó los tipos femeninos de las provincias de Alicante, Murcia y Valencia. Por lo general, la extensa nomenclatura de artistas que se exponen en esta obra, románticos, costumbristas, realistas..., se repartieron la geografía española para dibujar los rasgos femeninos más peculiares y elocuentes y sus modos de vestir.

El grueso de esta gran empresa, la parte literaria, fue realizada por lo más granado de la retórica española. En este caso se debía exaltar la belleza, atributos somáticos, indumentaria, identidades y valores de las mujeres españolas: "[...] pero hay que advertir que las mujeres, todavía más que un sér físico, son un puro concepto estético, y los conceptos ya se sabe que no llegan á viejos"³². Muchos de estos poetas, dramaturgos, escritores, periodistas o novelistas que escribían sobre alguna provincia también estaban vinculados, en ciertos casos, a estos territorios por nacimiento, cercanía, afinidad o por alguna otra cuestión. Entre el ilustre elenco de literatos que nos presenta esta obra destacamos, a modo de ejemplo, a Emilio Castelar, José Luis Albareda, José Selgas y Carrasco, Salvador López Guijarro o Enrique Pérez Escrich. Este libro aunó a una extravagante nómina de autores, todos ellos de diferentes ideologías –conservadores, liberales, monárquicos, republicanos–, pero con un mismo fin: mostrar la diversidad de identidades

la de los pintores más famosos que colaboraron en esta obra como Martí, Agrasot, Casado, Bécquer, Pellicer, Vallejo, Francés o Múgica. En Ortega, "Algunas noticias...", 151-164.

³² Antonio Cánovas del Castillo, "Prólogo", en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo I, ed. por Miguel Guijarro (Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873), 2.

de las provincias españolas en base a las cualidades de la mujer. Como dato curioso, hay que puntualizar que ciertos escritores ya comenzaban a denunciar el atraso de la mujer con respecto al hombre, como el analfabetismo, la limitación social que sufrían, etc. Un ejemplo muy concreto sobre esta crítica lo hacía el escritor Pedro María Barrera en favor de sus paisanas jienenses: “[...] la mujer vive en un lamentable abandono intelectual, que la despojaría de muchos de sus naturales encantos [...]”³³. Si bien se atisba cierto progreso en sus palabras, la realidad era muy diferente, al igual que la realidad de esta obra pensada y elaborada por hombres para el consumo burgués del siglo XIX.

Sin ahondar en demasía en la parte literaria, es necesario señalar que además de describir el carácter, la fisonomía o la indumentaria de la mujer, también se enaltecen los rasgos más originales de la ciudad o ciudades más importantes de cada provincia: monumentos, tradiciones, costumbres, usos o ritos más notables. En estos momentos se pretendía proseguir con los ideales de la monarquía que ya habían surgido durante la Ilustración. De esta manera se promovían ambiciosos proyectos artísticos o literarios que recopilaban las grandezas de los territorios españoles en base a las manifestaciones más destacadas: arquitectónicas, geográficas, costumbristas, antropológicas... Estos encargos, ideados con extraordinario valor iconográfico e identitario, se fundamentaban en un interés enciclopédico y como aglutinante del conocimiento universal. Ya en el contexto del reinado de Isabel II, se impulsaron diferentes series pictóricas que debían recopilar los aspectos más destacados de las tierras y gentes del reino, de ahí que muchos pintores romántico-costumbristas estuviesen pensionados por mediación real para exaltar esta nueva temática sobre las tradi-

ciones, usos, indumentarias y costumbres de las provincias de España³⁴.

Un ejemplo lo hallamos en el pintor sevillano Valeriano Domínguez Bécquer, pensionado en 1865 para realizar una colección de trajes, usos y costumbres de las provincias españolas para el Museo Nacional³⁵. Actualmente contamos con unas magníficas obras de cariz costumbrista de mediados del siglo XIX repartidas en los diferentes museos de Bellas Artes de España, fruto de esa sensibilidad melancólica ante el progreso. A modo de ejemplo, en el Museo de Prado se muestra un nutrido número de estas escenas representativas de varios ámbitos (castellano, andaluz, madrileño, etc.), tales como *Un carbonero despachando su mercancía a la puerta de una casa de vecindad* (h. 1864), del pintor sevillano Federico Eder y Gattens, *La fuente, cuadro de costumbres de las cercanías de Santiago de Galicia* (h. 1864), del asturiano Dionisio Fierros Álvarez, o *El presente. Fiesta mayor en Moncayo (Aragón), la víspera del santo patrono* (1866), de Valeriano Domínguez. Al hilo de lo expresado, Bernis señalaba que durante este siglo proliferaron las pinturas e ilustraciones con los trajes regionales, dando a entender que eran vistos por estos artistas contemporáneos, cuando realmente, en muchas ocasiones, lo que hacían era tomar imágenes de obras de varias décadas atrás para repetirlas³⁶.

Efectivamente, en el caso de esta obra, aparecen nuevamente tipificados los modelos que ya se habían representado en las colecciones de Cano y Olmedilla, Carrafa o Ribelles: *Vendedora de pollos* de la provincia de Álava, *Labradora* para las provincias de Barcelona, Canarias, Huesca, La Coruña y Murcia o *Vaquera de los alrededores de la Capital* en la provincia de Oviedo, por ejemplo. Asimismo, en muchos casos la provincia no

³³ Pedro María Barrera, “La mujer de Jaén”, en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo II, ed. por Miguel Guijarro (Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873), 36.

³⁴ Luis Díez y Ana Gutiérrez dirs., *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo General* (Madrid: Museo del Prado, 2015), 153.

³⁵ Reyero, “No hay todo...”, 274.

³⁶ Bernis, “Los trajes...”, 418.

quedaba representada por la mujer de la capital, pues se muestran otras comarcas, ciudades o pueblos como identificadores de esta: *Hellín-Mancha Alta* para Albacete, *Elche* para Alicante, *Castellanas de Salobral* en Ávila, *Alcarreña* de Guadalajara, *Múrias de Rechibaldo (Maragata de Astorga)* en León o *Valle del Roncal* de Navarra, entre otros. Según Reyero, la denominación para identificar a la provincia condicionaba la asimilación del territorio y su gentilicio. Por este hecho, se produjo una estructura jerárquica del poder con ciudades-capitales iguales donde cada una de las cuales era cabeza visible de un territorio similar: no tendría el mismo impacto, por ejemplo, la designación provincia de La Alcarria que el de provincia de Guadalajara³⁷.

En determinadas provincias de la obra de Guijarro, además, se representan a dos o más tipos, si bien la gran mayoría muestran una sola lámina. La provincia de Barcelona incorpora dos, la campesina y la payesa de la ciudad; en la de Huesca, la ansotana y la campesina de los alrededores de la capital; León con su maragata y ferraleja (?); para Madrid la señora burguesa, la de los barrios bajos y la paleta; Oviedo la asturiana, representativa de toda la comarca, y la campesina de los alrededores de la ciudad. Para Sevilla se representaron a tres tipos de mujeres: *Mujer gitana*, *Mujer del pueblo* y *Andaluza*³⁸. Esta última manifiesta ciertas reminiscencias en su indumentaria con el traje de “maja” de finales del siglo XVIII y principios del XIX; eso sí, adaptada a la moda y estética decimonónica. Sin lugar a dudas, el concepto de identidad del gentilicio “andaluz” quedó manifestado en las tres láminas de la mujer sevillana, las cuales disciernen de las indumentarias regionales, mucho más rurales, del resto de provincias andaluzas, a excepción de la malagueña o la granadina³⁹.

³⁷ Reyero, “No hay todo...”, 255.

³⁸ Véase también a Joaquín Díaz, *El Traje en Andalucía. Estampas del siglo XIX* (Sevilla: Fundación Machado, 1995).

³⁹ Cádiz y Córdoba son las dos únicas provincias de Andalucía que no llevan una lámina, al menos en los

Las representaciones de las provincias de Almería, Huelva y Jaén mantienen analogías en las prendas que portan las tres mujeres: refajo de paño –con un largo que deja asomar el maléolo y algo más de la pierna–, armador o justillo (sin mangas), almillas o armillas (con manga larga), pañuelo de hombros, medias de algodón o seda, alpargatas o zapatos –según la condición social–, delantal (solo la de Jaén) y mantilla (en la de Jaén y Huelva). En cambio, las mujeres que identifican a las provincias de Málaga (Fig. 2) y Granada llevan una indumentaria con unos rasgos más europeizantes, pero en este caso han incorporado ese matiz castizo de lo español, como en el caso de Málaga que se compone de un zagalejo con lunares y faralaes, delantal, pañuelo de algodón estampado y un mantón de cachemir, también conocido como de “ocho puntas”.



▪ Fig. 2. M. Giménez. PROV^a DE MÁLAGA. (Barrio del Perchel en la Capital). 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

ejemplares que conserva la Biblioteca Nacional de España, al igual que Baleares, Cuenca, Gerona y Guipúzcoa.

La granadina, a diferencia de la malagueña, mucho más popular en su indumentaria, representa igualmente al prototipo de mujer andaluza en una actitud de coquetería, rasgo propio de lo femenino en la pintura de aquel periodo, casi a semejanza de la sevillana *Andaluza*, pero en este caso con un aspecto mucho más burgués-europeo, a excepción del matiz español también dado por el pañuelo de Manila, la espectacular mantilla de terno elaborada por ricos encajes, seda y la tira de terciopelo, y las flores que adornan el pelo. Al contrario que las anteriores, el largo de las faldas de la malagueña y la granadina cubre el pie por completo, como el de las sevillanas. Este último asunto es un dato a tener en cuenta, ya que, por lo general, un rasgo distintivo dentro de las indumentarias femeninas populares de casi toda España fue el largo del refajo que, casi siempre, dejaba ver el tobillo y el inicio de la pantorrilla, como bien lo muestra la lámina de la mujer jienense, mucho más en consonancia con esta peculiar forma de vestir de clase popular de otras partes de España (Fig. 3). La marcada silueta de la mujer de clase popular venía dada, principalmente, por lo ajustado de su cintura (uso del corsé y el armador) y por el volumen del refajo por medio de varias enaguas o sayas, rasgo que se aprecia, generalmente, en casi todas las representaciones de esta obra.

Tras los sucesos bélicos de la invasión napoleónica y la llegada masiva de visitantes extranjeros a la península, especialmente franceses e ingleses, las figuras de los tipos populares andaluces quedaron íntimamente ligadas al imaginario visual colectivo de España y Europa como estereotipo clave del pueblo español. De esta misma guisa, irrumpió el prototipo femenino andaluz como parte primordial de la identidad nacional española y con el subsiguiente tipo de la "gitana", pues llegaron a consolidarse a comienzos del siglo XX como parte fundamental de la identidad patria. Este largo proceso productivo, que se fraguó en las primeras décadas del siglo XIX, fue exteriorizado por las élites europeas al descubrir a estas muje-

res para el resto de las culturas de Occidente. Como señala Vega, también hay que tener en cuenta que este tópico de lo español ya venía alimentado por la literatura del Siglo de Oro, como *La gitana* de Cervantes, y por el papel que jugó Borrow en la visualización de los gitanos y su influencia contemporánea, como por ejemplo en *Carmen* de Mérimée⁴⁰.



▪ Fig. 3. Manuel Castellano. PROV.^a DE JAÉN. 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Hemos señalado que algunas láminas contienen similitudes con el resto de sus congéneres nacionales; en muchos casos, estas semejanzas iconográficas y estilísticas vienen dadas por los tipos que mantienen aspectos culturales geográficos en común. Así, las mujeres de las provincias levantinas, Albacete, Alicante, Murcia (Fig. 4), Valencia y Castellón, mantienen cierta analogía en su fisonomía, carácter y modos de vestir que las identifica claramente con este territorio peninsular. En el caso de la murciana, como señalaba José Selgas: "imaginemos ahora una mujer meridional, medio andaluza y

⁴⁰ Vega, *Pasado y tradición...*, 119-124.

medio valenciana [...]”⁴¹. Por supuesto, el clima también fue un factor condicionante en los elementos que componían las indumentarias de cada lugar. El clima de estas regiones mediterráneas o meridionales, mucho más cálido, era propicio para la utilización de sedas, algodones y tejidos más livianos. Por el contrario, en las provincias del norte y la Meseta Central, algo más frías, la lana y los tejidos espesos siempre han tenido mucho más uso dentro de estos territorios.



▪ Fig. 4. Joaquín Agrasot. PROV^a DE MURCIA. (Labradora de la huerta). 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

En este caso, la mujer levantina manifiesta su identidad iconográfico-regional con una indumentaria que, fundamentalmente, es similar a la de algunas provincias andaluzas, del Mediterráneo o manchegas: un refajo o zagalejo de paño de lana, de algodón estampado (indianas) o de seda; medias de hilo, zapatos o esparteñas, delantal, armador

⁴¹ José Selgas y Carrasco, “La mujer de Murcia”, en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo II, ed. por Miguel Guijarro (Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873), 191.

o armilla (generalmente en algodones y sedas), pañuelo de seda o algodón para cubrir hombros, un delantal elaborado igualmente en los mismo materiales, moño de picaporte⁴² o redondo con trenzas y, por último, pero con una peculiaridad muy del sur y del levante español, tocadas con flores en el pelo. Cómo no, también en la indumentaria que presentan las mujeres de Albacete, Alicante, Murcia, Valencia y Castellón se guarda el mismo largo en la falda, como hemos dicho, por debajo de la pantorrilla.



▪ Fig. 5. Nicolás Megía Márqueas. PROV^a DE BADAJOZ. 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Esta misma estética en el vestir, similar a las anteriores, la mantienen las mujeres de las de las provincias de Badajoz (Fig. 5), Cáceres, Ciudad Real y Toledo; si bien se aprecia que los trajes están elaborados con textiles más espesos, la armonía en la indumentaria es prácticamente similar en sus ele-

⁴² El moño de picaporte se llegó a utilizar en casi todo el panorama nacional. Este peinado estaba muy acorde con el gusto neoclásico decimonónico que se puede ver representado en la estatuaría griega.

mentos y adornos, como en el peinado con moño de picaporte y rodetes. En este caso difieren de las levantinas en que las tres visten armilla, es decir, con manga larga.

Tenemos que hacer un apunte sobre la idealización de estas láminas. Como sucedía en la serie fotográfica de tipos populares españoles de Laurent, todas estas mujeres, por lo general, quedan representadas con la indumentaria festiva de su provincia, las cuales aúnan dos vertientes distintas: la forma de vestir opulenta contrasta con una escena o paisaje que, en ocasiones, evoca momentos cotidianos o de faena⁴³; como se observa en la mujer de Badajoz que saca agua del pozo en un patio, o la de Cáceres que hila lana sentada en la puerta del hogar debajo de un emparrado. Todo este aparato ideográfico quedaba sujeto a la estética de lo tradicional y costumbrista de cada región, por ese motivo hoy en día se han interpretado erróneamente, dentro de los actuales grupos de coros y danzas españolas, las indumentarias regionales de este período.

Las afinidades iconográficas y estilísticas quedan palpables, por lo general, en las indumentarias femeninas de casi todas las provincias de la mitad sur de España. Igualmente sucede con las de la mitad norte, pues mantienen cierta unidad en el traje de esa zona geográfica⁴⁴. En algunos indumentos sí que se dan casos singulares que han despertado un especial interés y curiosidad, tanto en el pasado como en el presente. Tales paradigmas quedan reflejados en los trajes de las maragatas (Fig. 6), de la comarca de Astorga, y el de las mujeres del valle de Ansó (Fig. 7), en el Alto Aragón. Aunque la

⁴³ José Miguel López Castillo, *Distantes y distintos. La construcción del imaginario visual del huertano y la huertana de Murcia durante el siglo XIX* (Murcia: Mestizo NAVE-KA, 2018), 22.

⁴⁴ Debemos advertir que tanto en las provincias de la actual Castilla y León, como en las de Galicia, Asturias o Cantabria, el refajo también era denominado "manteo", una especie de sobrefalda que, por lo general, estaba realizada en paño o terciopelo con diversos adornos.



Fig. 6. Francisco Aznar. PROV^a DE LEÓN. MURIAS DE RECHIBALDO. (Maragata-Astorga). 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

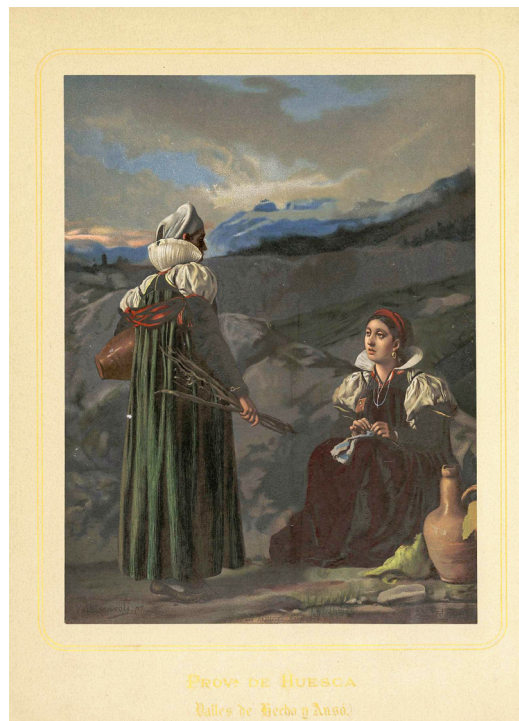


Fig. 7. M. Pujadas lit., Lit^a de los Andaluces. PROV^a DE HUESCA (Valles de Hecho y Ansó). 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

mayoría de los trajes populares españoles tienen su génesis en las modas dieciochescas, durante algún tiempo se creyó que el de ansotana mantenía ciertos vínculos con la moda renacentista. Así lo afirmaba Ortega y Gasset a principios del siglo XX a colación de los orígenes del traje regional español⁴⁵. Evidentemente, y como corroboró Carmen Bernis, se observa que, en los grabados anteriores a estas láminas, en concreto los de finales del siglo XVIII contrapuestos a las ilustraciones y fotografías del siglo XIX, dichos calificativos no tienen tal confirmación. El elemento más notable del traje de ansotana con el resto de indumentarias femeninas, y ese sí es constante desde el siglo XVIII, era el cuello levantado en forma de abanico. Aunque recuerda al llamado estilo “Médicis” de origen italiano, introducido en Francia en el siglo XVI, la moda cortesana española no llegó a hacer uso de estos cuellos. Tampoco el traje de las maragatas, pese a sus elementos singulares, se mantuvo invariable. Existen dibujos del siglo XVI que, para nada, salvo en los pendientes, guardan similitudes a las maragatas representadas en los grabados de los siglos XVIII y XIX. Por lo general, las prendas que componían el traje popular de la mujer desde el siglo XVIII venían a ser las mismas en casi toda España⁴⁶.

Por último, debemos puntualizar que un elemento vinculador en la indumentaria tradicional del norte de España fue el pañuelo para la cabeza, de seda, algodón o lana estampada. En la gran mayoría de los tipos populares femeninos de estas zonas, esta prenda ha sido, y es, casi indispensable

⁴⁵ Según la opinión de este autor sobre este indumento femenino: “el traje de la ansotana y casi todos los valles altos es el traje mundano usado por las señoras a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento [...]. En aldeas de la alta montaña, en los vallecitos angostos y perdidos del Pirineo ha quedado retenida una moda aristocrática de mucho más antigua [...], y las modas popularizadas hacia 1500 quedaron encalladas en la montaña, fijas, estabilizadas”. En José Ortega y Gasset, *El Espectador*, Tomos VII y VIII (Madrid: Espasa-Calpe, 1966), 172.

⁴⁶ Bernis, “Los trajes...”, 432-433.

para el vestir tradicional, como se confirma en los tipos de las provincias de Álava, Ávila, León, Lugo, Oviedo, Palencia, Pontevedra, Santander, Segovia, Soria, Valladolid y Vizcaya. Como hemos verificado, prácticamente la indumentaria popular es la misma que en el resto de España, con la salvedad de estos pequeños matices que singularizan algunas comarcas en concreto. Por otra parte, también es extraño que la mujer, según las láminas de esta obra, para vestir a la usanza tradicional festiva, aparezca tocada con un sombrero, excepciones que avalan las provincias de Ávila y Canarias que si lo incorporan en estas cromolitografías. Sabemos que en algunas provincias españolas el traje femenino popular llevaba elegantes sombreros de paja o fieltro adornados con cintas de seda, flores, espejuelos, etc. Sirva a modo de ejemplo el vistosísimo y pintoresco sombrero utilizado por la mujer de Montehermoso, de la provincia de Cáceres. Caso aparte, también existían las monteras de uso femenino utilizadas en las láminas de esta obra por las mujeres palentinas y segovianas.

Asimismo, otro rasgo distintivo del vestir femenino español con el resto de sus congéneres europeas fue la mantilla. En sus diferentes versiones, estilos, elaboraciones, formas, hechuras, materiales o adornos, en el traje popular ha adquirido un papel preponderante. Durante algún tiempo, en concreto desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX, la mujer utilizó esta prenda a diario, y no solo para las obligaciones litúrgicas. A lo largo del siglo XIX, la mantilla quedó relegada prácticamente para los asuntos religiosos⁴⁷, pero en determinadas provincias permaneció de una forma rigurosa en la estética del vestir autóctono. Lo mismo ocurría con las cofias, de origen anterior, que en algunos casos aislados aún se empleaban en el vestir popular. En esta galería de tipos, tenemos los ejemplos con mantilla y cofia en las mujeres de Barcelona, Canarias, La Coruña,

⁴⁷ Recordemos que la mujer hasta la segunda mitad del siglo XX debía llevar la cabeza cubierta para entrar a una iglesia o asistir a un acto religioso.



- Fig. 8. Hernández. M. Pujadas lit., Lit^a. de los Andaluces, Barcelona. PROV^a. DE TARRAGONA. 1872-1873. Biblioteca Nacional de España. Madrid.

Lérida, Madrid, Segovia, Tarragona (Fig. 8), Zamora o Zaragoza, además de las reseñadas de Granada, Huelva, Jaén o Sevilla. Aunque no aparezca la lámina representativa de la mujer de Baleares, se sabe con precisión que en su indumentaria tradicional siempre iba tocada por una especie de mantilla: “[...] reboncillo (toca), por lo comun de muselina blanca [...]”⁴⁸.

Ciertamente, y como insinuó Ortega y Gasset en unos años en los que aún no se había potenciado con exceso el valor del traje regional, tal como hoy en día lo tenemos asimilado: “ningún traje popular es autóctono ni eterno y, sin embargo, todos lo parecen. Esto es lo interesante, lo sugestivo”⁴⁹. En efecto, al realizar una pequeña aproximación al ingente patrimonio visual costumbrista de dibujos, litografías, grabados, pinturas o

⁴⁸ Ramón Picó y Campanar, “La mujer de las Baleares”, en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo I, ed. por Miguel Guijarro (Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873), 119.

⁴⁹ Ortega, *El Espectador...*, 171.

fotografías, examinaremos que, en la gran mayoría de casos, existen similitudes en los modos de vestir populares de las provincias españolas. A merced de todas estas representaciones visuales, en concreto sobre las que hemos expuesto para este trabajo, sirvieron para crear una iconografía y un imaginario visual de lo regionalista dentro de un contexto histórico en el que se exaltaban los principales valores patrios, pues finalmente esta indumentaria se reinterpretó, según Molina y Vega, por y para el público mediante el disfraz o través de personajes en el escenario callejero o teatral⁵⁰. Hasta la propia sociedad aristocrática, en ciertos momentos, comenzó a adoptar esos trajes, que únicamente eran utilizados por la sociedad rural, para adscribirse como una seña de identidad a su territorio de origen. Ya existieron casos similares desde el siglo XVIII cuando la duquesa de Alba, representada en un lienzo de Francisco de Goya, o la marquesa del Llano, en un cuadro de Mengs, vistieron al estilo “majo” en un afán de manifestar su contrariedad a las modas francesas.

Por otro lado, y para concluir, no cabe la menor duda que el interés de las láminas de *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, además de exaltar las prácticas, usanzas, testimonios, costumbres e historias más tradicionales de cada comarca de España, en pro de un beneficio que diera al territorio un extraordinario valor de autenticidad e identidad, la indumentaria popular que nos muestran pasó a ser un caso paradigmático en los inicios de la Restauración, además de servir como impulso a los incipientes nacionalismos o regionalismos que se comenzaban a desarrollar en España. Finalmente, a falta de un vestido nacional, la geografía española quedó plagada de trajes representativos de cada provincia, región, comarca y pueblos, en los que en muchos casos el traje regional, o algunos de los elementos que lo componen ha pasado a ser un verdadero icono de la provincia o, hablando en términos actuales, de la comunidad autónoma perti-

⁵⁰ Molina y Vega, *Vestir la identidad...*, 177.

nente como, por ejemplo, la barretina para Cataluña o el zagalejo de lunares para Andalucía⁵¹.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrera, Pedro María. "La mujer de Jaén". En *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo II, 33-58. Editado por Miguel Guijarro. Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873.
- Bernis, Carmen. "Los trajes populares". En *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, tomo II, dirigido por Gonzalo Menéndez-Pidal, 418-440. Madrid: Gonzalo Menéndez-Pidal y Centro de Estudios Constitucionales, 1989.
- Camus Bergareche, Bruno. "La historia del término provincia y sus derivados en español". En *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, coordinado por Jesús María Barrajón y José Antonio Castellanos, 23-43. Madrid: Silex, 2016.
- Cano y Omedilla, Juan de la Cruz. *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos (1777-88)*. Editado por Valeriano Bozal. Madrid: Turner, 1988.
- Cánovas del Castillo, Antonio. "Prólogo". En *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo I, 1-15. Editado por Miguel Guijarro. Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873.
- Channon-Deutsch, Lou. "Ficciones de lo femenino en la prensa española del fin del siglo XIX". En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Coordinado por Iris M. Zavala, 49-79. Barcelona: Anthropos, 1996.
- Díez, Luis y Ana Gutiérrez dirs. *Pintura del Siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo General*. Madrid: Museo del Prado, 2015.
- Ford, Richard. *Manual para viajeros por España y lectores en casa: observaciones generales*. Traducido por Jesús Pardo. Madrid: Turner, 1982.
- Jiménez Redondo, Juan Carlos. "Imagen exterior, identidad nacional y concepto de potencia en la España de Entreguerras. Una revisión del tópico de la diferencia". *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, nº 85 (2014), 83-106.
- Jover Zamora, José María, Guadalupe Gómez-Ferrer y Juan Pablo Fusi Aizpúrua. *España: sociedad, política y civilización (siglos XIX y XX)*. Madrid: Editorial Debate, 2001.
- López Castillo, José Miguel. *Distantes y distintos. La construcción del imaginario visual del huertano y la huertana de Murcia durante el siglo XIX*. Murcia: Mestizo-NAVE KA, 2018.
- Maneros López, Fernando. "La indumentaria de los aragoneses según viajeros de los siglos XVIII y XIX". En *Caminos y comunicaciones en Aragón*, coordinado por María Ángeles Megallón Botaya, 183-197. Zaragoza: Instituto Fernando El Católico, 1999.
- Molina, Álvaro y Jesusa Vega. *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- Ortega, Marie Linda. "Algunas noticias del editor madrileño Miguel Guijarro y de sus colaboraciones con Francisco Ortega". En *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo: homenaje a Jean-François Botrel*, coordinado por Jean-Michel Devois. Francia: Université Michel de Montaigne Bordeaux, 2005.
- Ortega y Gasset, José. *El Espectador*, Tomos VII y VIII. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- Pardo Pardo, Fermín. *Museo Municipal de Requena. Aproximación a la indumentaria tradicional en el Campo de Requena-Utiel. 1789-1914*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- Picó y Campanar, Ramón. "La mujer de las Baleares". En *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo I, 107-128. Edi-

⁵¹ Seco et al., *La palabra vestida...*, 37.

- tado por Miguel Guijarro. Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873.
- Puiggarí, José. *Monografía histórica e iconografía del traje*. Valladolid: Maxtor, ed. fac. 2008.
- Reyero, Carlos. *Monarquía y Romanticismo. El hechizo de la imagen regia, 1829-1870*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2015.
- Reyero, Carlos. "No hay todo sin partes". El reconocimiento visual de la provincia en el siglo XIX". En *La provincia: realidad histórica e imaginario cultural*, coordinado por Jesús María Barraión y José Antonio Castellanos, 253-291. Madrid: Silex, 2016.
- Ribeiro, Edméia. "Falando de política na Espanha oitocentista: Las mujeres españolas, portuguesas y americanas. En *IX Encontro Internacional da ANPHLAC (Associação de Pesquisadores e Professores de História das Américas)*. Goiânia; 26 julho a 29 julho, 2010.
- Riego, Bernardo. *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*. Santander: Universidad de Santander, 2001.
- Seco Serra, Irene, Juan M. Valadés Sierra, Elena Jiménez García, Tomás Pérez Frías y Virginia Pérez Arlegui et al. *La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular*. Soria: Diputación de Soria, 2015.
- Selgas y Carrasco, José. "La mujer de Murcia". En *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*, Tomo II, 185-217. Editado por Miguel Guijarro. Madrid: Imp. y Librería de Miguel Guijarro, 1872-1873.
- Tomás Villarroya, Joaquín, José María Jover Zamora y Ramón Menéndez Pidal. *La era isabelina y el sexenio democrático (1834-1874)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981.
- Vega, Jesusa. *Pasado y tradición. La construcción visual del imaginario español en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2016.