

EL TRAJE DE FLAMENCA: UNA APROXIMACIÓN ETNOLÓGICA*

ROSA-MARÍA MARTÍNEZ MORENO

«C'est qui ne bouge pas, c'est quelque chose qui est morte»

M. Maffsoli

El traje de flamenca, de faralaes o de gitana que visten las mujeres de Sevilla es un caso particular de traje típico o tradicional. Fuertemente inserto en el tópico del andalucismo y por extensión del españolismo, su origen y evolución han sido objeto de las más variadas conjeturas: desde quienes remontan su origen a las bailarinas cretenses y tartésicas hasta los que pretenden encontrar en él reminiscencias del pasado árabe-andalusí, lo cierto es que se trata de un atuendo impregnado de un alto contenido simbólico e identitario. No obstante, a diferencia de otros trajes tradicionales más antiguos y de origen campesino, éste se conformó a finales del siglo pasado y su origen es eminentemente urbano. La investigación que estamos llevando a cabo nos aporta interesantes datos que van más allá de la pura descripción etnográfica.

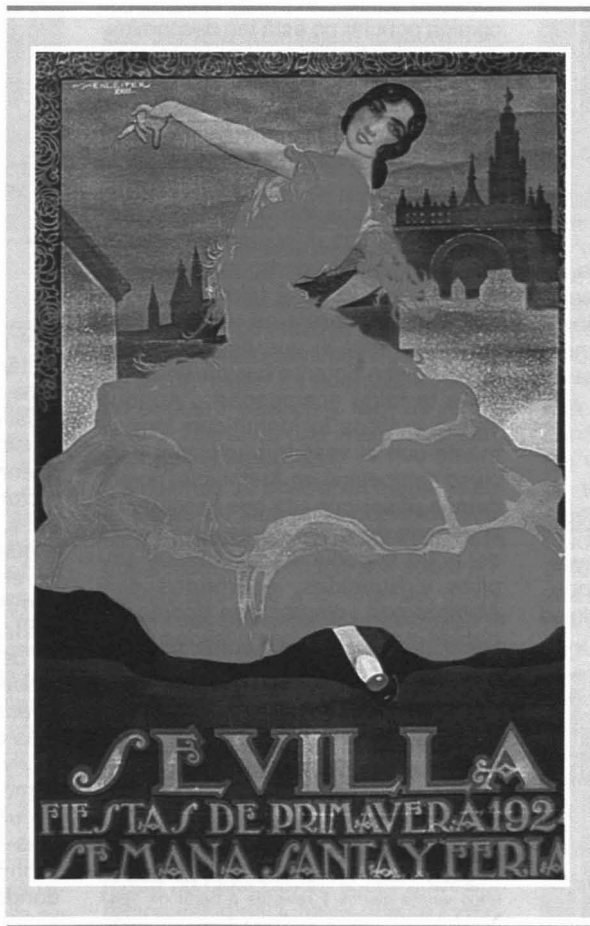
Ciertas vestimentas y ciertas maneras de llevarlas no pueden ser descritas si no es en relación las unas con las otras. Se apoyan en parecidas actitudes corporales, necesitan del *habitus*, del uso, del gesto. Sólo teniendo en cuenta la relación entre el vestido (su forma y evolución), el gesto (la respuesta al entorno, la identidad, la reinterpretación del modelo), y la manera de llevarlo o *porte* (la circulación de bienes simbólicos que fluyen a través de su uso), podremos comprender el éxito o el fracaso de tal vestimenta, es decir, su perdurabilidad

y difusión en el tiempo y en el espacio, o la restricción de su uso en contextos muy definidos (ritos de institución y conmemorativos). Este último sería el

local como la regional o nacional, dependiendo del contexto desde el cual se contemple. El segundo es su capacidad de adaptación a la moda: es un traje vivo, que se renueva continuamente sin haber perdido por ello su primordial funcionalidad festiva.

El tercero y más interesante a mi parecer es la estrecha relación que guardan sus orígenes con el período de conformación del pensamiento romántico en nuestro país. Pero, a diferencia de otros trajes tradicionales que ya existían y a los cuales el romanticismo consagró como representativos del pueblo en tal o cual lugar, el traje de flamenca es una reinención del estereotipo andaluz creado por el imaginario¹. De aquí la importancia que atribuimos en nuestra introducción al gesto y a la manera de vestirlo.

El traje de flamenca pertenece igualmente al Mito —heroínas literarias y cinematográficas, tipos costumbristas de la *literatura de cordel*— y al Rito, porque aparece dentro de una tradición de organización del ocio relacionada con el cante y el baile, inscribiéndose por derecho propio en toda una semiología de la imagen: participa por una parte, de una significación colectiva por su asociación con la Fiesta y el imaginario común (sig-



caso de la gran mayoría de los trajes tradicionales europeos.

Por el contrario, el Traje de Flamenca conserva una extraordinaria vitalidad y ha experimentado una prolongada difusión topográfica desde sus comienzos hasta la eclosión de las dos últimas décadas. La comprensión de este fenómeno va ligada, pues, a varios aspectos que confluyen en la evolución de este traje y que justifican a nuestro entender, el interés de su investigación: El primero es la ampliación progresiva de su carácter representativo que abarca tanto la identidad

¹ A tenor de estas peculiaridades, cuando modistos como Versace o Lagerfeld imprimen a sus colecciones de alta costura un «aire español» fácilmente reconocible en cualquier parte del mundo, están utilizando una serie de préstamos culturales a partir de un imaginario colectivo sobre Andalucía conformado desde el exterior pero asimismo reinterpretado desde el interior. Basta con incorporar al modelo en cuestión determinados elementos tomados tanto del conjunto femenino —flecós, volantes, madroños, peinetas— como del masculino —chaqueta corta, sombrero de ala ancha— para que éste adquiera el aspecto exótico y atemporal atribuido a «lo español», del mismo modo que adornos y complementos utilizados en otras partes del mundo remiten a «lo oriental» o a «lo étnico».

* Esta investigación se inserta en el Grupo de Investigación «Patrimonio Etnológico, Recursos Económicos y Simbolismo» (PERSES) adscrito al Plan Andaluz de Investigación (PAI: HUM-0398), subvencionado por los Proyectos de investigación *Territorio, recursos y políticas de desarrollo local*. Plan Propio de Investigación. Universidad de Sevilla. (28441131-98-191) y *El estudio del Patrimonio cultural como factor de desarrollo: Una propuesta de actuación*. DGICYT (PB 97-0708).

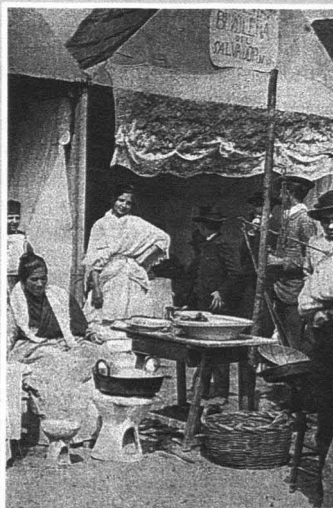


1992. Desfile de moda influencia flamenca en la Expo 92.

nificado), y una individual porque incluye la elección de un modelo personalizado (significante), la confección a medida y la selección de complementos que diferencian a su portadora de otras mujeres también ataviadas a la flamenca.

LOS NOMBRES DEL TRAJE

En Sevilla predomina la acepción «vestirse de Gitana» basada en la suposición de que el origen de este vestido es



1929. Gitanas en la feria. Blanco y Negro. 21-IV-1929. Hemeroteca Municipal de Sevilla.

la imitación del traje de las gitanas buñoleras que ya desde los primeros tiempos de la feria de Sevilla, creada en 1847, instalaban allí sus puestos para atender a los viandantes. En realidad, tal asociación resulta mucho más literaria que ajustada a la realidad, puesto que la información que nos aportan los primeros datos fotográficos² no confirma esta suposición. Muy por el contrario, el contraste entre los alegres atuendos festivos de las mujeres que acudían a la Feria urbana y la pobreza estafalaria de los atuendos de las buñoleras o de las mujeres acampadas en los espacios contiguos de la feria de ganados es evidente. No obstante, la opinión popular no está tan descaminada como pudiera parecer, puesto que la similitud entre ambos modelos aparece frecuentemente reseñada en los relatos de los viajeros románticos³ y por tanto, en el imaginario colectivo, como veremos.

La denominación *Traje de «faraloes»* es de uso más restringido y hace referencia al adorno más profusamente repetido en la falda y mangas del vestido. *Faralá* es un galicismo (*farfalá* o *falbalá*) que designa al volante⁴, pieza flotante cosida en círculos a la falda acampanada. Aunque varios autores lo identifican formalmente con el vestido tradicional e incluso campesino en Andalucía, no podemos pasar por alto que la moda de la década de los cuarenta y cincuenta del s. XIX imponía las faldas muy amplias y fruncidas, adornadas *casi siempre con volantes que podían ser dobles o múltiples, con plisados u otra decoración*.⁵ Se trata pues de un adorno muy popularizado en la época pero no necesariamente local.

La tercera y más generalizada denominación —*Traje de flamenca*— hace

² Basado en la información hemerográfica recogida a través del seguimiento exhaustivo de unos veinte diarios y revistas a partir de 1847 hasta nuestros días. Se han consultado colecciones fotográficas particulares y en la Hemeroteca de Sevilla. Se han admitido como válidos para esta contrastación únicamente los documentos fotográficos. Sin embargo, la similitud aparece a finales del XIX en los trajes de espectáculo utilizados por las artistas flamencas y en los «cuadros flamencos» que actúan en las casetas de la feria de Sevilla.

³ En España, hacia 1840, las gitanas conservaban el antiguo atuendo de las campesinas, de las «majas», el vestido de tres volantes recogido sobre una falda roja, chales de seda de colores muy contrastados; en el pelo flores y cintas, y una gran peineta de carey o de filigrana de plata... F. Vaux de Foletier: *Mil años de historia de los gitanos*. Plaza & Janés, S.A. Manantial. Barcelona. 1977. Pag. 205 y ss.

⁴ Voz recogida del Diccionario de la RAE.

⁵ Laver, James: *Breve historia del traje y la moda*. Madrid. 1995.



1849 La Feria de Sevilla. Baile del vito. Colección de Grabados de Santi-gosa.

referencia al conjunto vestimentario. El término «flamenco» es usado en este caso en su acepción más coloquial que lo relaciona con las formas musicales enterreadas de influencias gitanas e incorporadas al folklore autóctono a partir de la segunda mitad del s. XIX. Puesto que la indumentaria a que nos estamos refiriendo carece de elementos inmutables al paso del tiempo, no podríamos hablar con propiedad de «El Traje de Flamenca» sino de *este* o *ese* traje de flamenca.

Damos preferencia a ésta entre otras denominaciones porque resulta más amplia conceptualmente hablando —ya que en realidad lo que reconocemos como tal es el resultado final de una amalgama de piezas variables— y porque su uso está fuertemente imbricado con contextos festivos donde se cantan y bailan formas musicales flamencas o aflamencadas: Ferias, Romerías y Cruces de Mayo. El traje de flamenca puede estar compuesto de vestido de una pieza o de dos piezas. Puede llevar mantoncillo bordado sobre los hombros o un volante ribeteando el escote. Puede llevar muchos volantes o ninguno. Puede estar confeccionado con diferentes tejidos, estampados con variados motivos: lunares, florales o sin estampación. Puede ir acompañado del complemento del mantón de Manila o llevarse sin él. Sin embargo, el conjunto vestimentario, que incluye el tocado, resulta claramente reconocible como unidad de contenido.



1981. Colección particular.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL TRAJE DE FLAMENCA

Antecedentes y costumbrismo

Escuchamos con frecuencia la afirmación de que el traje de flamenca es un invento reciente que dataría no más allá de las primeras décadas de este siglo. Esta opinión⁶ se sustenta en la contrastación de las imágenes reales proporcionadas por la documentación hemerográfica, tanto más fiables en cuanto que se utiliza el soporte fotográfico. No obstante hemos de tener en cuenta que la invención del daguerrotipo se produce en los años cuarenta del siglo pasado, y que la utilización de la «instantánea» no comienza a ser frecuente hasta principios del s. xx. Por tanto, no podemos renunciar a los datos aportados por los testigos de una época, la que abarca la primera mitad del siglo xix. Los testimonios recogidos en los relatos de viajes y en los libros de estampas deben ser ana-

⁶ Es cierto que la popularización del traje de flamenca tal y como hoy lo conocemos data de esta época. Sin embargo, como veremos, existen antecedentes —una forma de vestirse y de ataviarse— que se pueden considerar con toda razón trajes de flamenca. Podemos decir que la evolución de las formas no ha influido en el contenido simbólico. Siguiendo las claves estructuralistas en el análisis de la vestimenta, cuando la evolución de los significantes (en este caso las piezas vestimentarias) no altera el significado (el conjunto vestimentario), estamos ante un fenómeno de evolución natural del mismo sistema y no de cambio estructural. Ello acredita la vitalidad del sistema.

lizados dentro del contexto cultural de estos años.

Para la producción imaginaria, la publicación de libros de estampas de costumbres representa una etapa-bisagra entre la fase de elaboración del género «traje regional» y una larga fase de mantenimiento y de explotación. La primera, que se extiende de 1800 a 1850, es contemporánea y forma parte de la constitución de una nueva mirada sobre la provincia que culminará con la emergencia de personalidades regionales claramente diferenciadas. La segunda, que prosigue casi hasta nuestros días, pone a estas últimas, convertidas en lugares comunes, al servicio de demostraciones ideológicas del tipo mensajes «culturales», «publicitarios», «turísticos», etc.

La fórmula en su finalidad no es el fruto de una creación repentina: es el resultado de todo un proceso de elaboración que ocupa todo el comienzo del s. xix. La idea de región, paralela en su desarrollo a la idea de nación, nace pues de una dialéctica entre lo central y lo local. En esta dialéctica, la descripción del traje ocupa un lugar privilegiado, puesto que señala visualmente al que lo lleva como «nativo de tal o cual lugar. Es además, atractivo en el plano plástico y fácil de representar, liberando una imagen del Otro exótica y diversificada.

Si hemos de buscar un origen al actual traje de flamenca, debemos acudir sin remedio a la memoria colectiva que conserva un imaginario sobre Andalucía acuñado a lo largo del s. xix, en el cual se cruzan y entrecruzan lo popular andaluz y lo gitano, como atestiguan los grabados y cuadros costumbristas de la época, así como los relatos de los viajeros románticos y de los escritores costumbristas españoles.

En los primeros grabados⁷ en los que se hace referencia explícita al atuendo popular andaluz, dentro de la moda de colecciones sobre atuendos regionales o nacionales que se extendió a lo largo de la primera mitad del siglo, encontramos tres tipos de

⁷ Antonio Rodríguez (1765-1823): «Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en 1801». En: Díaz, J.: *El traje en Andalucía. Estampas del s. xix*. Sevilla. 1996.: *Pareja de majos de Sevilla* (p. 34: Grab: 10, 11, 12). Se diferencia claramente el ámbito rural donde no se encuentran antecedentes del traje de flamenca, y el urbano (majas y petimetras) donde aparecen el mantón de humo o *viento tejido*, la mantilla y los *farbalás*. Datos estos que avalan nuestra teoría sobre el origen urbano del traje. Según el autor, los tipos aparecen como personajes pseudonacionales (majos, bandoleros, gitanos) aunque posteriormente el atuendo se desarrolle en el ámbito andaluz.



Dama Sevilla (TAXIX).

atuendo femenino diferente: Labradora, Maja y Petimetra, pero mientras que el traje de labradora no difiere grandemente del de otras regiones de España (pañuelo de talle, delantal, saya o basquiña, blusa y corpiño ajustado) en el de maja encontramos ya antecedentes de lo que más tarde se configurará como traje de flamenca: los volantes —de encaje, sobre falda de seda de diferente color— el talle ajustado y sobre todo, la mantilla⁸ (de madroños, de tiras o de encaje) cuyo antecedente son las tapadas andaluzas del xvii⁹. Tanto la mantilla como el mantón se popularizaron a partir de la segunda mitad del s. xix¹⁰, incorporándose al vestido de calle en calidad de complementos, pero mientras la mantilla de encaje tiene un uso más aristocrático, el mantón de China —mal llamado *de Manila*— en tamaño mediano

⁸ En los s. xvi y xvii, las doncellas salían del hogar cubierto el rostro con un manto, dejando ver solamente un ojo. Este manto, acordado, evolucionó hacia la mantilla de tiras, llamada así por el adorno de tiras de terciopelo que bordeaban la tela de seda o paño fino. La mantilla o manteleta permanece en varios trajes regionales españoles. En el sur esta costumbre arraigó fuertemente ganando ligereza y frescura con el cambio de materiales. El encaje de blonda se incorporó como adorno en el xviii y comenzaron a confeccionarse las mantillas enteras de este material a partir de mediados de este siglo, formando parte del atuendo de las majas en Madrid y Andalucía. Su uso se popularizó entre las clases acomodadas como fruto de una reacción españolizante ante el afrancesamiento de la moda a partir de la invasión napoleónica y posteriormente durante el reinado de Amadeo de Saboya.

⁹ Vecelio, Cesare: *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*. Venice. 1598.

¹⁰ Stone, Carolina: *Sevilla y los mantones de Manila*. Sevilla. 1997

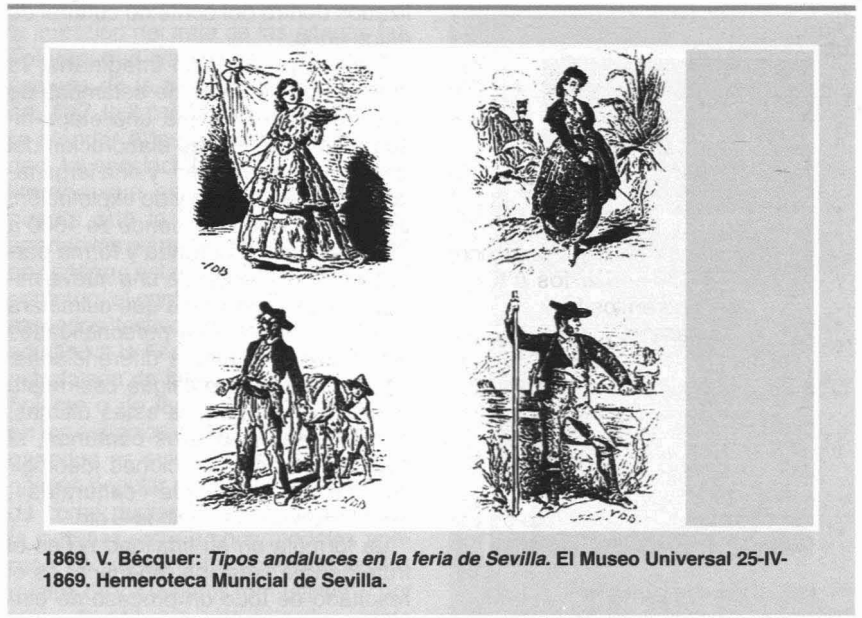
o grande llega a ser una prenda de uso frecuente debido a su doble finalidad de adorno y protección en climas cálidos.

El cuarto elemento que aparece en los cuadros y relatos costumbristas es el adorno floral en el tocado. Ya se lleve peina o peineta, se cubra o descubre la cabeza, las flores han formado parte del adorno habitual de las mujeres en Andalucía. Pueden ir en lo alto de la cabeza, sobre los moños tupidos o en el pecho, cubriendo en parte el escote.

La indiscutible aportación de la cultura gitana

Ya Julio Caro Baroja señala la influencia que en la conformación de la cultura popular andaluza tienen aquellos aspectos relacionados con el pueblo gitano. Se refiere al proceso de estilización que sufre la cultura popular andaluza en la segunda mitad del XIX debido a la «gitanofilia» que se desata entre la juventud acomodada, con la consiguiente valorización de los cantos y bailes gitanos que como ya hemos dicho, se incorporan y funden con otros autóctonos especialmente en la parte occidental andaluza, concretamente en las provincias de Cádiz, Sevilla y Huelva. Lo gitano y lo popular se funden en una amalgama propia que va a convertirse en *lo flamenco*. El concepto de «andalucismo» engloba a partir de esta época toda una serie de tipos como gitanos, toreros, guapos, majos, bandoleros¹¹, etc.

A todo ello se une otro aspecto interesante de reseñar en el momento de evolución vestimentaria que nos ocupa: una de las funciones tradicionalmente atribuida al traje es la diferenciación social, es decir, la representación cara a los demás del estatus social de su portador. Pues bien, durante la segunda mitad del XVIII, unas clases sociales, *no aristocráticas ni burguesas, tenidas por humildes... buscan marcar diferencias y señalarse. Tal es el caso de los majos y majas en la segunda mitad del s. XVIII*¹². Continúa Caro haciendo referencia al gusto por el buen vestir, por «dar el golpe», señalado insistentemente por los viajeros románticos ingleses, de las clases populares andaluzas, que no buscan imitar la moda aristocrática. Muy por el contrario, esta reacción de las clases acomodadas



1869. V. Bécquer: *Tipos andaluces en la feria de Sevilla*. El Museo Universal 25-IV-1869. Hemeroteca Municipal de Sevilla.

de imitar en su atuendo la «gitanería» y la «majeza» corresponde no sólo a un deseo de diferenciación nacionalista frente a la moda extranjerizante aportada por las circunstancias políticas del momento, sino a un deseo de identificación ciertamente romántico y esnobista pero también «moderno», con una cultura popular donde es tan importante el gesto como el traje, es decir, con una imagen prestigiada desde fuera de «lo andaluz». En los cuadros sobre la Feria de Sevilla de Andrés Cortés (1852), Manuel Rodríguez de Guzmán (1853) y otros costumbristas, aparecen parejas de aristócratas engalanados con sendos atuendos de majos. El período comprendido entre 1850 y 1870 es considerado por los expertos¹³ como de esplendor romántico de la pintura ferial.

Así es comprensible que, veinte años después de la creación de la feria de Sevilla, encontremos un dibujo de Valeriano Bécquer bajo el título *Tipos andaluces de la feria de Sevilla* en el que se nos presentan: Gitano y Gitana y Majo y Maja¹⁴. El traje que luce la Gitana es prácticamente idéntico al traje que actualmente lucen las mujeres en la feria. Incidiendo en la disociación entre la imagen y la realidad, encontramos páginas anteriores del mismo número un delicioso artículo de su hermano Gustavo Adolfo Bécquer en el que, entre otras cosas, da fe de la influencia de la moda en las clases

populares, que ha logrado que casi se abandone el atuendo tradicional¹⁵.

La asociación de lo flamenco con lo gitano-majo hemos de encontrarla repetidas veces en el imaginario costumbrista a lo largo de la segunda mitad del XIX, período de conformación de la Feria de Sevilla como acontecimiento más festivo que ganadero. Sin embargo, como ya hemos apuntado, el atuendo real de las gitanas en esta época dista bastante de parecerse al que nos pintan los costumbristas.

No obstante, sí encontramos el traje de flamenca con la mayoría de los elementos que perviven en la actualidad en los atuendos lucidos por las artistas que conforman los cuadros flamencos¹⁶ que actúan en cafés-cantantes, fiestas privadas y casetas de feria ya a finales del XIX.

Evolución y moda

A principios de siglo se produce, pues, un doble acercamiento al imaginario andaluz romántico, como consecuencia de este proceso de estilización de la cultura popular, conformándose los dos trajes femeninos¹⁷ de mayor in-

¹⁵ El Museo Universal. 25 abril-1869, P. 131: *No busquéis la graciosa mantilla de tiras, el vestido de faralares y el incitante zapatito con galgas. El miriñaque y el hongo han desfigurado el traje de la gente del pueblo...*

¹⁶ A finales del XIX proliferaron en Sevilla las academias de baile donde se enseñaban los distintos palos del flamenco y bailes aflamencados. Los alumnos y alumnas de estas escuelas formaban cuadros flamencos semiprofesionales que actuaban en casetas y fiestas privadas.

¹⁷ Por razones de espacio y unidad temática, no podemos entrar de lleno en la descripción de

¹¹ Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, 1969.

¹² Caro Baroja, Julio: «Notas de viajes por Andalucía. 1949-1950». Inédito, recogido en *de etnología andaluza*. Málaga, 1983

¹³ Valdivieso, E.: «La Feria de Sevilla en la pintura contemporánea», 21-25 en VV.AA.: *La feria de Sevilla. Testimonios de su historia*. 1996.

¹⁴ El museo universal. 25 abril-1869, P. 136

fluencia romántica en Andalucía: el de Maja en Cádiz y el de Gitana en Sevilla, Córdoba y Huelva.

Las muchachas de las clases populares acudían a la feria en esta época ataviadas con trajes claros y vaporosos, adornados sus cabellos con flores y luciendo airosos mantones de China sobre sus hombros. Por otra parte, las mujeres de las clases acomodadas preferían lucir los últimos modelos de París en los festejos nocturnos de las casetas. No obstante el uso del mantón y de la mantilla de encaje continuaba siendo mayoritario. En 1909 encontramos el primer testimonio fotográfico del traje de flamenca o gitana consolidado en la referencia a un festival infantil celebrada con motivo de la Feria en el casino de Labradoros.

Constatamos además una abundante producción fotográfica para postales en las que los modelos (muchachas, parejas, artistas) posan con atavíos a flamencados. A pesar de que algunos cronistas se quejan de que *la gente que va a la feria no se viste como anuncian los carteles*¹⁸..., el uso del traje de flamenca va imponiéndose poco a poco. En 1915 tenemos ya tes-



1919. Artista Amalia Molina. Blanco y Negro. 23-III-1919. Hemeroteca Municipal de Sevilla.

timonios fotográficos que muestran grupos de muchachas dirigiéndose a la Feria ataviadas a la flamenca.

Independientemente de la frecuencia de su uso, el atuendo flamenco se consolida entre 1890 y 1910 tal y como lo conocemos hoy en día, es decir, conformado por:

- a) traje enterizo muy ceñido al talle escotado, de mangas cortas y con amplia falda acampanada adornadas con uno o varios volantes, confeccionado en tejidos ligeros y baratos como el percal, lisos o estampados en lunares y/o flores.
- b) Enaguas almidonadas con uno o varios volantes, cumpliendo la función de ahuecar la falda como el antiguo miriñaque.
- c) Zapato ceñido con trabillas para facilitar la sujeción necesaria para el baile.
- d) Pañuelo de talle de cuatro picos en seda bordada rematado con flecos también de seda, que se lleva, bien cruzado sobre el pecho, bien prendido con alfiler a la altura de la cintura en su versión de tres picos o *mantoncillo*.
- e) Complemento de mantón de China cuadrado, de seda o crespón de seda bordado, cuyo tamaño oscila entre 80 y 120 cm de lado, que se lleva en los primeros

tiempos doblado en pico y posteriormente en cuadro.

- f) Complemento de mantilla de encaje sobre peina de carey o nácar. El hábito de portar la mantilla comenzó a decaer en la década de los treinta del presente siglo. Tras la suspensión de la feria durante la Guerra Civil española, y su reanudación posterior en 1940, volvemos a encontrarlo como pieza protagonista en las corridas de toros y en Semana Santa, no acompañando ya al traje de flamenca.
- g) Tocado de moño bajo adornado de peineta grande o peinecillos en carey, nácar o plástico de colores, con flores naturales o artificiales.
- h) Aderezo de pulseras, collares de grandes cuentas y zarcillos de coral, perlas o cuentas artificiales de colores variados.

El período comprendido entre 1920 y 1936 se caracteriza por la definitiva incursión de la moda en el atavío de las flamencas, influencia que ya no lo abandonará hasta el momento presente. A tenor de los gustos del momento, las faldas se acortan o se alargan, los volantes se multiplican o desaparecen.

El período comprendido entre la reanudación de la Feria en 1940 y los 60 trae consigo dos novedades en la evolución del atavío:

- a) La desaparición de la mantilla como pieza indispensable en el conjunto vestimentario.



1909. Festival infantil. Nuevo Mundo. 24-IV-1909. Hemeroteca Municipal de Sevilla.

los correspondientes trajes masculinos. Constatemos no obstante, que mientras el traje de majo observa la misma influencia urbana y festiva, el *traje corto* o *campero* que acompaña al de flamenca tiene un origen rural y relacionado con el del jinete andaluz.

¹⁸ *Ferias y fiestas de Sevilla*, Marzo. 1913: Art. de A. R. Leonis: «El cartel de fiestas. De lo vivo a lo pintado».





1968. Flamencas en la feria. Archivo fotográfico de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

b) La proliferación de formas y estilos y la separación entre el tipo de trajes usados en la feria, en romerías o en los espectáculos, consolidándose la bata de cola para el baile profesional y admitiendo todo tipo de fantasías ornamentales para acompañar los cantos aflamencados.

La aparición de la minifalda en la década de los sesenta 1960 llegó a acortar los trajes hasta cubrir escasamente las rodillas. La influencia *pop* se dejó sentir también en los textiles: se impusieron masivamente los tejidos artificiales de tergal y nylon, desapareciendo casi los remates de los volantes a base de encajes o cintas plisadas de seda. En su lugar, eran rematados con unos cordones introducidos en los filos que aportaban la tiesura antiguamente obtenida a base de almidonar los tejidos de algodón. Se pudieron ver estampados psicodélicos que combinaban motivos florales con otros geométricos e incluso con lunares.

A partir de los setenta se pudo observar un rechazo al uso del traje ya tradicional por parte de un sector de la juventud contestataria que también dejó de asistir a la feria. Esta tendencia comenzó a invertirse al final de la década debido a la revitalización impuesta a raíz de las reivindicaciones autonómicas, hasta cuajar en una mayoritaria difusión¹⁹ que abarca hoy no

¹⁹ Podemos considerar el momento más álgido de esta expansión en los eventos de la Expo

sólo todos los estatus sociales sino todas las provincias andaluzas.

En las últimas décadas se ha producido una recuperación formal y material de las modas de los años cuarenta y cincuenta que convive con nuevas tendencias como el estrechamiento y alargamiento del talle que marca el comienzo de la falda un poco por encima de la rodilla.

TIPOLOGÍA DEL TRAJE SEGÚN LOS CONTEXTOS DEL USO

Ferías

En Sevilla, el uso del traje es masivo en la Feria de Abril y mucho menos frecuente en las Cruces de mayo que se celebran en los escasos corrales de vecinos que restan en la ciudad o en algunas casas privadas. La moda de vestir el traje en las más famosas cruces de Mayo de la provincia de Sevilla —Lebrija— es relativamente reciente. La frecuencia de uso del traje femenino en la Feria no se corresponde con la del masculino. El traje campero o traje corto que los hombres visten en estas celebraciones es utilizado en exclusiva por los caballistas, tiene su correspondencia en el de amazona femenino —si ella sola monta el caballo— y desaparece de la feria al anochecer, hora en que termina el paseo de caballos. Los hombres que visten el traje corto cambian su atuendo a esta hora y regresan a la Feria portando el traje de calle normal. La mujer que acompaña a un caballista a la grupa viste de flamenca.

Otras fiestas importantes donde predomina el uso del traje de flamenca son: Jerez de la Frontera (Feria del Caballo y Fiesta de la Vendimia), El Puerto de Santamaría (Fiesta de Primavera y Virgen de los Milagros) y Sanlúcar de Barrameda (Feria de la Manzanilla) en Cádiz, ferias de Málaga capital, Córdoba (Cruces de Mayo y Patios) y Huelva (ferias de La Palma del Condado, Valverde del Camino, Niebla y Fiestas Colombinas en Moguer).

Las variaciones más significativas en el traje de feria cuyos elementos básicos ya hemos descrito, consisten en el número de volantes que aumenta o disminuye según modas, y en el corte y colocación de éstos. En cuanto al corte, puede ser *al hilo* (en línea recta y fruncido, siguiendo el hilo de la tela) o *de capa* (cortado al bies, en cu-

92, en los cuales vuelve a repetirse el carácter representativo del traje de flamenca en los contextos local, autonómico y nacional.



1950. Pareja flamenca en el paseo de caballos. Archivo fotográfico de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.

yo caso suele coserse *pegado* a la falda, es decir, sin frunces). La base sustentadora es siempre una falda acampanada formada por seis piezas trapezoidales o *nejas*, alrededor de la cual se distribuyen los volantes bien concéntricamente, bien de manera asimétrica o formando ondas. Esta falda-base va cosida al talle a partir de la mitad de la cadera, fruncida si el volante es fruncido o sin frunces en los vestidos con volantes *de capa*.

A veces la falda está compuesta por una serie de volantes al hilo cosidos entre sí, cada uno con mayor amplitud que el anterior hasta conseguir un enorme vuelo en la base inferior (entre nueve y doce metros). Esta forma se denomina *María de la O*, pues aunque ya se usaba, fue popularizada a partir de la famosa canción, interpretada por Estrellita Castro y posteriormente por Marifé de Triana.

El traje de flamenca comparte protagonismo con los trajes locales del resto de las provincias andaluzas, predominando estos últimos en las fiestas de las provincias orientales (Granada, Málaga, Jaén, Almería), mientras que en las occidentales los trajes locales son vestidos con preferencia en ritos conmemorativos en los que se interpretan los bailes autóctonos.

Romerías

El traje que se viste en las Romerías —fundamentalmente en las provincias de Sevilla (Virgen de la Consolación de Utrera, Valme en Dos Hermanas,

Torrijos, Valencina de la Concepción) y Huelva (Virgen del Rocío y Rocío Chico en Almonte, Nuestra Señora de los Ángeles en Alhájjar, Nuestra Señora de la Peña en Puebla de Guzmán, Santa Eulalia en Almonaster) y Virgen de la Cabeza en Andújar (Jaén)—constituye una variedad simplificada del vestido de una pieza o enterizo, más usual en las Ferias.

El más difundido es la *bata rociera* de una pieza, pero considerablemente aligerada de volantes y adornos. La falda es más corta, con uno o dos volantes, lleva delantal con bolsillos y *el cuerpo* o parte superior del vestido suele ir exento, es decir, con adorno de un volante en el escote y manga, pudiendo prescindir del mantoncillo de talle o el pañuelo de tres picos.

El traje usado en las romerías puede consistir también en falda y blusa del mismo o diferente colorido. La cabeza suele ir cubierta con pañuelo anudado a la nuca o sombrero de paja para protegerse del sol y el polvo, adornado con flores y el calzado consiste en botos camperos o zapatillas con suela de esparto.

Espectáculo

El traje usado por las bailaoras flamencas admite una gran variedad formal debido a su funcionalidad explícita. No es frecuente en las cantaoras, que suelen adornarse con mantón o mantoncillo y flores en el pelo, con la excepción de los cuadros flamencos y coros, donde todo el conjunto de mu-

jerres lo lleva, participando de una misma estética.

El traje flamenco de espectáculo está directamente relacionado con el tipo de baile que se interpreta. Si se trata de aires aflamencados o cantes alegres (bulerías, alegrías, tanguillos) los trajes serán más informales y coloristas, con cuerpos ceñidos hasta la cadera y amplias faldas que favorezcan el movimiento de piernas, brazos y talle, mientras que si se trata de interpretar palos o cantes serios (tonás, siguiiriyas, soleares, tangos) los cuerpos pueden alargarse hasta la mitad de la pierna para permitir el lucimiento de la figura y eliminar los volantes de las mangas en aras del mayor protagonismo de los brazos, abriéndose la falda lo suficiente como para permitir el taconeado. La bata de cola es de una sola pieza o enteriza, con abundantes cortes que permiten ajustar el vestido en el talle para a continuación ampliarse en la falda rematada en la parte posterior con una cola de al menos un metro cubierta de volantes. Va acompañado con mucha frecuencia por grandes mantones de seda bordada que las bailaoras expertas mueven en revuelos alrededor del cuerpo con aparente facilidad. El dominio en el manejo del mantón y de la bata de cola constituyen un factor importante a la hora de apreciar la destreza y la gracia en el baile.

EL RITO DE VESTIRSE

El rito de vestirse comienza con la elección del traje, que suele producirse al menos dos meses antes de la feria. Este largo y cuidadoso proceso incluye la elección de la modista si la confección por la que se opta es artesanal.

Se trata de un universo totalmente femenino donde la autoridad de la modista juega un papel importante. Ella es la que orienta sobre las últimas tendencias y la que crea nuevos modelos e impone la moda. Los trajes de determinadas modistas se reconocen por la maestría de la confección y por un sello especial que le confiere la calidad del tejido, el colorido y el buen gusto del corte. La distinción se expresa pues, a través de una serie de detalles que pueden pasar desapercibidos para el espectador poco informado, pero no para las mujeres que acostumbran a vestirse de flamenca.

Una vez elegida la hechura y el colorido, se buscan los complementos del conjunto. Los colores del mantoncillo deben combinar perfectamente con el traje, de modo que se encarga



1980. Colección particular.

en casas especializadas en bordados o se compra confeccionado entre la enorme variedad de tonos disponibles hoy en día.

La elección de las flores para el cabello resulta igualmente ardua. Habitualmente se usan rosas artificiales confeccionadas por casas especializadas en complementos de feria. También se utilizan claveles y jazmines, así como ramilletes que imitan las flores del campo: margaritas, amapolas, etc. Estos últimos se usan más en romerías que en la feria. Llevar flores naturales se considera una exquisitez.

El tocado se completa con peinecillos de Carey o de plástico de colores, a juego con el vestido. Si se tiene una buena peineta de tamaño mediano, es decir, más pequeña que la que se usa para sostener la mantilla, se agrega al tocado, confiriéndole una gracia especial al cabello, que suele ir recogido en un moño bajo. Este adorno cayó en desuso en los años sesenta pero se ha recuperado hace una década. En la feria se ven verdaderas piezas de anticuario. En la actualidad se confeccionan en materiales sintéticos y con formas muy variadas.

Los zarcillos tradicionales son en coral y oro, compuestos por una cuenta prendida a la oreja de donde pende un colgante alargado, *el pimientito*. También se usan muy frecuentemente los pendientes de aro de materiales sintéticos a juego con las pulseras y los collares.

Los grandes mantones de seda bordada que se usan para abrigarse por la tarde y noche no siempre van



1968. Flamenca en la feria. Archivo fotográfico de la Hemeroteca Municipal de Sevilla.



1998. Grupo de socias de una caseta.

conjuntados con el traje, porque se lucen casi como piezas independientes si son antiguos y heredados. Un mantón encargado a bordadoras especializadas ha sido siempre una pieza muy cara y por tanto, escasa en relación al número de trajes y mantoncillos que una mujer que acostumbre a vestirse de flamenca puede llegar a poseer²⁰, hasta la reciente introducción del mantón bordado a máquina procedente del mercado oriental.

Por último, los vestidos de las niñas se diferencian de los de las mayores en que llevan el arranque de los volantes más alto y son de colores claros y frescos. Las flores se les colocan en lo alto de la cabeza, no a un lado del moño como las mayores, y suelen llevar los brazos adornados con pulseritas pequeñas de colores.

No hay tope de edad para vestirse de flamenca. En muchos casos se visiten tres generaciones de mujeres de la misma familia. Las limitaciones y variaciones son únicamente las que impone el gusto particular. Por ejemplo, el colorido de los vestidos de las mujeres de edad suele ser más discreto, sobre tonos oscuros. El uso de los mantones de Manila es menos frecuente en las más jóvenes.

²⁰ El primer día de vestirse de flamenca es el martes, dada la tendencia al alargamiento de la Feria que abarca ya toda la semana. Si se asiste por la mañana y por la noche se suelen usar trajes diferentes. No es exagerado afirmar que una mujer que asista con asiduidad a la Feria durante toda la semana puede llegar a lucir entre cinco y quince trajes distintos.

ASPECTOS PRODUCTIVOS: TALLERES ARTESANALES Y TALLERES DE CONFECCIÓN INDUSTRIAL

La producción de los trajes de flamenca se mueve en un primer nivel artesanal. Hasta hace pocos años constituía la producción más abundante. Es llevada a cabo por modistas particulares que cosen en su casa o taller. Habitualmente se trata de economía sumergida en el caso de las costureras o enmarcada en las PYMEs en el caso de los talleres artesanales. El ciclo

productivo en Sevilla comienza en Enero que es cuando se recogen los primeros encargos para la feria, y suele terminar en junio, después del Rocío. En los pueblos de la provincia y en el resto de las provincias andaluzas suele comprender un periodo de al menos dos meses antes de la celebración de la feria o romería.

La relación clienta-modista es personalizada y el proceso de elección es muy parecido tanto si se trata de una humilde costurera como de una modista afamada. La clienta suele elegir y comprar la tela y los adornos, tras largas deliberaciones en las que intervienen amigas y familiares. *La hechura*, es decir la forma suele decidirse en común. La modista aporta ideas que son tenidas más o menos en cuenta según la destreza y prestigio que haya adquirido en el oficio. Si se se trata de una modista muy experta y que goza de reconocido prestigio, como Lina o Esperanza Flores, la clienta puede llegar a confiarle la decisión del tipo de tela, adorno y forma, expresando más bien el estilo de traje que desea (*de mucho vestir*, sólo para la noche, para la mañana, serio, *de mucho trote*, etc.).

La producción artesanal está en manos de mujeres y gays. Algunos buenos modistos aceptan encargos de trajes de flamenca temporalmente, aunque no constituye el grueso de su actividad productiva.

El número de costureras particulares ha experimentado una importante disminución en los últimos años de este siglo, debido a los cambios sociales y económicos experimentados en



nuestro país que han traído como consecuencia un espectacular aumento de la demanda de ropa confeccionada, con el correspondiente abaratamiento del producto. El precio de mercado en la actualidad no experimenta grandes variaciones entre el encargo particular y el traje confeccionado. Por otra parte, la tendencia creciente de atribuir una mayor valoración simbólica al trabajo artesanal bien hecho se traduce en un aumento del valor económico del producto artesanal.

Hasta la década de los sesenta del presente siglo, la producción de trajes de flamenca era exclusivamente artesanal. A mediados de los sesenta solamente había en Sevilla tres casas de confección industrial que abastecían la demanda —por otra parte escasa— de la capital y otras provincias. La evolución del mercado y el aumento de la demanda que se produjo al final de la década de los setenta ha elevado su número en la actualidad a unas cincuenta, enmarcadas también en las PYMEs. Estas empresas funcionan con personal laboral fijo durante todo el año, aunque en la época de mayor productividad —de noviembre a junio— encargan un volumen importante a cooperativas de confección, ubicadas en pueblos cercanos. La producción total mínima está por encima de los dos millones y medio de piezas, según los datos constatados en nuestra investigación. Estas industrias tienen una clientela muy variada: desde los Grandes Almacenes de proyección nacional, hasta las academias de baile en toda España y tiendas particulares, especialmente en Cataluña, País

Vasco y Canarias. Creemos poder explicar la razón de esta clientela por la influencia de la emigración andaluza en las dos primeras Comunidades, y del turismo en la tercera. El mercado exterior abarca el sur de Francia y varios países latinoamericanos, comenzando a introducirse en Japón. Esto nos da una idea de la extraordinaria difusión que ha experimentado el traje de flamenca en las dos últimas décadas.

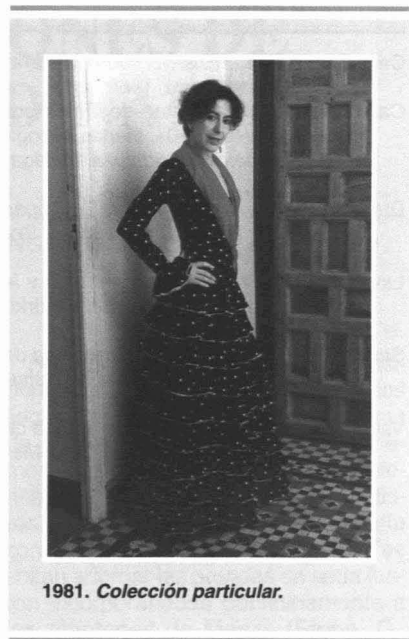
Al contrario que en la producción artesanal y siguiendo la orientaciones de valor características de los roles de Género, el control económico de la producción industrial es mayoritariamente masculino, aunque observamos en los últimos tiempos una tendencia inversa con la irrupción en el mercado de empresarias que controlan el proceso de producción en su totalidad.

CIRCULACIÓN DE BIENES SIMBÓLICOS

El estatus social no guarda una proporción directa con el número de trajes que se poseen. Muchas mujeres estrenan al menos un traje cada año o cada dos años. El precio mínimo de un traje y sus complementos en la actualidad oscila entre las cuarenta y cincuenta mil pesetas. Puesto que se trata de un gasto suntuario y dentro de un sistema de valores en el que el prestigio puede valer tanto o más que el dinero, al menos durante la fiesta, no está mal visto empeñarse para comprar el traje.

Ferías y Romerías son una ocasión inmejorable para que se produzcan intercambios amorosos formales e informales. En una sociedad tan fuertemente patriarcal como la andaluza, la celebración de las fiestas traía consigo una relajación en las costumbres propiciatoria de los contactos informales entre los dos géneros.

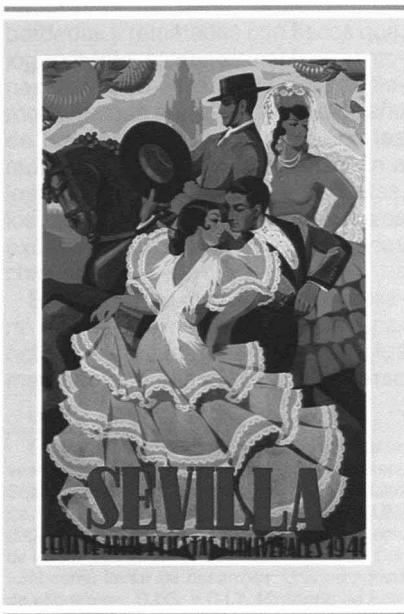
Era en estas celebraciones cuando se podía flirtear abiertamente, siempre a través del vehículo incuestionable del baile, cuyo peso y protagonismo recae fundamentalmente en las mujeres. En el baile por sevillanas el papel del hombre es el de *acompañar*, no propiciando el propio lucimiento sino el de su pareja. El baile entre mujeres es tanto o más frecuente que el de pareja mixta, puesto que se persigue una exhibición de gracia y destreza cara a los espectadores, mejor si son masculinos. Existe, por tanto, una importante pulsión sexual en las motivaciones que llevan a las mujeres a vestirse de flamenca y a los hombres a admirarlas.



1981. Colección particular.

Hay que tener en cuenta que este atuendo resalta aquellas partes del cuerpo más atractivas para el deseo erótico masculino. En un contexto de hegemonía masculina, la exhibición de la propia apariencia de la manera más favorable posible, del gusto personal y de la destreza en el baile adquiere dos significados diferentes: ciertamente supone la aceptación de un rol tradicionalmente atribuido a las mujeres, depositarias, según este sistema de valores, de la belleza, gracia, picardía, etc., es decir, el reclamo erótico. La representación de este rol puede llevar aparejadas actitudes de competitividad. Pero al mismo tiempo forma parte de una estrategia de conservación del protagonismo femenino, que no cede esa parcela a los hombres aunque los tiempos hayan cambiado la mirada sobre el género. El dicho popular de que *no hay mujer fea vestida de flamenca* lo conocen muy bien las andaluzas y cualquier mujer que haya vestido de flamenca alguna vez en su vida. En este contexto, el hombre que acompaña a una mujer bien vestida aumenta su prestigio social en la medida que aumenta el valor de reclamo erótico de su pareja.

Puesto que no es prerrogativa de las mujeres solteras ni jóvenes, vestir el traje es también vehículo de una actitud activa y participativa en la fiesta y constituye una afirmación de la propia individualidad, enmarcándose al mismo tiempo en una identidad compartida, no sólo local y regional, sino también de Género.



BIBLIOGRAFÍA

- Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, 1969.
- Caro Baroja, Julio: «Notas de viajes por Andalucía. 1949-1950». Inédito, recogido en *De Etnología Andaluza*. Málaga, 1983.
- Díaz, J.: *El traje en Andalucía. Estampas del s. xix*. Ed. Fundación Machado. Sevilla, 1996.
- Laver, James: *Breve historia del traje y la moda*. Catedra Ensayos arte. Madrid, 1995.
- Stone, Carolina: *Sevilla y los mantones de Manila*. Ayto. de Sevilla. Área de Cultura, 1997.
- Vaux de Foletier, F.: *Mil años de historia de los gitanos*. Plaza & Janés, S.A. Manantial. Barcelona, 1977.

VV.AA.: *La feria de Sevilla. Testimonios de su historia*. Catálogo de Exposición. 1996.

OBRA GRÁFICA

- Vecellio, Cesare: *Vecellio's Renaissance Costume Book. Plates 251,252*. Dover publications, New York, 1977 (Ed. or.: *Habiti antichi, et moderni di tutto il mondo*. Venice, 1598).
- *Catálogo exposición: La vida cotidiana en la pintura andaluza del xix*. Banco de Bilbao. Cons. de Cultura. Sevilla, 1987. (VC XIX)
 - *Costumbres andaluzas, colección de grabados de Santigosa*, 1849. (CAG)
 - *Catálogo exposición: El Baile*, II Bienal de Arte Flamenco 1982. (EB)

- *Catálogo exposición Pintores románticos ingleses en la España del xix* (PRI)
 - *Catálogo Exposición: José García y Ramos. Un ilustrador* (GyR)
 - *Penagos 1889-1954*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1983 (P)
 - José Carlos de Luna: *Gitanos de la Bética*. Ediciones y Publicaciones Españolas. Madrid, 1951.(GB)
 - Reyes, Rogelio & Cruz, Miguel, comp. *Estampas sevillanas del ochocientos*. Ayto. de Sevilla, 1983.
- Colección Viejas Postales... n.º 1, 2, 4, 10. Ayuntamiento de Sevilla, 1992.
- Hemeroteca de Sevilla. Archivo Fotográfico. Colecciones Serrano, Del Pando, Gelán.