

La playa como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística asturiana entre 1870 y 1970

Beach as a place for rest, leisure and female socialization in the Asturian artistic image between 1870 and 1970

LAURA MIER VALERÓN  0000-0003-0165-0083

laura.mier@unir.net

Universidad Internacional de La Rioja

Recibido: 19 de mayo de 2022 · Revisado: 20 de octubre de 2022 · Aceptado: 29 de octubre de 2022

Resumen

Con este trabajo se quiere llevar a cabo una aproximación a aquellas imágenes artísticas que, en el periodo mencionado, nos brindan escenas sobre el descanso, el ocio y la socialización femenina en las playas asturianas. Estas imágenes han sido analizadas desde la lectura cruzada de algunos de los parámetros que las caracterizan, como la disciplina artística en la que se inscriben, la cronología y el contexto en el que han sido creadas o el modo de aproximación al tema representado. Tal y como ocurre con otras temáticas, estas imágenes han sido concebidas mediante una serie de rasgos y un lenguaje iconográfico estrechamente enraizado en el imaginario popular y los fenómenos propios de su época.

Palabras clave: imagen artística; ocio femenino.

Topónimos: Costa asturiana; litoral asturiano; playa.

Periodo: Siglos XIX y XX.

Abstract

This paper aims to approach to those contemporary artistic images that show female leisure and socialization scenarios located at the Asturian beaches. In this sense, these images have been analyzed through parameters that depicted them, such as the artistic discipline, the period or context in which they have been created or even the artistic gaze behind art pieces. Like other topics, these images are designed from a specific iconographic language, which is deeply rooted in the popular imaginary and history of their era.

Keywords: artistic image; female leisure.

Place Names: Asturian coast; Asturian littoral; beach.

Period: XIXth and XXth centuries.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MIER VALERÓN, L. (2022). La playa como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina en la imagen artística asturiana entre 1870 y 1970. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 53: 119-134.

Objeto de estudio y método de trabajo

Con esta aportación se quiere llevar a cabo un análisis multidimensional de las imágenes artísticas que reflejan las playas asturianas como escenario del descanso, el ocio y la socialización femenina entre las décadas de 1870 y 1970. El periodo cronológico elegido responde a una motivación doble, puesto que su inicio coincide con el despertar de un género ligado al fenómeno de los baños y las transformaciones sociales que estas prácticas acarrearán. Su final, sin embargo, se debe a la voluntad metodológica de seleccionar diversos retratos sobre esta realidad a lo largo de un siglo (ya que estas creaciones siguen vigentes en la actualidad). Esta selección, representativa de la obra disponible, será sometida a dos lecturas: una de naturaleza diacrónica, que nos permitirá advertir los cambios evolutivos (artísticos, sociológicos, etc.); otra de naturaleza sincrónica, que, mediante la comparación entre el imaginario representado y la realidad social para cada momento, nos mostrará información de nuestro interés.

Contextualización de la temática y características generales de la obra estudiada

Numerosos artistas han captado los cambios de la morfología paisajística, los usos y las costumbres en los arenales asturianos desde que el ocio de baño irrumpiese en ellos. En un primer momento este *otium* quedó representado por el turismo de playa fría, de ola y de naturaleza termal, caracterizado por la búsqueda de la playa ideal en la organización de la ciudad-balneario, siguiendo otros modelos nacionales e internacionales. Este paradigma terminó fracasando y apenas contó con un siglo de historia, teniendo lugar una segunda etapa marcada por la moda de los baños de mar, ahora alejada de aquellas arquitecturas balnearias, así como de los circuitos que en origen le fueron propios. Entonces esta forma de ocio quedaba en manos de la población regional y de otros grupos foráneos, marcadamente estacionales y relativamente limitados, que solían acudir desde sus cercanías. En aquel primer periodo quedan englobadas las experiencias que, siguiendo los ejemplos cercanos de Cantabria y País Vasco, supieron ver en la costa asturiana el potencial necesario para ofrecer unos servicios análogos destinados a la demanda de los baños de ola¹. Como tal, este proceso hunde sus raíces en la década de 1840 y termina por extinguirse tras la Guerra Civil, sin llegar a desaparecer de forma orgánica, puesto que, tras el conflicto y con la recuperación económica, la oferta de sol

1 El capital burgués jugó un papel fundamental en la dinamización del sector turístico decimonónico. A excepción de las grandes empresas de la banca, la minería y el ferrocarril, el crecimiento económico permitió que las inversiones se diversificaran hasta finales del siglo XIX, pudiendo ser destinadas a sociedades de responsabilidad ilimitada. Por su naturaleza, estas asociaciones imposibilitan una inversión muy elevada, lo que favoreció el crecimiento paulatino de una oferta que, según fue aumentando la demanda de bienes turísticos, inyectó más capital en el sector (Larrinaga, 2002).

y playa nacional fue absorbida por las regiones bañadas por el Mediterráneo². La acción burguesa, bien desde el patrocinio del gusto, bien desde la inversión financiera, tuvo una trascendencia vital en su aparición. Igualmente, el desarrollo industrial, la consolidación de una red ferroviaria fuertemente deseada³ o la cristalización de un entramado de hoteles, fondas, restaurantes y negocios de casetas también hicieron lo propio. Sin embargo, las corrientes higienistas tuvieron un alcance de gran calado en los cambios estructurales que propiciaron y posibilitaron la aceptación y el hábito de estos baños (De la Madrid, 2011). Si bien este ocio fue abriéndose paso en Asturias desde el ecuador del siglo XIX, no será hasta la segunda mitad de la centuria cuando se desarrollen aquellas políticas y acciones que, verdaderamente, permitirían ocupar y transformar este espacio litoral. En este sentido, sabemos que la playa de Llanes no contó con cierta fama balnearia hasta la década de 1860, que la ciudad de Gijón no pudo disponer con libertad del arenal de San Lorenzo hasta el decenio de 1870 o que el balneario de Salinas no se construye hasta la década de 1880, acometiéndose diversas reformas a principios del siguiente siglo, así como la construcción de su Club Náutico⁴. De igual modo, algunas de las playas de referencia en este litoral, como la de Ribadesella, comenzaron a mostrar una mayor actividad a principios del siglo XX⁵.

La segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del siglo siguiente fueron testigos de esta paulatina asimilación territorial y de la gran transformación social de este espacio, fundamental para el destierro de una imagen hostil poco propicia para su disfrute. Este nuevo entendimiento y los cambios operados en el territorio fueron recogidos por los artistas del momento, destacando, como privilegiados cronistas, los autores en activo entre las décadas de 1870 y 1930. Sin embargo, también encontramos abundantes obras y autores que nutren la producción de toda la primera mitad del siglo XX (quedando cubierto ese lapso entre las décadas de 1930 y 1950). En ambos casos, los perfiles suelen responder a autorías locales y regionales que, por una vinculación sentimental y por la cronología de su trayectoria profesional, retratan esta nueva realidad. Son los casos de Dionisio Fierros (1827-1894), Juan Martínez Abades (1862-1920), Ventura Álvarez Sala (1869-1919), Arturo Truan Vaamonde (1868-1937), Evaristo Valle (1873-1951), Mariano

2 El principal escollo de la región asturiana fue la ausencia de medios que garantizasen la consolidación del turismo de playa. En este sentido, pilares fundamentales como la disponibilidad de los transportes, la oferta de alojamiento y la presencia de otras infraestructuras fueron insuficientes. Del mismo modo, no se implementaron las estrategias políticas necesarias para asegurar el éxito de esta industria.

3 “[...] favorece igualmente á un sinnúmero de familias que cobran ó se lucran de las reparaciones, explotaciones y suministros, desde los operarios más modestos de la vía á los talleres, á los de movimiento y tracción, á los de las oficinas, fondas, imprentas y otros que no es posible detenerse á demostrar en un artículo de periódico semanal; pero que un solo concepto, la transformación del veraneo en Luarca, por sí solo justificaría el entusiasmo con que deseamos el ferrocarril [...]” (Álvarez Cascos, 1905: 131).

4 “A fines de la pasada época estival un numeroso grupo de distinguidos jóvenes tuvo el feliz acierto de constituir un Club Náutico [...] Este Club Náutico abriga magníficos proyectos para hacer más agradable el veraneo en Salinas. Entre otros, la construcción de un elegante pabellón, que sirva a la vez de balneario y casino [...] y fomentar todo género de fiestas culturales, incluso la creación del Teatro de la Naturaleza” (*Asturias: revista gráfica semanal*, 19-XII-1915).

5 Ribadesella no cuenta con una infraestructura de este tipo hasta 1913, cuando se inaugura el Balneario de Santa Marina. Antes que el de Ribadesella se construye el de Llanes, conocido como el Balneario de El Sablón, si bien las fechas ofrecidas por los autores pueden variar. (Álvarez Quintana, 1995).

Moré (1899-1974) y, especialmente, Nicanor Piñole (1878-1978). Entre las décadas de 1950 y 1970 conservamos imágenes que responden a vocaciones artísticas más plurales y distintas entre sí, como las de Marola (1905-1986), Magín Berenguer (1918-2000), Orlando Pelayo (1920-1990) o Antonio Suárez (1923-2013), quienes demuestran una relación personal con el paisaje, pero también una producción más diversificada, integrando un grupo artísticamente más heterogéneo (Mier Valerón, 2017).

La playa como espacio para el baño, el ocio y la socialización femenina

Hemos visto cómo el fenómeno del veraneo, la ocupación balnearia y el ocio de mar fueron ganando terreno desde mediados del siglo XIX, cobrando un protagonismo cada vez mayor en la costa asturiana. A tal efecto, contamos con obras que, aún en buena medida protagonizadas por mujeres, proyectan un colectivo plural, como *Escena en la orilla del mar. Playa de Salinas. Asturias* (s.f.) y *Playa de Salinas, Asturias* (s.f.) de Cecilio Plá, transportándonos al escenario del turismo balneario finisecular. Del mismo modo, la filiación estilística y el lenguaje formal del artista intervienen en la alineación entre forma y contenido, insistiendo en la traslación cronológica del fenómeno representado. El encuadre utilizado, el carácter intimista, el tratamiento lumínico o la propia factura impresionista de las obras refuerzan la contemporaneidad de personajes y escenas que reflejan aquella Salinas como uno de los núcleos más intensamente ocupados. De este modo, las mujeres que, sentadas sobre la arena, charlan animadamente como preludeo compositivo de los paseantes que transitan la orilla, anuncian otras actividades que, si bien no se recogen en la imagen, participaban de su bullicio⁶ (Fig. 1).

En *Playa de Salinas, Asturias* (s.f.) también encontramos la caseta como atributo fundamental de esta iconografía, así como fruto de la gran oferta que este elemento proporcionaba en su intento por cubrir las necesidades de sus usuarios. Junto a otros objetos característicos, algunas de ellas habían sido diseñadas para satisfacer un baño seguro ante las carencias de los bañistas en lo que a nadar se refiere⁷. Encontramos diversos ejemplos, aunque las más habituales, herederas de las casetas de baño victorianas, estaban pensadas, no sin intención de censura corporal, para desplazarse de la arena al agua mediante la tracción animal (Hannavy, 2009). Con otros usos, sin embar-

6 “[...] La vida empieza allí en el mes de Mayo, en el que los propietarios de los hoteles y casas van a instalarse por quince o veinte días para hacer á sus inmuebles le *toilette* de verano [...] Ya entonces los carruajes llegan a Salinas desde Avilés cada cuarto de hora, desde las 5 de la mañana hasta las 8 de la noche [...] Llegar por fin el mes de Julio y los coches se suceden sin interrupción, coches llenos de preciosas avilesinas, que antes morirían que dejar de venir cantando y volver de la propia manera [...] En la playa, en las casetas, en el extenso balcón del balneario, óyense cantos, risas [...]” (*El Carbayón*, 6-V-1876).

7 La moda de los baños de ola se consolida en el contexto higienista que insiste, constantemente, en las virtudes terapéuticas de esta práctica. Por ello, baño y nado no mantenían entonces la relación actual, dando lugar a manifestaciones como las de los “baños de asiento”. Igualmente, las noticias y crónicas subrayan esta dimensión salutífera. Consúltense los números disponibles en *La Ilustración o La Esfera*, así como otras referencias de prensa histórica (https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do).

go, advertimos tipologías como las que aparecen en la obra de Plá, que, a modo de sencillas estructuras, se erigen como unidad de habitación que delimita el espacio de cada grupo, ofreciendo resguardo del sol y algo de intimidad para el disfrute de la compañía. No obstante, las nociones de pulcritud y decoro se amplifican en otras casetas que, como las pensadas para el baño, pretenden mantener las buenas costumbres y evitar la sobreexposición del cuerpo, llegando así hasta aquellas construcciones que funcionan a modo de vestuarios y que ilustran escenas sobre la liturgia del baño. En esta línea, *Muelle de Fomento* (1886) de Juan Martínez Abades se hace eco de un grupo de mujeres accediendo a la única caseta de baños entonces disponible en el arenal de Pando, la playa más antigua de Gijón. La imagen es sintomática del código imperante en el vestir finisecular, cuando las mujeres aristócratas y burguesas mantenían el ideal de belleza, estilo y comportamiento en aras de un vistoso lucimiento y una figura distinguida. Salvando las distancias, sus prendas quedan sujetas a una cierta simplificación si son comparadas con las de las grandes capitales europeas, aunque se aprecian características comunes como la amplitud de los volúmenes (sobre todo en las faldas), la variedad en los tejidos y la tendencia hacia el empleo superpuesto de capas, algo que responde tanto al gusto de la época como a la reglamentación de la indumentaria (Boucher, 2009). Además, Martínez Abades también ha mantenido el decoro artístico, prefiriendo representar la entrada de las mujeres frente a otras posibles escenas, trasladando la novedad del fenómeno en atención a una imagen respetable de este ocio (Fig. 2).



Fig. 1. Cecilio Plá, *Playa de Salinas, Asturias* (s.f.). Óleo sobre cartón. 14,5 x 23 cm. [Fuente: Colección particular].



Fig. 2. Juan Martínez Abades, *Muelle de Fomento* (1886). Óleo sobre lienzo. 33 x 55,5 cm. [Fuente: Colección particular. En depósito en el Museo Casa Natal de Jovellanos (Gijón)].

Insistiendo en otras lecturas a las que la imagen se puede someter, al cruzar la representación artística con la mentalidad de la época y la importancia concedida a los atuendos salen a flote algunas cuestiones interesantes. Desde el siglo XIX la moda empieza a entenderse como algo prácticamente femenino, con un sentido peyorativo y de desprestigio, desvirtuándose y tiñéndose de frivolidad gracias al papel de los medios de comunicación y, especialmente, de aquellas publicaciones dirigidas al consumo de la mujer⁸. Un análisis de las noticias en prensa nos ofrece la siguiente información: por un lado, se percibe una proyección superficial de la moda y su asociación con el imaginario de la mujer; por otro, se encuentran diversas referencias, algunas acompañadas de aparato gráfico, que insisten en los atuendos socialmente deseados y permitidos. Al calor de esto último encontramos diversos equipamientos, algunos para *ir a la playa* y otros para *bañarse*, coincidiendo con la información visual que Martínez Abades nos brinda en su obra (Fig. 3)⁹.

- 8 Aunque en el siglo XVIII existía la sátira de las modas para mujer y hombre, en la centuria siguiente este fenómeno se intensifica, dando lugar a aquella tendencia que considera la moda como algo profundamente mujeril. Este proceso también pasa por entender que el hombre que se interesa por la moda es afeminado y poco masculino. Por ello, ya desde el siglo XVIII, los medios de moda se dirigen casi exclusivamente a la mujer (Velasco Molpeleres, 2019).
- 9 “Como en estos momentos hay una verdadera fiebre de viajar, ya porque realmente sea necesario para la salud tomar aguas minerales o baños de mar, ya porque la moda nos exija que salgamos de la abrasadora atmósfera que nos rodea para buscar tónicos y saludables brisas de mar, los trajes de viaje, playa y baños son los que más preocupan ahora [...]”. Información y dibujos están extraídos de *El Regional. Diario independiente de la tarde* (1899-1905), p.3. Aunque no se ha podido obtener número y año, sabemos que la crónica es de un ejemplar del mes de julio de algún año del periodo señalado. Para su consulta véase https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/resultados_ocr.do.



Fig. 3. Traje para ir a la playa y traje para el baño (s.f.). Dibujos reproducidos en *El Regional. Diario independiente de la tarde* (1899-1905). Extraído de la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

Las pinturas de Cecilio Plá y de Juan Martínez Abades nos ofrecen pistas sobre la realidad del baño de la segunda mitad del siglo XIX (aplicables a principios del siglo siguiente) y, al respecto, este cliché femenino aún es ajeno a la moda del traje de baño como hoy la conocemos. Otras imágenes del género, sin embargo, plasman las distintas transformaciones que, desde finales del ochocientos, se suceden hasta llegar a unas prendas renovadas, signo de los nuevos tiempos. Podemos ver cómo los modelos se van simplificando en *Playa de San Lorenzo con bañistas* (1915-1920) de Nicanor Piñole, donde las mujeres visten un traje de baño menos pomposo y más parecido a los modelos masculinos, que, aunque más complejos que los actuales, resultaban menos aparatosos. Sus protagonistas llevan patrones similares que tienden al traje de dos piezas, confeccionado con mangas por encima del codo y perneras que llegan casi a cubrir la rodilla. Por esas fechas todavía era habitual encontrar modelos, con gorro a juego, de dos piezas en franela, tejido que se hacía muy pesado al contacto con el agua, tardando horas en secar. Además, la obra también nos sirve para apuntar que, desde la década de 1920, el traje de baño se integra con fuerza en la oferta de moda femenina, siendo objeto de la explotación publicitaria.

Diez años más tarde surgen otras fórmulas, que, aunando comodidad, elegancia y sensualidad, realzan la figura de la mujer con una sola pieza. Generalmente confeccionados en punto o algodón y acompañados de accesorios a juego (gorros de baño, tocados, turbantes o sombreros) se conciben en conjuntos de diseño total en los que también aparecen pantalones bombachos, faldas plisadas, chalecos, albornoces o pijamas para la playa. No es baladí que publicaciones como *La Esfera* o *Blanco y Negro* potenciaran el binomio mujer-publicidad como consecuencia de los cambios sociales propiciados

por el auge económico y las modificaciones en los hábitos de consumo (Baladrón Pazos, A. et al., 2007). Estas publicaciones tendrán una fuerte repercusión en la moda de su tiempo, advirtiéndose concomitancias entre los modelos textiles publicitados y las imágenes fotográficas y pictóricas de la producción artística estudiada¹⁰.

De todo ello cabe destacar la aceptación social del cuerpo femenino siempre acordeamente vestido para bañarse. En este sentido, se aprecian diferencias entre un baño que podríamos denominar funcional, ya sea terapéutico, ya deportivo¹¹, pero siempre relacionado con el concepto de salud, y otro que podríamos llamar recreativo. Este último estaría asociado a diversas prácticas que se van desligando, progresivamente, del cuerpo entendido desde un rol casi maniquí, así como del mar concebido como espacio exclusivamente saludable y destinado a un ocio motivado por la curación o la prevención, dando paso a otra serie de consideraciones políticas y estéticas¹². Por otro lado, también sabemos que, en otras culturas europeas en las que el baño fue consolidándose, el cuerpo de la mujer tampoco representaba ningún peligro siempre que estuviera sujeto a los espacios apropiados y fuera acompañado de la indumentaria adecuada. Así, la codificación de estas prácticas no se diferencia tanto de aquellas otras que tenían lugar fuera del agua (Day, 2019).

En este ejercicio del baño saludable y, por tanto, legitimado, también encontramos representaciones sobre la popularización del fenómeno para otros grupos sociales que no sean la nobleza y la burguesía. Estas escenas interesan por varios motivos, desde aquellos que señalan distintos modos de consumo del ocio o modificaciones en su ritual, hasta aquellos otros que insisten en la *bio-política* y en la percepción de la mujer sobre la relación mantenida con su cuerpo (Foucault, 2019). Aunque algunas de las imágenes poseen una cronología finisecular, otras se sitúan en la posguerra española, quedando entonces el decoro y el pudor articulados mediante mecanismos e idearios específicos, en una férrea orquestación estatal de la relación entre corporalidad y poder, insistiéndose en la codificación del *cuerpo bello* como *cuerpo sano*¹³, pero también en la normalización del *cuerpo invisible* (Pelka, 2014).

Ejemplos de estos *cuerpos invisibles* los encontramos en las mujeres de interior que llegaban a Gijón en ferrocarril desde las tierras mesetarias castellanas o las zonas rurales e interiores asturianas en los meses de julio y agosto. A veces como cabezas de fa-

10 Consúltense los números de *Blanco y Negro* para las décadas de 1920 y 1930, ya sea en referencia a las campañas publicitarias, los artículos de crónica especializada o las ilustraciones de los especiales dedicados.

11 Con ello nos referimos a prácticas deportivas no profesionalizantes asociadas al disfrute del agua.

12 Se puede establecer una cronología general para cada tipo de baño o práctica que, a su vez, está condicionada por los modelos de playa y la oferta de baño en cada momento. El baño funcional o saludable está fuertemente enraizado en la cronología de los baños de mar y playa fría y, por tanto, en el periodo que va de la segunda mitad del siglo XIX y a la primera mitad del siglo XX. Aunque la frontera entre ambas prácticas se diluye parcialmente en la primera mitad del novecientos, se puede decir que, en la década de 1930, si bien condicionado por las limitaciones políticas y sociales, comienzan a fraguarse los rasgos propios de un baño recreativo que se verá beneficiado del ambiente gestado tras las políticas desarrollistas (1957-1969).

13 Hay numerosos estudios y publicaciones que abordan, directa o indirectamente, la influencia de la Sección Femenina (1934-1977) en la práctica deportiva y la educación física de las mujeres (véase Zalagaz Sánchez y Martínez López, 2006 o Pelka, 2014).

milia, otras como integrantes de un grupo de iguales, venían a tomar los baños de ola y disfrutar de sus beneficios terapéuticos. Así, sus baños quedaron registrados en la práctica artística mediante un esquema, por otro lado, basado en la realidad, que permite una fácil identificación. Vestidas en exceso, cubiertas con lo que se ha llamado *sábanu* (sábana o saco de lino) y con pañuelo sobre la cabeza, suelen entrar al agua asidas a las maromas o cuerdas dispuestas entre las estacas, acotando la zona de baño, como ayuda ante los fuertes embates de las olas¹⁴ (Fig. 4).



Fig. 4 Arturo Truan Vaamonde, *Figuras en la playa de San Lorenzo* (ha. 1892). Fotografía a la albúmina. 8 x 10,6 cm. [Fuente: Colección Fototeca de Asturias del Museo del Pueblo de Asturias (Gijón)].

Encontramos escenas de estos baños en *Figuras en la playa de San Lorenzo* (ha. 1892) de Arturo Truan Vaamonde, donde mujeres y niñas se meten al agua con mucha cautela. Procedentes de un ambiente más conservador, abanderan mejor que nadie el *cuero invisible* al sólo dejar al descubierto los pies y las pantorrillas¹⁵. A la fotografía de Truan

14 Abundan las noticias que narran los rifirrafes entre algunas de estas mujeres y los arrendadores de las casetas al considerar las primeras abusivos los precios impuestos por los segundos. Por ejemplo, en *El Noroeste*, 23-VIII-1911.

15 Como contrapunto también contamos con noticias puntuales que relatan otras vivencias, como las que describen el baño de estas personas sin ropa ante la negativa a pagar los precios exigidos por los propietarios de las casetas. Véase *El Noroeste*, 13-VIII-1908.

Vaamonde se le suman ejemplos como *Les del Sábanu* (ca. 1945) de Mariano Moré, donde se representa el mismo tipo de escena. Igualmente, conservamos otras imágenes que trascienden los momentos del baño, recogiendo el descanso sobre la arena o los paseos en los alrededores de la playa de estas mujeres (*Gente de Castilla* (1927) de Nicanor Piñole, *Castellanos en la playa* (s.f.) de Mariano Moré y *Familia del interior de excursión* (1979) de Magín Berenguer). En otras ocasiones, estos personajes aparecen representados mediante un lenguaje figurativo poco convencional, como en *Les del Sábanu / Horresco referens* (1970) de Orlando Pelayo, una interpretación más dispar en la que la figura humana queda sometida a un proceso de síntesis que difumina las referencias antropomorfas y paisajísticas (Fig. 5). Otras veces, como en *Bañistas en la playa* (s.f.) de Evaristo Valle, estas mujeres aparecen en composiciones de mayor calado, acompañadas de otros arquetipos humanos, como el paseante, con traje, paraguas y bombín, y las mujeres burguesas que, únicamente mediante el esbozo de la línea, reconocemos en las faldas abombadas, los aparatosos tocados o los parasoles.



Fig. 5. Orlando Pelayo, *Les del Sábanu/Horresco referens* (1970). Óleo sobre lienzo. 130 x 195, 5 cm. [Fuente: Colección del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo)].

Volviendo al proceso de simplificación del traje de baño, el transcurso del tiempo nos lleva a alcanzar el clásico bañador que, progresivamente, pasa a incluir escotes en pecho y espalda. No sólo cambian los modelos, puesto que también lo hacen las telas gra-

cias a nuevas fibras como el poliéster, el nylon y la lycra, facilitando unas prendas más utilitarias y un secado más rápido de los tejidos. Del bañador llegamos al bikini, que, aunque inventado en la década de 1940, no se generaliza hasta dos décadas más tarde (Riviére, 2013). De esta prenda encontramos algunas representaciones que se relacionan con la sátira y la explotación caricaturesca del cuerpo. Precisamente, las imágenes que más insisten en estas nociones son aquellas que se desmarcan del gran formato, procediendo de la ilustración y formando parte de algunas publicaciones escritas y crónicas en prensa. Encontramos imágenes como el dibujo de Marola para *Quince historias de Balba* (1970) de José Avelino Moro Fernández, escritor en lengua asturiana y promotor del Museo del Pueblo de Asturias. De acuerdo con el carácter costumbrista de la publicación, la ilustración explota el imaginario del *cuerpo invisible* y el *cuerpo visible* como polos opuestos de una relación maniquea que, en su tensión o desarmonía, apelan a la comicidad de lo representado¹⁶ (Fig. 6).

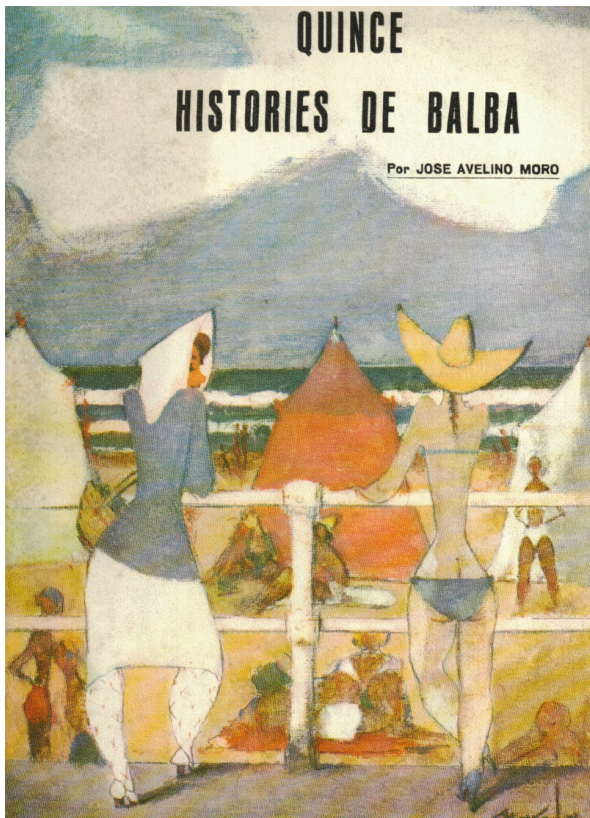


Fig. 6. Marola, ilustración para la portada de *Quince historias de Balba* (ha. 1970). Impresión sobre papel grueso. Colección del Museo del Pueblo de Asturias (Gijón).

16 La política corporal que se aplica al enfrentamiento entre los estereotipos de la mujer tradicional, más tapada, mayor y conservadora, y la mujer moderna, más liberada y joven, se parece bastante a otras narrativas que funcionan bajo analogías similares y que también se pueden advertir en otros entornos de baño y turismo. Existen numerosos estudios sobre arquetipos, clichés y otras imágenes al respecto (véase Nash, 2020).

La playa como paisaje de la fecundidad, lugar de crianza y espacio para el juego infantil

Desde finales del siglo XIX la demografía se impone como preocupación de la sociedad europea, pasando esta discusión a ser prioritaria tras la I Guerra Mundial por el aumento de la mortalidad, el descenso de la natalidad y un considerable impacto sobre la morbilidad y la mortalidad infantiles. Es entonces cuando el concepto de la *mujer-madre* y el discurso de la domesticidad cobran especial fuerza, siendo articulados, de nuevo, desde la perspectiva científico-higienista para abordar la reproducción y la crianza mediante la estigmatización de la incipiente incorporación de la mujer al trabajo extra-doméstico (Palacio Lis, 2003). Aunque los parámetros que vertebran esta problemática cambian entre los siglos XIX y XX, la alianza entre el discurso médico, moral y pedagógico es fundamental. A nuestro juicio, sería excesivo afirmar que también existe un discurso artístico, pues, en este sentido, no se aprecia esa intención en la obra estudiada, sobre todo si se consideran sus limitaciones (alcance, difusión, impacto), convirtiéndola en un medio poco apropiado para esta campaña¹⁷. Con todo, estas imágenes participan de las características de la pintura de costumbres y, por tanto, traducen a la superficie de representación algunas de las escenas maternofiliales que tenían lugar en los arenales.

Por ello, en la presentación de la playa como espacio de la mujer hemos de considerar obras que recogen actividades propias del lugar, como el baño o el descanso, pero también otras que ilustran momentos más habituales de la esfera privada y la vida doméstica. Estas últimas trasladan al espacio público escenas de crianza y juego que se encuentran fuertemente conectadas con la caracterización de la mujer y lo femenino como lo fecundo y reproductivo, aunque con distintos enfoques, puesto que, como ocurría con las escenas de baño, quedan condicionados por la extracción social de las protagonistas. En la traslación de estos arquetipos encontramos ejemplos como *Alimento después del baño* (1910) de Juan Martínez Abades, una estampa de cuño burgués en la que una familia de buena posición se dispone a comprar barquillos para disfrutar de una agradable jornada en la playa de Gijón (Fig. 7). Rompe con la amabilidad y la despreocupación de esta idílica imagen *Maternidad en la playa* (ca. 1915) de Nicanor Piñole por la urgencia de la mujer, cargada con una cesta y con su hija a cuestas. El elemento diferenciador no sólo radica en el atuendo de las protagonistas, vistiendo esta última las habituales prendas de las vendedoras de pescado¹⁸, o en la propia disposición, actitud y gesto del personaje, sino también en el modo en el que se codifica la ambientación, la iluminación y, en general, la composición de la imagen. También contamos con escenas de crianza protagonizadas por mujeres trabajadoras y niños de corta edad

17 Siempre refiriéndonos a la obra que, generalmente de gran formato y posible filiación institucional, se ambienta en la playa recogiendo estas escenas. Lógicamente, la maternidad como tema, con una voluntad artística plenamente doctrinal, está presente en la cartelería o la imagen publicitaria (especialmente en la etapa franquista). Sin embargo, no se puede decir que las obras aquí analizadas participen firmemente de esta voluntad.

18 Generalmente compuesta de blusa, saya larga, mandil y pañuelo atado al cuello.

que interactúan desde posturas de apego y disfrute en imágenes más lúdicas, caso de *Cigarreras en la playa de Gijón* (1926-1930) de Nicanor Piñole, una imagen del descanso de las obreras de la cercana Fábrica de Tabacos de Gijón¹⁹. Sentadas en corrillos sobre la arena y dispuestas por grupos, estas mujeres participan de los juegos y cuidados de los niños²⁰ (Fig. 8).

Finalmente, contamos con obras protagonizadas exclusivamente por niños. En este sentido, las distintas versiones de *La resaca* de Nicanor Piñole, fechadas entre 1927 y 1930, hacen gala de las experiencias a la orilla del mar, en este caso, escudriñando un animal muerto. Sabemos que la población infantil de las localidades costeras jugaba con asiduidad en torno a la playa, recorriendo los arenales en busca de cualquier objeto con el que interactuar, ya fuesen piedras, palos, conchas o, en general, cualquier cosa que el mar hubiera arrastrado hasta allí (Vigón, 1980). Precisamente, esta actividad es la que queda representada en estas obras, siendo conocida bajo la expresión *ir a la rucha*. También contamos con dos versiones de *Niños en la playa* (ca. 1970 y 1996) de Magín Berenguer, ambas centradas en la representación del juego infantil. Igualmente, este tipo de escenas aparecen ambientadas en las zonas de paseo y recreo cercanas a los arenales, como en *Niños en el Muro* (1964) de Marola o *La Ola* (ha. 1930) de Nicanor Piñole.



Fig. 7. Juan Martínez Abades, *Alimento después del baño* (1910). Óleo sobre lienzo. Pintura reproducida en la revista ilustrada *Blanco y Negro* (Madrid).

19 Se conserva el archivo fotográfico de Julio Peinado, una fuente destacada para conocer las dimensiones materiales y humanas de esta fábrica desde su puesta en marcha, en la primera mitad del siglo XIX, hasta su cierre, a finales del siglo pasado. Este archivo ha sido de incalculable valor para los estudios disponibles (Arias y Mato, 2005).

20 Las fuentes suelen reflejar a estas mujeres en otros espacios de socialización y de ocio, con una presencia más activa en las romerías y otros festejos como puedan ser *Comadres* y el *Antroxu*.



Fig. 8. Nicanor Piñole, *Maternidad en la playa* (ca. 1915). Dibujo a acuarela y lápiz sobre papel. 12x10 cm. Colección particular. En depósito en el Museo Nicanor Piñole (Gijón).

Conclusiones

En estas representaciones se dan dos tipos de aproximaciones, esto es, aquella que reproduce las actividades propias del ambiente (baño, paseo, descanso) y la que traslada escenas más propias del hogar, separándose, en cierta medida, del ocio para aludir al trabajo reproductivo y la crianza. Para la primera se aprecian diversas tendencias, según las imágenes se refieran a los baños de ola, el turismo terapéutico y, en definitiva, el fenómeno burgués, o, por el contrario, a la democratización de un ocio más popular y cotidiano. Del mismo modo, estas diferencias no sólo responden a una cuestión cronológica, sino también a las voluntades artísticas y las distintas aproximaciones a la temática. En este sentido, las fotografías se convierten en excelentes documentos gráficos que contrastan con otras obras, como las pictóricas, más enfocadas en escenas particulares e individualizadas²¹, demostrando un mayor interés por la captación integral de

²¹ Algunas de estas diferencias responden a la voluntad de sus autores, pero también al gusto propio de la época o a los condicionamientos implícitos en cada práctica artística. Como es lógico, la fotografía tampoco ofrece un único

estos espacios. Se advierte, no obstante, un interés generalizado por los cambios (paisaje, territorio, prácticas), lo que nos lleva a la caracterización plástica del baño como un fenómeno legítimamente burgués. Hasta la Guerra Civil, coincidiendo con el primer modelo de playa y turismo, se ven diferencias más acusadas entre la representación de la mujer burguesa y la campesina, algo que se pone de relieve al cruzar la información vertida en las imágenes con otras fuentes como, por ejemplo, las referencias en prensa. Este menosprecio a la mujer rural se produce tras la democratización de estas prácticas de ocio y, de forma similar a lo ocurrido en otros territorios europeos, se desarrolla mediante mecanismos simbólicos de dominio social sobre su identidad (Champagne, 1975). Encontramos también algunas alusiones más explícitas en los títulos de ciertas obras, como “Horresco referens” (Orlando Pelayo, 1970), cuyas posibles traducciones parecen insistir en esta idea y en una fecha ya tardía. En general, las nociones de decoro y pudor, del *cuero invisible* y del *cuero bello* como *cuero sano*, así como el impacto de la salud y el higienismo sobre la representación de la imagen de la mujer, son evidentes. Igualmente hemos de considerar la específica relación mantenida entre mujer y moda, ya sea en la imagen, ya en el análisis comparado de todos documentos disponibles. Sin embargo, al margen de la presencia puntual del cliché o la caricaturización, se puede decir que imagen artística y realidad social operan al unísono, de acuerdo con la concepción histórica de la mujer. Respecto a la imagen de la maternidad, esta es más costumbrista que doctrinal, si bien se advierten diferentes intereses entre los artistas, prefiriendo algunos, como Martínez Abades, retratar el tema en clave burguesa, frente a otros, como Piñole, que insisten en mayor medida en la mujer obrera y rural. De todos modos, estas diferencias responden más al perfil de cada autor (biográfico, social) y al gusto individual antes que a una voluntad ideológica tras la imagen.

Bibliografía

- Álvarez Cascos, G. (1905). *Ferrocarril de Ferrol a Gijón: información recogida sobre el terreno*. Lueca: Imprenta de Ramiro P. del Río.
- Álvarez Quintana, C. (1995). *Baños de mar en Ribadesella, 1890-1936. Urbanismo, arquitectura y sociedad*. Gijón: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella.
- Arias, L. y Mato, A. (2005). *Liadoras, cigarreras y pitilleras. La Fábrica de Tabacos de Gijón (1837-2002)*. Madrid: Fundación Altadis.
- Baladrón Pazos, A. et al. (2007). Mujer y publicidad en los felices años veinte. Análisis de contenido de la revista ilustrada Blanco y Negro. *Comunicación y pluralismo* (3), 117-139.
- Boucher, F. (2009). *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

modo de aproximación, advirtiéndose diferencias entre aquellas composiciones destinadas a la tarjeta postal y otras imágenes que fijan su atención en acciones concretas y grupos humanos específicos. Véanse, por ejemplo, “Los ciegos. Su orquesta en la playa” (1932), “Caseta proletaria” (1934) o “Verano 1935” (1935) de Constantino Suárez en la Fototeca del Museo del Pueblo de Asturias.

- Boyer, M. (2002). El turismo en Europa. De la Edad Moderna al siglo XX. *Historia Contemporánea* (25), 13-31.
- Champagne, P. (1975). Les paysans à la plage. *Actes de la recherche en sciences sociales* (2), 21-24.
- Day, D. (2019). Swimming into modernity: innovation and invention amongst aquatic craft communities in Victorian England. *Leisure/Loisir. Histories of Modern Leisure* (43), 185-204.
- Foucault, M. (2019). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Hannavy, J. (2009). *The Victorians and Edwardians at play*. Oxford: Shire Publications.
- Larrinaga, C. (2002). El turismo en la España del siglo XIX. *Revista de Historia Contemporánea* (25), 157-179.
- Madrid, J.C. de la (2011). *Aquellos maravillosos baños. Historia del turismo en Asturias, 1840-1940*. Oviedo: Fundación Caja Rural.
- Madrid, J.C. de la (2015). Los inicios del turismo en Asturias. Una playa imposible (1840-1940). En *Pensar con la Historia desde el siglo XXI. XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea* (pp. 239-255). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Mier Valerón, L. (2017). *Iconografías portuarias. Miradas artísticas del litoral asturiano* [tesis doctoral inédita]. Universidad de Oviedo.
- Nash, M. (2020). Turismo, género y neocolonialismo: la sueca, el donjuán y la erosión de arquetipos culturales franquistas en los 60. *Historia Social* (96), 41-61.
- Palacio Lis, I. (2003). *Mujeres ignorantes: madres culpables. Adoctrinamiento y divulgación materno infantil en la primera mitad del siglo XX*. Valencia: Universitat de València.
- Pelka, A. (2014). Mujer e ideología en la posguerra española: feminidad, cuerpo y vestido. *Historia Social* (79), 23-42.
- Rivière, M. (2013). *Historia informal de la moda*. Barcelona: Penguin Random House.
- Suárez Botas, G. (2006). *Hoteles de viajeros en Asturias*. Oviedo: KRK.
- Velasco Molpeleres, A. (2019). La moda en los medios de comunicación: de la prensa femenina tradicional a la política y los/as influencers. *Revista Prisma Social* (24), 153-185.
- Vigón, B. (1980). *Asturias. Folclore de Mar. Juegos infantiles. Poesía popular y otros estudios*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana.
- Zalagaz Sánchez, M.L. y Martínez López, E.J. (2006). La influencia de la Sección Femenina en la educación física femenina española de los años centrales del siglo XX. *Bordon* (58-1), 87-102.